UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

VICTOR ROBERTO DA CRUZ PALOMO

Samba, suor e cerveja:
a poética do mascaramento no Carnaval modernista

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2018

VICTOR ROBERTO DA CRUZ PALOMO

**Samba, suor e cerveja:
a poética do mascaramento no Carnaval modernista**

VERSÃO CORRIGIDA

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P153s PALOMO, VICTOR ROBERTO DA CRUZ
Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento
no Carnaval modernista / VICTOR ROBERTO DA CRUZ
PALOMO ; orientador EMERSON DA CRUZ INÁCIO. - São
Paulo, 2018.
335 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Modernismo. 2. Carnaval. 3. Poética do
Mascaramento. 4. Poesia Brasileira do Século XX. 5.
Poemas-Cantados. I. INÁCIO, EMERSON DA CRUZ, orient.
II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): VICTOR ROBERTO DA CRUZ PALOMO_****Data da defesa: 22/03/2019****Nome do Prof. (a) orientador (a): EMERSON DA CRUZ INÁCIO**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/05/2019.

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: PALOMO, Victor Roberto da Cuz Palomo

Título: Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio - Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Neyde e Victorino Palomo, meus pais,
que me ensinaram a brincar o Carnaval.

AGRADECIMENTOS

A tentativa de enumerar, numa lista, as pessoas queridas que colaboraram no percurso desta tese e que merecem meu sincero agradecimento pode resultar em lapsos que, desde o início, peço solenes desculpas.

Agradeço ao meu orientador Emerson da Cruz Inácio pelo acompanhamento paciente, criando um espaço cognitivo e criativo de respeitosa liberdade que me permitiu estabelecer perspectivas na abordagem de um assunto tão vasto como os sentidos da interface entre Carnaval e poesia.

Meus sinceros agradecimentos aos professores que leram com atenção os resultados provisórios da pesquisa, no momento da qualificação: Mário Lugarinho e Augusto Massi. Sou grato também às professoras Juliete Vion-Dury e Véronique Bonnet que acolheram o estágio na Université Sorbonne Paris XIII, a quem devo a gentileza e o interesse. Reconheço e fico honrado, também, pela aceitação do professor Michel Riaudel para a minha participação nos seminários sobre “Intérpretes do Brasil”, no Centro de Estudos Lusófonos da Université Sorbonne Paris IV.

Reconheço o empenho e retribuo o interesse da professora Christine Delory-Momberger e do professor Elizeu Clementino de Souza, pelo empenho na articulação do estágio-sanduíche na Université Sorbonne, no ano de 2017.

À colega de doutorado Aline Novais de Almeida, pela companhia afetuosa e prolífica nas discussões sobre o meu objeto de estudo.

A Rodrigo Gonzalez, pelo apoio carinhoso.

Fico feliz por ter contado com a companhia dos colegas queridos na França, aos quais faço homenagem: Deyse Moreira, Mirella Botaro, Raquel Camargo e Valter Pinheiro.

Aos colegas analistas da SBPA, aos amigos queridos, aos colegas dos grupos de estudos; à Miriam Chnaiderman, pelo carinho e interesse, meu sincero afeto.

Ao apoio técnico de Aparecida Ferraz, Cláudia Ricci, Marilyn Caparelli, Aline Totoli Molina e Andrea Leitão.

À minha família, pelo apoio e carinho.

Minha gratidão a Roberto Gambini pela escuta afetiva e participativa.

RESUMO

PALOMO, V. **Samba, suor e cerveja: a poética do mascaramento no Carnaval modernista**. 2018. 336 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

A pesquisa sobre as figurações do Carnaval fundamenta uma das estratégias textuais dos escritores no primeiro tempo modernista, motivados pelo desejo de minimizar o sentimento de inautenticidade oriundo da emulação sistemática de matrizes estéticas europeias. A adoção da festividade momesca, por parte dessa geração, ocorre após a leitura dos poemas coligidos por Manuel Bandeira no volume *Carnaval*, em 1919, o que motiva significativas enunciações em poemas e manifestos literários de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros escritores e artistas iconográficos coetâneos. Essa visada “nacionalista crítica” assegura-se numa permeabilidade com as manifestações culturais desvinculadas das abordagens academicistas, entre as quais estão os registros do cancionário popular, poesia-cantada em que as figurações carnavalescas são profusas. Na análise desse conjunto de poemas, constatamos a emergência de uma poética do mascaramento, em que três constantes – o corpo, o tempo e os humores (a melancolia e a alegria) – são submetidas a outramentos, o que suscita a hipótese de que esses poetas inventam uma tradição objetivando a positividade da originalidade nativa, tendo a festa de Carnaval e suas variantes míticas como motivação literária. No decênio de 1930, as figurações carnavalescas tornam-se rarefeitas na poesia escrita para livros, estabelecendo a palavra cantada como espaço de permanência. Com *Orfeu da Conceição*, em 1956, Vinicius de Moraes faz convergir ambas as vertentes, fragilizando a fronteira que as separava. Nesse percurso, constatamos que as figurações momescas obedecem a uma gramática do mascaramento, o que, por analogia, favoreceu o delineamento das singularidades da categoria brasilidade.

Palavras-chave: Modernismo. Carnaval. Poética do mascaramento. Poesia Brasileira do século XX. Poemas-cantados.

ABSTRACT

PALOMO, V. Samba, sweat and beer: the poetic of masking in the modernist Carnaval. 2018. 336 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

The research about the images of Carnaval founds one of the textual strategies of the early modernist writers, who were driven by the desire of minimizing the feeling of inauthenticity originated from the systematic emulation of the European aesthetical matrices. The adoption of the Carnaval-related festivity by this generation occurs after the reading of the poems assembled by Manuel Bandeira in the book *Carnaval*, in 1919, which motivates significant enunciations in poems and literary works of Mário de Andrade, Oswald de Andrade, amongst other poets and contemporary iconographic artists. This “nationalist critique” assures itself in permeability with the cultural manifestations that were unlinked from the academic approaches, among which are the registers of popular songbook, sung-poems in which Carnaval-related images become plentiful. In the analysis of this set of poems, we can notice the emerging of a poetry of masking, where three recurrences – body, time and mood (melancholy and joy) – are exposed to otherness, raising the hypothesis that these poets had invented a tradition, which aimed for a native originality, having the celebration of Carnaval and its mythical variants as its literary motivation. During the 1930’s, the Carnaval-related images became rare in the poetry written for books, stablishing the sung poems as a permanent ground. With *Orfeu da Conceição*, in 1956, Vinicius de Moraes converges these two elements, making fragile the remaining of the boundaries that set them apart. In this way, we have noted that the images of Carnaval follow a grammar of masking in analogy to an attempt of outlining the singularities of Brazilianity.

Key-words: Modernism. Carnaval. Poetry of masking. Brazilian poetry in XXth century. Sung-poems.

LISTA DE IMAGENS

Imagem I – Carnaval de Ilhéus	11
Imagem II – Cena de Entrudo	72
Imagem III – Carnaval de Madureira	88
Imagem IV – Capa de edição princeps de <i>Carnaval</i>	101
Imagem V – A família de Saltimbancos	118
Imagem VI – O êxtase de Santa Teresa	128
Imagem VII – Anotações de Mário de Andrade no livro <i>Carnaval</i>	131
Imagem VIII – Anotações de Mário de Andrade no livro <i>Carnaval</i>	137
Imagem IX – Carnaval de Arlequim	156
Imagem X – Ilustração de Cecília Meireles	166
Imagem XI – Carnaval	181
Imagem XII – Cristo de trancinhas	185
Imagem XIII – Harlequim	198
Imagem XIV – Elogio do cordão	216
Imagem XV – Ratos e urubus, larguem minha fantasia	273

SUMÁRIO

1 AQUECIMENTO DA BATERIA.....	14
2 CONCENTRAÇÃO.....	21
2.1 O Carnaval na poesia modernista dos anos 1920 e sua rarefação na década de 1930	33
2.2 Vinicius de Moraes e <i>Orfeu da Conceição</i>	38
3 COMISSÃO DE FRENTE.....	40
3.1 A poética do mascaramento.....	40
3.1.1 Suor: o corpo utópico carnavalesco	49
3.1.2 Cerveja: tempo de exceção, tempo de orgia, tempo político	55
3.1.3 Samba: a íntima relação da alegria com a tristeza no mascaramento dos humores	61
3.2 Brasil, mostra a tua cara	69
3.3 Brasil, mostra as tuas máscaras: o Primitivismo e o Carnaval	80
3.3.1 O Carnaval como tópica do modernismo estético e ideológico	92
4 ALA DO BAILE DE MÁSCARAS	95
4.1 Poesias várias	100
4.2 O poema <i>Carnaval</i>	104
4.3 Epígrafe.....	105
4.4 Poema de uma quarta-feira de cinzas	111
4.5 Pierrot místico	118
4.6 Sonho de uma terça-feira gorda.....	127
4.7 “Epílogo”	133
5 ALA DO POETA ARLEQUINAL.....	139
5.1 A poesia arlequinal.....	141
5.2 Carnaval carioca.....	158
5.3 A baiana drummondiana.....	167
5.4 A pesquisa crítica do nacionalismo em “Carnaval carioca”	174
5.5 Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?	181
5.6 Madrugada de quarta-feira de cinzas	189

6 ALA DA ANTROPOFAGIA	192
6.1 O Carnaval de João Miramar	196
6.2 A poesia Pau Brasil e o Carnaval	206
6.3 O Carnaval Antropófago: só o Carnaval nos une!	232
7 SAMBA-ENREDO	253
7.1 Com que roupa eu vou/ Pro samba que você me convidou?	253
7.2 O samba, a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas	264
7.3 Isso aqui ôô/ É um pouquinho de Brasil Iaiá/ esse Brasil que canta e é feliz/feliz (feliz?) ..	271
7.4 Orfeu da Conceição	283
7.5 Marcha de quarta-feira de cinzas	296
8 APOTEOSE	299
CARRO DE APOIO (Referências)	314
ANEXOS	330
ANEXO 1: “Carnaval Carioca”	330
ANEXO 2: Lista de poemas-cantados	338

Imagem I – Carnaval de Ilhéus

Fonte: acervo pessoal.

Ilhéus, década de 1970. Manhã de Carnaval e as canções entoadas pelos cantores nos trios elétricos misturam-se ao bulício das ruas e invadem a imaginação do menino. Seus olhos famintos abrem as janelas e passeiam pelas calçadas que circundam a residência dos seus avós maternos, em cujo entorno se acumulam grupos de caretas, brincantes vestidos com mortalhas que combinavam uma padronagem preta e branca, unidas às cabeças por filós brancos ou coloridos, emulando as vestimentas de um pierrot ou de um arlequim. Essas cabeças eram, invariavelmente, cobertas por máscaras coloridas que garantiam o destaque para os olhos amendoados, sob os quais se insinuavam narizes ameaçadores e um pequeno orifício gradeado dava voz à boca tragicômica que enunciava grunhidos, sons tonitruantes, zombarias e gracejos. A cidade mascarava-se e oferecia a todos um espetáculo público em que os sujeitos encenavam suas fantasias e seus demônios, circunstância em que o riso e o medo pareciam acordar uma estranha singularidade.

O menino amedrontado pedia proteção aos pais, intuindo que aquelas caretas poderiam roubá-lo. Assustava-se e se fascinava. Mal sabia, àquela época, que a legião alegre-triste travestida arrebatava suas fantasias e seria acolhida com cuidado pela memória das imagens da infância que insistem em sua reapresentação. Aqueles trajes festivos anunciavam a possibilidade, no calor (literal) dos três dias de folguedo, da materialização de uma mitologia substitutiva para a condição limitada da vida humana sujeita a automatismos e regularidades. Inventavam-se outras existências em personagens que nada mais eram que outramentos de si mesmos, formas oblíquas de experimentar na luz

do dia e no ritmo acelerado do canto carnavalesco, as caricaturas ou os delírios que desvelam o que de si é mais próximo e constitutivo e que em vão se oculta, muitas vezes, nos lugares adaptados dos discursos. Essa imparidade mimética consente que o rosto desapareça pelo conluio com o disfarce e que a loucura, o devaneio, os desejos eróticos, os apelos emotivos, a ficção de si, a agressividade e os segredos mais recônditos acedam ao prosclênio da vida, garantidos pela oscilação entre a identidade da máscara e a do seu portador.

Salvador, década de 1980. “A praça Castro Alves é do povo como o céu é do avião”, cantava Caetano Veloso. Entre a estátua do poeta e o aglomerado de foliões, a potência do inconsciente dionisíaco empunhava as suas máscaras. O ainda menino metia o cotovelo e abria o caminho por entre a massa anônima, festiva e violenta, simulacro de democracia racial que a cordialidade compartilhada entre seus participantes permitia. A horizontalidade do Carnaval de rua prometia a transgressão das hierarquias e a consagração do desejo, naquele instante em que o corpo molhado pelo suor, pela cerveja e encantado pela música era, ele próprio, fantasia insubmissa. Corpos e prazeres viviam suas apresentações mais vivazes pelo mascaramento, até o sol nascente brigar com o claro-escuro das consciências embriagadas e convidar os mascarados ao repouso, ainda que ansiosos pela encenação do dia seguinte. No *teatrum mundi* baiano, tudo era mentira revelada e verdade dissimulada, inquietação deliciosa que a festa celebrava. E os versos “Não me leve a mal/ Que hoje é Carnaval”, do genial compositor carioca Zé Ketí, conduziam o deleite orgiástico em que todos viviam o que são.

São Paulo, 2018. O menino-ainda ensaia esta tese sobre o Carnaval como uma poética do mascaramento. Aquelas fotos da infância desbotaram-se pouco a pouco para serem reveladas agora, quando cotejadas com a perspectiva de que a festividade momesca fora assumida como um vetor da pesquisa literária modernista sobre as possíveis singularidades da categoria brasilidade. Quando propus ao meu orientador Emerson da Cruz Inácio estudar uma poética em que as derivas entre a alegria, a melancolia, o corpo e a embriaguez dionisíaca estivessem problematizadas, eu não percebera o vigor metafórico da memória de infância, dom de iludir que, espero, possa matizar as análises e as interpretações dos poemas escolhidos.

Evoé Momo!

1 AQUECIMENTO DA BATERIA

Esta tese ocupa-se de comentários, análises e interpretações das figurações da festividade carnavalesca, alentadas pelo movimento modernista no Brasil como uma das vertentes por meio das quais artistas e intelectuais instauram uma consciência renovada de brasilidade no fazer literário nacional. A ênfase nas imagens (ou figurações)¹ do Carnaval consiste numa das estratégias textuais e de pesquisa dos poetas que desejam minimizar o incômodo resultante da cópia sistemática de matrizes estéticas europeias, sintoma inquietante nas letras brasileiras das primeiras décadas do século XX. Um esforço de revisão da historiografia literária brasileira propicia que o folguedo carnavalesco constituiu motivo de enunciações significativas na poesia do primeiro tempo modernista, o que permite inferir sua importância não somente nos textos canônicos, mas também anotar sua presença nas expressões iconográficas, nos manifestos estético-filosóficos e na produção artística dos estratos populares da cultura, como a poesia-cantada² dos sambas e das marchinhas, cujas emergências foram coetâneas ao modernismo literário. Imbuída por um espírito “nacionalista crítico” (MERQUIOR, 2015; HELENA, 1986; PERRONE-MOISÉS, 2007; CANDIDO, 1985; BOSI, 2014), cuja agenda ambicionava, entre outras tarefas, contrastar o discurso e o contexto das manifestações populares brasileiras com procedimentos das vanguardas em voga em alguns países europeus³, parte dos escritores modernistas da década de 1920⁴ adota a festa carnavalesca como um dos vetores de pesquisa artística, particularmente após a leitura da coletânea *Carnaval*, publicada por Manuel Bandeira (1993), em 1919.

¹ Os termos imagens ou figurações são aqui utilizados em consonância com o pressuposto de que a atividade poética é um pensamento em imagens. Dessa maneira, imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema, conforme condensa Octávio Paz em *O arco e a lira* (2012, p. 104).

² O sintagma “poesia-cantada” será utilizado, no percurso desta tese, quando fizermos referência ao cancionário popular. Essa estratégia ratifica o interesse em abordar de forma não hierárquica os poemas escritos para livros e aqueles repertoriados na vertente popular que, sabemos, reclamam por suportes distintos. Nos primeiros, a musicalidade é incorporada à acentuação silábica e ao encadeamento dos versos, conferindo marcação rítmica e fruição melódica às enunciações lidas. No cancionário, a musicalidade é extrovertida no canto que a explicita.

³ Antonio Candido (1985, p.121) sintetiza esse eixo de pesquisa estética no aforismo “Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia”, ponto fulcral para o entendimento do projeto modernista.

⁴ Utiliza-se o sintagma “parte dos escritores” pelo fato de que tal disposição “crítica” não constituiu uma unanimidade, posto que os autores do período não se organizaram como uma identidade estética homogênea, sendo antes uma reunião de grupos heterogêneos.

Na conferência “O movimento modernista”, proferida em 1942, Mário de Andrade elabora uma apreciação revisionista sobre os arroubos estéticos insurgentes dos anos 1920, evitando uma visada evolucionista ou determinista em relação aos seus predecessores. Todavia, ocupado com o caminho analítico daquele colóquio, considera que “seria mais lógico evocar Manuel Bandeira, com seu *Carnaval*” (1972, p. 235) como a obra que orientou as escolhas estéticas daquele momento, ainda que ela tenha chegado aos paulistas como oportuna surpresa: “Mas se soubéramos deste por um acaso de livraria e o admirávamos, dos outros [escritores da capital da República], nós, na província, ignorávamos até os nomes” (p. 235). Em adesão ao protagonismo de *Carnaval* evocado no texto mariodeandradiano e reiterando o modernismo no Brasil como uma ruptura estética e ideológica, ou seja, um abandono de tendências consequentes, o poeta de *Itinerário de Pasárgada* ratifica o efeito beligerante e desvairado do batuque e do baile de máscaras: “a geração paulista que iria, ainda nesse ano de 1919, iniciar a revolução modernista, tomou-se de amores pelo *Carnaval*” (BANDEIRA, 1957, p. 54). Em consonância com tal poética do mascaramento e considerando que as figurações carnavalescas se plasmam com destaque nos registros do cancionário popular do período – concerto público que atraiu, especialmente, o interesse dos literatos modernistas – aventamos a hipótese de que, na poesia vinculada a essa visada, a exaltação da folia momesca afirmou-se como um dos caminhos estéticos e ideológicos para a reinvenção⁵ do sentimento de nacionalidade.

O pressuposto que aqui pretendemos cartografar incide na poesia modernista do período sequencial à Semana de Arte Moderna de 1922, pois este evento se configura como um “grito de Carnaval” celebrado nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro do referido ano, uma semana antes da data oficial da folia no Brasil, que teve início no sábado, 25 de fevereiro. As relações entre o evento modernista e o folguedo carnavalesco são próximas: coube ao escritor René Thiollier a mediação com o então prefeito Moraes Pinto, seu amigo, para amenizar o valor do aluguel do Teatro Municipal de São Paulo, também usado como salão de bailes carnavalescos naquele ano. A par disso, alguns artistas usaram o signo “Carnaval” como metáfora da “Semana”. Menotti Del Picchia, na palestra proferida no segundo dia do evento, vociferou: “Basta de descrever correrias de sátiros caprinos atrás de ninfas levípedes e esguias [...] Organizaremos um Zé-Pereira canalha para dar uma vaia definitiva e formidável nos deuses do Parnaso!”. Além do alarido derrisório de bumbos – o

⁵ Utilizamos o termo “reinvenção”, uma vez que a ocupação com o delineamento do semblante nacional animou a literatura brasileira desde o seu nascimento e ganhou ênfase no ideário romântico que sucedeu a Independência da colônia, em 1822 (MERQUIOR, 2015; BOSI, 2014; CANDIDO, 1981).

“Zé Pereira” – sugerido pelo autor de *As máscaras*, Mário de Andrade, na manhã seguinte aos apupos recebidos quando recitou poemas como “Ode ao burguês” na escadaria do teatro, escreve uma carta a Menotti e afirma: “Compreendes que com todas essas qualidades só havia um jeito de alcançar a celebridade: lançar uma arte verdadeiramente incompreensível, fabricar o Carnaval da Semana de Arte Moderna e... deixar que os araras⁶ falassem” (PICCHIA, 1972, p. 141).

Consideramos, então, que a categoria “figurações do Carnaval” constitui uma tópica do primeiro tempo modernista, compreendendo *topos*, consoante Curtius (2013, p.119), como um celeiro de provisões que contém os mais variados pensamentos e imagens poéticas e que, pelo aspecto reincidente, podem ser empregados em quaisquer discursos e escritos em geral. Animado pela poética das máscaras suscitada pela festa, o percurso desta tese tem a intenção de acompanhar as emergências da balbúrdia carnavalesca na poesia de escritores contemporâneos à celebrada Semana e sua retomada por Vinicius de Moraes, com *Orfeu da Conceição*, na segunda metade dos anos 1950. Nos comentários, análises e interpretações desse *corpus*, propomos um diálogo com a palavra cantada do repertório do cancionário popular. As figurações estilísticas e as sugestões conteudísticas nos dois períodos literários mencionados – o primeiro tempo modernista e a segunda metade da década de cinquenta – configuram vetores para o delineamento das singularidades de uma brasilidade fundamentada, sobretudo, na ruptura da fronteira entre a poesia escrita para livros e as manifestações culturais oriundas das camadas populares, conforme vaticinou Oswald de Andrade: “O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo” (2001, p. 41).

Quando decidimos uma abordagem desse *corpus* concernente com nossa formação, implicamo-nos com o campo de significados decorrentes do diálogo entre texto poético e teorias psicanalíticas, entre as quais destacamos as abordagens arquetípicas de Carl Jung, James Hillman e a psicanálise de Sigmund Freud. Não há a intenção de cotejar as diferenças explícitas entre os repertórios desses edifícios teóricos, privilegiando-se a soberania das figurações que articulam os versos dos poemas escolhidos para apreciação. Os detalhes vinculados às figuras de linguagem que constituem os textos são referenciados como ponto de partida para as interpretações às quais associamos, em perspectiva operacional, as formulações que dialogam com o tema do Carnaval feitas por pensadores

⁶ Conforme o texto *A longa viagem*, de Menotti Del Picchia (1972), os “araras” são o codinome utilizado pelos escritores imbuídos do espírito de renovação literária para designar os colegas adeptos ao academicismo passadista que, para eles, obliterava a autenticidade da produção artística na década de 1920.

como Friedrich Nietzsche, Mikhail Bakhtin, Jean Starobinski, Michel Foucault, Georges Bataille, Roger Caillois, entre outros. Viver a linguagem, nesse estado material da hermenêutica, requer a façanha de quem a experimenta na concretude de sua aparição e ousa interpretá-la.

Por conseguinte, encontramos nas propostas do círculo hermenêutico spitzeriano o procedimento que julgamos adequado para o diálogo entre os referenciais que sustentam o nosso percurso⁷. Leo Spitzer viveu em Viena entre os anos de 1887 e 1960, convivendo com a emergência e a efervescência do surgimento coetâneo do pensamento psicanalítico. No texto *Linguística e história literária* (1961), ancorado em Schleiermacher, o crítico vienense pondera que toda explicação de um fato particular pressupõe a compreensão do conjunto. A hermenêutica combina a abordagem gramatical com seus desdobramentos psicológicos. Esse círculo investigativo parte do detalhe para o todo e volta ao detalhe, em busca das singularidades dos textos ou daquilo que pode gerar o *déclit*, termo adotado pela tradução francesa foucaultiana de parte da obra spitzeriana para designar a compreensão desencadeada por um estalo, uma sacudida interna. Trata-se, antes de tudo, de um procedimento com movimentos de vaivém: primeiro o detalhe, depois o conjunto e novamente o detalhe. A intenção é caminhar da linguagem à alma do poeta, e daí ao seu tempo.

O objeto desta tese não imerge no campo historiográfico linear, pois a poesia consiste numa forma de condensação que conduz a palavra ao grau máximo possível de sentidos, conforme formulou Ezra Pound (2016). Preferimos o espaço cognitivo fabulatório do que poderia ter acontecido, um *como se* próprio ao desvio da realidade factual histórica (embora o componente subjetivo deste campo esteja cada vez mais demonstrado) e mais próximo das faculdades imaginativas, como postulou Aristóteles (2016). Nessa direção, inserimos as formulações teóricas sobre o Carnaval que conferem valor cognitivo às séries estilísticas advindas da imaginação poética: imaginar coincide com uma forma de conhecimento quando sua inflexão fomenta uma ruptura com o mundo das aparências, desvelando o detalhe do que está oculto e reclama por ser revelado. Imaginar é presentificar o que se ausenta.

O ensaio *Études de style* (1970), trabalho seminal de Leo Spitzer traduzido para a língua francesa por Michel Foucault, parte do pressuposto de que nada no texto é acidental.

⁷ Agradecemos a sugestão dessa ancoragem teórica às articulações feitas por Adélia Bezerra de Meneses no artigo “Sob o signo de Hermes”, publicado na *Revista Brasileira de Psicanálise* (vol. 44, p. 81-91, 2010).

O detalhe estilístico opera, simultaneamente, como indicador de realidades psíquicas e de um espírito coletivo. Uma verdadeira fenomenologia do estilo não remonta à personalidade dos autores, mas às vozes textuais por eles afirmadas, de forma que Spitzer abandona o psicologismo que apressadamente pode ter constituído o momento inicial de seu método para considerar que a abordagem psicológica não quer aceder à existência empírica do poeta e seu corolário biográfico. A atenção à obra quer desvelar o que não está óbvio no texto e merece ser evidenciado, ainda que possa parecer, numa leitura superficial, insignificante.

Essas premissas são desenvolvidas no prefácio do volume *Études de style* escrito por Jean Starobinski (1970), no qual o crítico suíço confirma os postulados que enumeramos e sugere que a estilística spitzeriana quer antes intervir nas motivações obscuras, mascaradas ou travestidas pela escritura. Esse procedimento permite assim uma convergência entre o conhecimento literário e a abordagem psicológica. Há de se reconhecer, na obra, o desejo criativo do autor, o impulso inventivo que instaura a lacuna – repleta de coeficientes afetivos – que faz a mediação entre a subjetividade empírica e a instância enunciativa literária. Para Spitzer, o estudo das estruturas internas garante a elucidação dos aspectos contextuais, muitas vezes implícitos, que conferem a possibilidade de empreender procedimentos literários comparativistas. Dessa maneira, a ideia de círculo não é formal/objetiva nem subjetiva, mas consiste num jogo recíproco entre os movimentos comparativos da tradição, da obra e do repertório do intérprete. O hermeneuta pretende apontar sentidos que contemplem essas perspectivas. Nos textos poéticos sobre as figurações do Carnaval acolhidos como *corpus* desta tese, atentaremos não somente às especificidades estilísticas de cada poeta, mas também às suas relações com o repertório artístico dos períodos em que as respectivas singularidades poéticas vieram a público, o que contribui para a decifração dos rumos cognitivos e afetivos de uma poética do mascaramento.

Na **Concentração**, ocupamo-nos em mapear os textos poéticos e manifestos literários sobre o Carnaval da década de 1920 até meados da década de 1930, quando consideramos sua rarefação. Apontamos o poema-dramático *Orfeu da Conceição*, em que essa poesia escrita para livros estabelece íntima relação com a palavra cantada, *locus* de permanência das figurações carnavalescas.

Na **Comissão de frente**, delineamos os pressupostos de uma poética do mascaramento, tomando a canção “Chuva, suor e cerveja”, de Caetano Veloso, como

poema gerador. O corpo, o tempo e os humores – a melancolia, a tristeza e a alegria – são constantes poéticas submetidas a outramentos que apresentamos, respectivamente, a partir dos signos “Suor”(o corpo), “Cerveja” (o tempo dionisíaco) e “Samba” (o canto da tristeza transmutada em alegria e o seu oposto). As seções “Brasil, mostra a tua cara” e “Brasil, mostra as tuas máscaras” esquadriham o percurso do mascaramento carnavalesco na poesia do século XIX e no período modernista dos anos 1920, quando a visada primitivista da poesia incide, entre outros interesses, nas figurações momescas.

A **Ala do baile de máscaras** contempla os poemas coligidos por Manuel Bandeira na coletânea *Carnaval*, livro assumido como de interesse relevante por parte da geração modernista de São Paulo. Escolhemos para comentários ou análises os poemas “Epígrafe”, “Poema de quarta-feira de cinzas”, “Pierrot místico”, “Sonho de uma terça-feira gorda” e “Epílogo”. Fazemos comentários sobre a canção “Pierrot apaixonado”, de Noel Rosa.

Na **Ala do poeta arlequinal**, interessa-nos o percurso do Carnaval na obra de Mário de Andrade. Analisamos excertos do laudatório poema “Carnaval carioca”, integrante da reunião *Clã do jabuti*, de 1927. No delineamento de uma poesia arlequinal, cujos matizes carnavalescos são expressivos, analisamos o poema “XXXIII”, de *Losango cáqui*. À guisa de cotejamento, comentamos o poema “Um homem e seu Carnaval”, de Carlos Drummond de Andrade, fazendo correlações entre as perspectivas críticas de pesquisa da brasilidade feitas por ambos.

A **Ala da Antropofagia** contempla o diálogo do poeta Oswald de Andrade com os procedimentos vanguardistas europeus, que colaboraram na escritura de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, volume de onde extraímos dois capítulos sobre o Carnaval para análise: “Corso” e “Passa o amor”. Comentamos os aforismos sobre o Carnaval nos “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e “Manifesto Antropófago”. Da poesia Pau Brasil, analisamos o poema “nossa senhora dos cordões” e na perspectiva antropofágica, o poema “Brasil”, em diálogo com a canção “História do Brasil”, de Lamartine Babo.

No capítulo **Samba-Enredo**, destacamos a poesia cantada como textos de permanência das figurações de Carnaval, que se torna rarefeita na poesia escrita para livros. Na primeira seção, analisamos o poema “Não sei dançar”, de *Libertinagem*, escrito por Manuel Bandeira e comentamos “Pelo telefone”, de Donga. Na segunda seção, analisamos a canção “São coisas nossas”, de Noel Rosa e fazemos menções a “Não tem tradução”, desse mesmo autor, assim como “Chiclete com banana”, de Jackson do Pandeiro. No item seguinte, comentamos a importância da palavra cantada carnavalesca

para a propaganda ditatorial getulista e, finalmente, analisamos excertos de *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes. A poesia cantada comentada, analisada ou referida nesta tese está listada no Anexo 2 .

Na **Apoteose**, faremos as considerações finais sobre o nosso percurso.

2 CONCENTRAÇÃO

Os desígnios da “vida carnaval”⁸, agenciada pelo programa modernista, suscitam a permeabilidade entre a poesia erudita e a poesia cantada nas manifestações populares da cultura, incidindo na exuberância da canção carnavalesca um dos interesses prolíficos dos poetas da década de 1920. O sintagma poesia erudita, adotado em alusão aos poemas escritos para livros, deve ser lido em chave irônica, à guisa de protesto. Tal constatação decorre, por exemplo, da consulta aos índices do censo realizado no ano de 1906, quando se detecta que 74,6% dos brasileiros eram analfabetos, com exceção para a cidade do Rio de Janeiro, capital federal, que demonstrava indicadores discretamente menores. A educação não sensibilizava a elite brasileira, composta por uma oligarquia rural autoritária, cujo poder era alicerçado na força repressiva e contava com a desinformação atrelada aos precários meios de comunicação (BOMENY, 2003). Esses fatores justificam a utilização do termo “poesia erudita” como contraponto não hierárquico a “manifestações populares da cultura”, partindo da constatação de que, lamentavelmente, a tiragem de livros impressos era pequena e os leitores de poesia – e de literatura, obviamente –, ou mesmo das publicações que circulavam em jornais, constituíam uma parte minoritária da população.

Desse modo, a locução “cultura popular” é utilizada, operacionalmente, a partir da formulação feita pelo ensaísta inglês Raymond Williams (2007, p. 117-124), na qual delineia seus muitos sentidos históricos. Interessa-nos, especialmente, quando essa categoria é ampliada pelas afirmações das culturas nacionais e de suas tradições, conformando estratégias para delinear os contornos identitários das nações recém-nascidas. Por conseguinte, para a análise dos poemas sobre a folia momesca, apoiamo-nos no entendimento e na importância dos repertórios simbólicos e dos sistemas de significação constitutivos da categoria popular, com a qual a poesia modernista, extenuada do academicismo parnasiano, ensaia uma aproximação efetiva. Especificamente no que concerne à poesia cantada, esta é veiculada, inicialmente, pela tradição oral e se mantém numa tensão entre os bens culturais vinculados a uma produção dissonante do sistema hegemônico e uma arte popular a serviço dele. Como alerta Walter Benjamin (1994, p.

⁸ O verso “a vida carnaval” compõe o poema “XXXIII”, coligido por Mário de Andrade no conjunto *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão* (ANDRADE, 2013, p. 180).

252) sobre a apropriação da produção artística popular feita pelos regimes totalitários ou pela indústria cultural, pode haver uma renovação dessa linguagem a serviço dos esquemas normativos, formulação que, por associação, adequa-se à crítica que fazemos da utilização despudorada dos sambas e das marchinhas feita pela propaganda getulista entre os anos 1930-1945. Todavia, a locução “indústria cultural” sucede inapropriada para a realidade brasileira contemporânea à valorização dessa palavra cantada, posto que sua produção e recepção pelas gravadoras, apoiadas pelas emissões de rádio, eram ainda incipientes. Não obstante, constituiu repertório profícuo para a pesquisa da categoria brasilidade, com ênfase nas manifestações populares da cultura, por parte da geração modernista dos anos 1920.

A apropriação do repertório popular é mediada por Bakhtin (1987) ao ponderar, sobre o contexto de François Rabelais, que a literatura carnavalizada se ocupa da reinvenção de uma tradição literária ou mítica. Em diálogo que considera as lacunas entre o estudo realizado pelo ensaísta russo e nosso objeto de reflexão, consideramos que a exaltação da festa do Carnaval afigura-se oportuna para a invenção do sentimento de nacionalidade brasileiro, uma fantasia carnavalizada sobre as singularidades da nação emergente que, no campo da arte literária, se propunha disjuntiva em relação aos referentes portugueses com que fora colonizada⁹. O Brasil inventa-se incessantemente Outro, ou seja, tende a “abrasileirar” o seu passado por meio da ressignificação de seu fundo originário. Não surpreende, portanto, que o discurso nacionalista crítico denegue as fontes portuguesas e, ainda mais, perceba-se como parte de um mundo em que os intercâmbios com as matrizes indígenas e africanas preencham um cadinho próprio, no qual seus exegetas buscam reconhecer e mapear suas singularidades. No que tange ao domínio dos poemas em que o Carnaval é focalizado, tal invenção da tradição se faz por uma poética do mascaramento, a saber, por uma mediação das máscaras que na literatura brasileira resulta única. Todos os povos mascaram-se perante si próprios ou no teatro que encenam frente aos outros. No entanto, concordamos com o ensaísta português Eduardo Lourenço (2001, p. 157) quando comenta que “a perfeição com que o Brasil consumou essa metamorfose não tem igual em nenhuma outra cultura conhecida”.

⁹ Em *Literatura e Sociedade* (1985, p. 112), Antonio Candido, defende que na literatura brasileira há dois momentos decisivos em relação aos movimentos de renovação: “O Romantismo (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo (1922-1945) [...] Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal pura e simplesmente”.

No que concerne ao mascaramento ou à coexistência de múltiplas formas – a (meta)morfose – é oportuna a sugestão feita por Gerd Bornheim (1987) de que a visita a uma tradição é motivada pela vontade de fazê-la perene, mas a factibilidade desse projeto parece difícil numa acepção definitiva ou linear. Exceto, pela invenção de mitos, possibilidade fabulatória da psique mitopoética¹⁰ quando estrutura um pensamento oblíquo que bordeja a tradição sem sucumbir a uma armadilha essencialista. Nessa perspectiva, referendamos Barthes (1980) quando compreende o mito como um sistema aberto que condensa saberes ligados por associação e que se exprimem pela rememoração. O mito, quando dito, escrito ou representado iconograficamente produz novas versões, suas variantes, de forma a abolir a dicotomia entre o que é original e o que é copiado. Para a dimensão mítica, resulta mais importante compreender as relações entre as narrativas ou figurações poéticas do que aceder à grande verdade essencial que sustentaria um sentimento de autenticidade. Essa formulação permite-nos conjecturar sobre a potência estética que a dessacralização carnavalesca opera, desmontando a narrativa canônica brasileira sobre o descobrimento e a colonização. Tais variantes míticas animam poetas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Alcântara Machado e autores de poemas-cantados, como Lamartine Babo, quando escreve, na irônica marchinha carnavalesca “História do Brasil”, que o mito da festa carnavalesca nos pensou:

Quem foi que inventou o Brasil
Foi seu Cabral, foi seu Cabral
No dia 22 de abril
Dois meses depois do Carnaval (BABO, 1933).

Ao enfatizar o substrato mítico que é incontornável a toda celebração festiva, tais poetas borravam a incômoda fronteira entre originalidade e cópia artísticas. Com o intuito de referencialidade, Mário de Andrade clamou numa carta enviada a Carlos Drummond de Andrade, em 1924 (SANTIAGO, 2002, p. 70), que se o Brasil quisesse concorrer para o concerto das nações teria que se destacar por sua parte pessoal, com o que o singulariza e o individualiza, aspecto único que poderia enriquecer e alargar a civilização. Assim, faz questão de buscar tal singularidade ao mobilizar a categoria “entidade nacional dos brasileiros” no primeiro prefácio a *Macunaíma* (1978, p. 218), evitando a procura ingênua de verdades identitárias. Ao contornar essa armadilha, o poeta compreende que esse debate

¹⁰ Tomamos emprestada a expressão que na obra de Carl Jung ([1971]2001) motiva a compreensão de que os processos psíquicos são imagens (figurações) que organizam uma sintaxe mítica, simultaneamente, sobre a personalidade e a coletividade.

gira em torno de um objeto desprovido de unidade ou identidade material, uma nação cuja constituição é contraditória, híbrida e processual¹¹. Em parte majoritária¹² do nosso *corpus* poético, há uma adesão ao raciocínio de Mário de Andrade, uma vez que os sujeitos poéticos se outram por meio de mascaramentos, inversões, uso de fantasias, de disfarces, de substâncias que alteram o estado de consciência e os conduzem ao deleite da embriaguez. Constituem, dessa maneira, outramentos que dialogam (ou metaforizam) com pertinência com a hipótese de uma entidade polimórfica sugerida pelo autor de “Carnaval carioca” para pensar, a partir das variantes míticas, a categoria brasilidade.

As vozes dos poemas e do cancionero evidenciam que o delineamento da “entidade brasileira” não combina com uma fixidez ou um purismo que lhe sejam constitutivos, mas que provavelmente tal “entidade” ocupe um espaço carnavalesco de confluências formado pela combinatória do risível com o trágico. No limite, se um dos vetores da empreitada primitivista modernista resultou na ênfase das figurações momescas, inferimos que tal entidade nacional carnavalesca acolha uma deriva de sentidos entre a inocência e a sacanagem, pois o corpo fantasiado se traveste e se outra no Carnaval; entre a alegria, a tristeza e a melancolia (humores que se transmutam, pois “tristeza não tem fim, felicidade, sim”); a meio-termo entre o tempo profano e a orgia sacralizada – o tempo de exceção inerente à festa e permitido pelo calendário católico, uma vez que tudo vai “se acabar na quarta-feira” (MORAES, 2017, p.416). Essas constantes são reiteradas pelos sujeitos de nosso *corpus* poético, no qual o folião do Carnaval é Outro, um sujeito deslocado, mascarado e que se pretende uma encenação para além da coincidência engessada consigo mesmo.

O retorno ao mítico e ao primitivo urde uma das máscaras que a modernidade ostenta (PAZ, 2013, p. 18), de forma que a arte que fora romanticamente soteriológica, com um compromisso pela salvação e o resgate espiritual do homem, torna-se arte-jogo, cedendo espaço a um ludismo irônico imbuído do sentido de máscara e convicto de que todo gesto artístico é mimese necessária, mentira indispensável ao vislumbre da realidade. O maior exemplo é Nietzsche quando oferece a arte a Dioniso, o deus da máscara e do positivo dom de iludir (MERQUIOR, 2015, p. 139). A arte moderna estabelece um jogo

¹¹ Recomendamos a leitura de *Vira e mexe nacionalismo* para um aprofundamento dessa argumentação sobre o referido prefácio (PERRONE-MOISÉS, 2007).

¹² As figurações do Carnaval nos poemas de Menotti Del Picchia, Martins Fontes, em parte dos poemas-cantados e em textos poéticos predecessores ao movimento modernista não aderem às tensões da pesquisa sobre o nacionalismo crítico.

quanto ao procedimento e ao conteúdo, daí a dessacralização das formas canônicas e o tratamento parodístico de sentimentos e situações, possibilitando o *serioludere* das linguagens experimentais, proposições convergentes ao que o autor de *Macunaíma* denominou “entidade nacional dos brasileiros” (1978, p. 218). Essa mimese de reprodução rompe com os pressupostos canônicos então em voga na alta cultura nacional, mirando a vertente carnavalesca popular por meio do humor, da derrisão, da paródia, da denúncia social, da euforia, da tristeza e da lascívia. Ou seja, os poemas carnavalescos rascunham a categoria brasilidade tendo nessas máscaras seus estratagemas textuais, derivas que implicam por si só numa perspectiva de alteridade.

Ademais, a folia aproxima vida e arte por meio de uma poética do mascaramento: os escritores inventam as matrizes obliteradas e escamoteadas por um discurso hegemônico que podem ser rerepresentadas pela arte do disfarce – ou pela fantasia poética. A máscara tragicômica carnavalesca, análoga àquela do teatro grego que apropriada pelos latinos foi denominada *persona*, “por onde soa” (JUNG, [1976] 2001), legitima as vozes das representações inconscientes na cultura. Menos como proteção e mais como instância permeável ao mundo da fantasia, o mascaramento do Carnaval sugere que a entidade nacional se permita compreensível se consideradas as transitividades constitutivas entre o mesmo e o Outro, aqui compreendidas como o conjunto de figurações avivadas pela experiência dionisíaca. Assim, o termo entidade mascarada carnavalesca torna-se um operador mais elucidativo em relação ao nacionalismo, posto que o conceito de identidade se fragilize ante o descentramento do sujeito poético submetido, na folia, aos agentes subversivos inconscientes. Ou seja, o eu confinado a uma subjetividade única autoriza-se a uma dissolução quando se fantasia e dá materialidade às suas fantasias.

Animados por essas figurações, os escritores e exegetas do período modernista inquietam-se com a produção literária academicista, considerada como cópia das matrizes europeias e um atestado de dependência cultural. Tomados por esse espírito insurgente, ocupam-se da validação da arte popular ou arte primitivista como forma de atualização da consciência artística nacional, com o intuito precípua de mitigar o mal-estar consequente ao atraso. Esse ofício não é privilégio das literaturas produzidas no século XX. A empreitada nacionalista artística já animara os espíritos neoclássicos, como uma tomada de consciência de escritores que viviam ou eram oriundos de um território desprovido de unidade e autonomia. No ideário romântico, o fazer literário adere a uma vertente que procura pelo instinto de nacionalidade, visada em que o valor da obra dependia de um

caráter representativo do que era autóctone na nação que emergia: os povos indígenas alçados a uma dicção mítica com acento idílico (CANDIDO, 1981). Ou, ainda, quando debruçada, por exemplo, na poesia de Castro Alves, tal proposta estética e ideológica denuncia o travo e as humilhações que foram impostos ao negro escravizado. Contudo, cada autor a sua maneira propunha uma definição do ser nacional espelhada, na maior parte, em modelos europeus. A ruptura modernista suscitou a possibilidade de reformular o cânone literário por meio do uso ostensivo do humor, da valorização da cultura popular e da fala corrente entoada pelo povo. Inclusive, pela apropriação parodística de textos da tradição literária somada a outros elementos da cultura, como as festas carnavalescas, fazendo confluír discursos culturais e escrituras. Reiteramos que os poetas voltam o olhar para a tradição por meio de binóculos inventivos e com lentes desfocadas para os procedimentos arqueológicos memorialísticos: “Contra a Memória fonte de costume. A experiência pessoal renovada.”, condensa Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”, em 1928 (2001, p. 51).

No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, quatro anos antes da primeira dentição antropofágica, Oswald põe na balança “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.” (2001, p. 45). Havia uma procura pelas representações coletivas que marcassem a força singular de uma nacionalidade: daí contrapor o fundo mítico indígena e as tradições africanas escamoteadas pela barbárie escravocrata contra as normas “civilizatórias” transatlânticas. Em 1922, comemoravam-se os cem anos da independência da colônia em relação à metrópole, mas a produção literária do período ainda emulava o acento europeu: “O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.” (2001, p. 41). Essa tensão entre o passadismo e a ruptura é própria da busca pela singularidade de um objeto polimorfo ou, no caso, de uma nação: se houver estabilização desse campo investigativo ou inventivo, experimenta-se a mortalha tanática de uma cultura. Assim, parte da poesia produzida nesse período confere sentido a uma comunidade identitária imaginada, legitimada por uma vitalidade criativa voltada para a caracterização do repertório constitutivo de um Brasil que atinava para a tomada de consciência das suas potencialidades.

No caso da poética do mascaramento carnavalesco, as atenções aos supostos, uma vez que inventados, elementos arcaicos que poderiam dar sustentabilidade à categoria brasilidade apoiam muitas expressões poéticas eloquentes do período, assim como bulas estéticas e textos críticos. Com intuito axiomático, Oswald de Andrade publica, em 1924, o

“Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, no qual sacraliza a folia carnavalesca. A festa é patenteada com um valor matricial análogo à matéria-prima vegetal aqui encontrada pelos portugueses, metáfora que aduz tal festejo, fantasiosamente, como um ritual autóctone. O ano de 1927 assiste à publicação do poema “Brasil”, no livro *Pequeno caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, registro alquímico em que o poeta carnavaliza uma cena inaugural do encontro dos portugueses com índios e negros, ao som de uma provável cuíca, no Matriarcado de Pindorama (2001, p. 41). Em 1928, o mesmo autor articula, no “Manifesto Antropófago”, o aforismo “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval.”, provocação antropofágica contrária às “sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas” (2001, p. 49).

No limite, para Oswald a catequese colonialista foi um engodo. Etimologicamente, “catequizar” vem do grego “katekhízein”, donde “kata” significa por inteiro e “ekhein”, soar, isto é, ensinar pela fala (CUNHA, 1982, p. 165). Todavia, o poeta antropófago informa que os grandes catequizadores foram o canto, a bricolagem, a dança, a sacanagem, a sensualidade e a liberdade carnavalescos. Ora, a impossibilidade de ser catequizado faz inferir que o poeta se refira a um sujeito elíptico “nós, os brasileiros” que é formado por matéria proteica, em permanente metamorfose, cuja matriz identitária é de difícil doutrinação, posto que se afirme menos pelo que nela há de idêntico, mas pela perspectiva do outramento, a saber, pela poética do mascaramento. Tal intuição crítica oswaldiana compreende a categoria “brasilidade” como tributária dessa fantasia de alteridade constitutiva: “Antropofagia. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos.” (2001, p. 47).

Sobre a poética do mascaramento, divergimos em parte do que defende, por exemplo, Eduardo Lourenço (2001). Para o eminente ensaísta português, o Brasil é o país do disfarce, em que o fingimento é permanente, fazendo convergir a mentira pura e a verdade mais autêntica. Essa negatividade atende, parcialmente, aos sentidos da poética da máscara que tentamos esboçar. Legitimamos, antes, um discurso poético mascarado por meio do qual as fantasias inconscientes são teatralizadas, incluindo, mas não somente destacando, seus aspectos idiossincráticos. A finalidade substancial da máscara demarca a proposição de que nunca fomos catequizados porque incorporamos o Outro como forma de resistência, fazendo do Carnaval uma festa heteróclita em que o Outro e o mesmo se justapõem. Para Oswald, a balbúrdia carnavalesca resiste à catequese e o poeta declara, no calor do “Manifesto” de 1928, a força da fantasia, do mascaramento, das contradições, da

coexistência de múltiplas temporalidades, da liberdade e da eficiência imaginativa (facetas constitutivas do teatro carnavalesco) como antídotos à doutrinação compulsória: marcas de uma brasilidade por ele inferida. Mário de Andrade percebera, no artigo “Oswaldo de Andrade” datado do ano de 1924, essa verve *blaguer* do então amigo *clown*, mestre do humor em perspectiva. Escreve ele sobre Oswald: “Disso vem a perfeita alegria dos seus passes. Essa alegria verde, irrompente, natural.” (ANDRADE apud BATISTA, LOPEZ, e LIMA, 1972a, p. 219). Ademais, essas características constituem uma gramática do mascaramento que, nos poemas sobre o Carnaval, aderem a procedimentos textuais parodísticos, ao uso do humor, do chiste, às onomatopeias, ao outramento do corpo, dos humores e do tempo.

As conjecturas sobre possíveis padrões arquetípicos da brasilidade, a partir do estudo da festa carnavalesca nas expressões poéticas modernistas, atentam para tais vertentes lúdicas e transgressoras inerentes à batucada e à algazarra que constituem o festejo, uma vez que para Oswald, e também para Mário de Andrade, o objeto brasilidade é plural, multifacetado, de apreensão difícil ou provisória, mascaramento solidário a uma catequese impossível. Incontornável contrastar, como um apontamento das afinidades eletivas, o célebre “Sermão do Espírito Santo” do padre Antonio Vieira, revisitado por Eduardo Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem* (2002), em que a mutabilidade das gentes da nação brasileira, de difícil catequese, adere ao símile da estátua de murta, de figuração impossível, posto que de rebeldia indomável. Interessa-nos ressaltar que Oswald não imagina, ingenuamente, uma entidade primitiva no sentido utópico neorusseauísta como um bom selvagem teimoso, mas que seu projeto antropofágico sugere “uma força primitiva de resistência à doutrinação promovida pelo colonizador.” (LIMA, 1990, p. 63). Ou seja, pela procissão carnavalesca de máscaras.

Uma poética do devaneio carnavalesco, ou melhor, da liberdade de um pensamento folião, especificamente em autores modernistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e o Manuel Bandeira pós-*Carnaval*, mira arrevesadamente para o passado literário submetido às injunções estilísticas acadêmicas, com o objetivo de inverter suas hierarquias de poder, denunciando o desfile de máscaras à moda europeia. Assim, a adoção do Carnaval como festa que metaforiza o mosaico de tendências heteróclitas na constituição da brasilidade afirma a imaginação como forma de conhecimento: a perspectiva carnavalesca inventa essa categoria como resultante da tensão que o mascaramento outorga à livre expressão das fantasias. Em outras palavras, seríamos seres

dionisiacos que empunhamos muitas máscaras, para que fantasiosamente, transformemos falta ou dominação em festa.

Empenhados pelos sentidos anteriormente enumerados, os sujeitos poéticos no Carnaval submetem-se a outramentos dos humores, do corpo e da percepção do tempo. Essas estratégias literárias descolam-se de uma poética do discurso elogioso e incauto atrelado ao mito de uma democracia racial. Embora alguns poemas, cantados ou não, afastem-se dessa vertente, outros se aproximam da percepção de que o mascaramento também sugere uma pluralidade de formas, com a função denunciativa das desigualdades de uma nação modernizada por arranjos conservadores. Poemas de Vinicius de Moraes, Noel Rosa, Mário de Andrade, Sinhô, Oswald de Andrade ou Manuel Bandeira articulam tal visada.

Esse poder da máscara materializa o sonho hamletiano¹³ de querer ser e se fazer ser, entre a simulação e a dissimulação, de forma que sob o seu efeito a identidade oscile entre o representado e seu portador. Jean Starobinski (2015, p. 30)¹⁴ complementa essa ideia: “Nos dias de Carnaval, os mistérios podem emergir em plena luz [...] O Carnaval é um sonho para muitos onde o ‘inconsciente coletivo’ se materializa com força, livrando cada um de seu conflito com o ‘inconsciente pessoal’”. Por meio da função imaginativa, a subjetividade se ultrapassa e o eu dionisiaco, mascarado na festa, inteira-se nos referentes da coletividade.

Os românticos já haviam mergulhado nesse poder cognoscitivo da faculdade imaginativa e muitos críticos percebem no modernismo uma tendência pós-romântica (ARRIGUCCI, 2010; CANDIDO, 1985; PAZ, 2013). O primitivismo, em voga desde o início do século XIX, permeado de acentos poéticos idílicos, vide a ênfase no mito do indígena, é retomado nos anos 1920 numa visada crítica, tendo em comum com o movimento romântico a atenção à cultura popular e aos substratos míticos da imaginação. Aí se insere o interesse do primeiro tempo modernista pelo Carnaval e sua descontinuidade narrativa, pujança erótica e exuberante musicalidade como características que iluminavam a frágil categoria da brasilidade herdada das escolas predecessoras.

¹³ Agradeço à colega e amiga Aline Novais de Almeida por sugerir a citação shakespeariana.

¹⁴ Tradução nossa de um excerto contido no ensaio *Interrogatoire du masque* (STAROBINSKI, 2015, p. 30) : “Au jour du Carnaval, les mystères peuvent émerger en pleine lumière[...]le Carnaval est un rêve à plusieurs où “l’inconscient collectif” se materialize avec force, en dégageant chacun de son conflit avec “l’inconscient individuel””.

Nessa perspectiva, o escritor Mário de Andrade escreve no ensaio *A escrava que não é Isaura (Discurso sobre algumas tendências da poesia moderna)* que “o impressionismo construtivo em que nos debatemos é naturalmente uma florada de contradições.” (1980, p. 209). Esse debate assentava-se na tensão entre a tradição da analogia e a beligerância da ironia ou entre o imaginativo metafórico e a consciência da história, rupturas estilísticas e ideológicas que sugerem o entendimento do movimento modernista como uma estética tributária do Romantismo, sugestão consonante com a tese central de Octavio Paz em *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda* (2013). Com relativa proximidade do ensaísta mexicano, Viviana Gelado, no estudo *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20, na América Latina*, anota:

O que haveria pois de continuidade romântica no Modernismo seria tanto a preocupação com a definição de uma identidade nacional quanto a consideração de que essa identidade estaria depositada no fundo (indefinido) do popular. E será, em parte, ao início de definição desse fundo que o Modernismo dedicará seus melhores esforços, sendo seguido, na década de trinta, pelos estudos etnográficos, o ensaio histórico e sociológico e a narrativa regionalista. (2006, p. 173).

No que concerne à batucada carnavalesca, esses esforços implicam uma atenção especial às desigualdades que a constituem, mas também à alegria que dela emana. Mário de Andrade constrói, nos anos ditos heroicos do movimento modernista (1922-1930), uma trajetória poética em que se empenha no esquadramento da brasilidade, como exemplificam a ênfase na urgência do projeto em que tenta caracterizar a língua brasileira e a atenção inequívoca à arte popular. No artigo “Modernismo e ação”, publicado no *Jornal do Comércio*, de 1924, o poeta arlequinal ocupa-se com a necessidade de que o modernismo brasileiro não esbarre na macaqueação dos “ismos” europeus e conclama a arte a “determinar pela primeira vez enfim a psicologia integral do brasileiro”. Com essa intenção, convida os artistas à produção de uma arte nacionalizante que considere a alegria, pois “a alegria nunca fez mal a ninguém, desde que não se faça dela um preconceito.” (ANDRADE apud SCHWARTZ, 2008, p. 544). Oswald de Andrade, em consonância, não descartará a máscara da alegria como constitutiva da brasilidade ao sintetizar no “Manifesto Antropófago”: “A alegria é a prova dos nove./ No Matriarcado de Pindorama.” (2001, p. 51).

A arte poética do autor de *Pauliceia desvairada* tem como motivo organizador o adjetivo “arlequinal”, neologismo *clownesco* que abriga antinomias e outramentos,

semântica cara ao Carnaval. O multiartista paulistano escreve, além da obra em prosa *Macunaíma*, publicação carnavalesca e antropofágica de 1928, poemas como “Carnaval carioca”, em que o sujeito poético constata que “O poeta dorme sem necessidade de sonhar” (2013, p. 225) um projeto de país: ele o descobrira na parataxe onírica de cenas carnavalescas. O tema da alegria também é presentificado no conjunto poético *Libertinagem* em que Manuel Bandeira publica “Evocação do Recife”, poema em que a busca da brasilidade se mostra evidente, em franco diálogo com Mário de Andrade:

A vida não me chegava pelos jornais ou pelos livros:
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada (1993, p. 135)

A legitimação da língua brasileira ocupa ambos os poetas e o Carnaval, que estivera presente no volume dado ao público por Bandeira, em 1919, é assumido como tema da brasilidade marcada no mascaramento erótico do corpo no poema “Não sei dançar”, em *Libertinagem*: “E aquele cair de ombros.../ Mas ela não sabe.../ Tão Brasil!” (1993, p.125).

Essa breve enumeração justifica-se pela tentativa de iniciar comentários e análises sobre uma tópica que interessou, em princípio, à poesia brasileira dos anos 1920. Não duvidamos das singularidades dos projetos dos poetas escolhidos no nosso *corpus*, mas aqui atentamos para as suas convergências. Por exemplo, Mário de Andrade inicia a alentada conferência “O Movimento Modernista” afirmando que o modernismo motivou amplificações nos campos sociais e políticos e foi prenunciador de “um estado de espírito nacional”, expresso “especialmente pela arte, mas manchando com violência os costumes sociais e políticos” (1972, p. 231). As transformações que o enfraquecimento dos grandes impérios e o rápido desenvolvimento de meios tecnológicos engendram, acrescidas no Brasil pelo incremento dos influxos migratórios, provocam respostas artísticas das quais a Semana de 1922 foi “o brado coletivo principal”, elabora o poeta arlequinal (p.231).

Tal dicção insurgente combina com a formulação de que a modernidade é um combate que põe em causa um renascimento incessante do sujeito, da história e dos sentidos da palavra (MESCHONNIC, 1988, p. 9). Consequentemente, as discussões acerca da dependência cultural fomentada pela mimese das matrizes implantadas pela colonização europeia e as oposições (com intensidades irregulares) às formas naturalistas, parnasianas e

simbolistas colaboram com o surgimento de uma tensão entre as sugestões vanguardistas e a renovação das artes nacionais. No centro desse incômodo, os temas do nacionalismo, da língua brasileira e da procura pelas figurações autênticas do ser brasileiro orientam um dos caminhos centrais dos procedimentos estéticos com funções investigativas, políticas e criativas. De início, um fenômeno estritamente sentimental e beligerante¹⁵, o movimento modernista teria sido um “estado de poesia” que teve a cidade de São Paulo como importadora inicial dos “ismos” europeus, “[...] pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo.”, resumiu Mário de Andrade (1972, p. 236).

Embora no programa da Semana inaugural do modernismo constem nomes como Manuel Bandeira (ausente, mas o poema “Os sapos” foi lido por Ronald de Carvalho), Villa-Lobos, Vicente do Rego Monteiro, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Di Cavalcanti e Zina Aito, todos eles artistas oriundos de outras cidades, não se nega, com base no trabalho *Modernismo no Rio de Janeiro* (VELOSO, 1996), a importância dos intelectuais humoristas e boêmios cariocas na construção do modernismo. Estes, por sua vez, opunham-se frontalmente à vertente conservadora do grupo Verde-amarelo, especialmente a intelectuais como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado, colaboradores do jornal *Correio Paulistano* e detratores da cidade do Rio de Janeiro. A essa cidade eram associados, por esses autores, qualificativos pouco sérios, devido a uma dispersão das energias produtivas resultantes da cultura do esbanjamento, da desordem, da praia, do samba e do Carnaval. Em contrapartida, o ensaio de Veloso (1996) menciona a atuação dos humoristas nos cafés literários, salões de humor, revistas, enfatizando sua articulação com as demandas da modernidade, enaltecendo a caricatura como uma das possíveis expressões do moderno. Ao que acrescentamos, por que não, do Carnaval. No empenho à pesquisa de novas expressões estéticas daquele momento, não podemos apagar a importância dos modernistas mineiros, entre os quais figuravam Carlos Drummond de Andrade e Cyro dos Anjos¹⁶.

¹⁵ Em consonância com a beligerância sugerida por Meschonnic, Mário de Andrade (1972) faz, em vários momentos da conferência de 1942, escolhas lexicais que confirmam a postura de ruptura e combate do movimento modernista, quais sejam: “Como tive coragem para participar daquela **batalha!**” (p. 231), destacando o *vivavaia* a que foi submetido pela plateia que o apupava no Teatro Municipal de São Paulo. Mais adiante no texto, ao evocar o patrocínio dos salões burgueses, declara: “E foi da proteção desses salões que se alastrou pelo Brasil o espírito **destruidor** do movimento modernista.[...] Porque, embora lançando inúmeros processos e ideias novas, o movimento modernista foi essencialmente **destruidor**. Até **destruidor** de nós mesmos, [...]” (p. 240). (grifos nossos)

¹⁶ Sugerimos a leitura do ensaio *Cenas de um modernismo de província* (MARQUES, 2011).

Entretanto, as manifestações carnavalescas populares do Rio de Janeiro, majoritárias no nosso *corpus*, não foram escamoteadas pelos poetas paulistanos Mário de Andrade e Oswald de Andrade, sequer pelo pernambucano Manuel Bandeira ou, posteriormente, pelo carioca Vinicius de Moraes. Num esforço enumerativo, notabiliza-se que Oswald de Andrade atentou para as figurações cariocas na construção de seu projeto de modernidade pau-brasilista quando assevera que o “Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça.” (2001, p. 41), afastando-se da vertente conservadora de parte do modernismo paulista. Mário de Andrade assume, no balanço retrospectivo da conferência de 1942, a premissa de que “[...] o modernismo só podia ser importado por São Paulo e arrebentar na província.”. Se o Rio “era muito mais internacional, como porto de mar e capital do país”, por dessemelhança a cidade de São Paulo, “Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil” (1972, p. 236) estava, ao mesmo tempo, pelo desenvolvimento comercial e industrial, mais atenta aos procedimentos vanguardistas europeus. Em mais um exemplo de consideração a outros Carnavais, o autor de *Pauliceia desvairada* escreve, em 1923, e publica, em *Clã do Jabuti* de 1927, o poema “Carnaval carioca”, no qual o festejo carnavalesco do Rio é cenário do projeto modernista de procura pelas manifestações populares que afirmam uma visada crítica do nacionalismo. Esses poetas dialogam com a poesia cantada das marchinhas e dos sambas cariocas, perspectiva alentada por nosso recorte.

2.1 O Carnaval na poesia modernista dos anos 1920 e sua rarefação na década de 1930

Numa enumeração que não se pretende completa, compilamos que em 1919, Manuel Bandeira publica *Carnaval*, conjunto de textos poéticos em que as imagens do Pierrot, da Colombina, do Arlequim, do deus Pã, do Menipo, da “Quarta-feira de cinzas” e do “carnaval todo subjetivo” (1993, p. 101) se avolumam em dicções simbolistas e experimentações, como o poema em prosa “Epígrafe”. Há tonalidades orgiásticas, muitas vezes melancólicas (“A canção das lágrimas de Pierrot”), compondo modulações que vão do tom erótico ao “carnaval sem nenhuma alegria” (p. 101). Na obra de Oswald de Andrade, além do “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924) e do “Manifesto Antropófago” (1928), o Carnaval é presentificado nas *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924,

nos poemas dos livros *Pau Brasil*, de 1925 e do *Pequeno caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927. Assim também Mário de Andrade, por exemplo, nos já citados “Carnaval carioca” (*Clã do Jabuti*, 1927) ou pela adoção do neologismo “arlequinal”, em *Pauliceia desvairada* (1922), além da rapsódia carnavalizada *Macunaíma*. Carlos Drummond de Andrade publica o texto “Um homem e seu Carnaval”, em *Brejo das Almas*, de 1934. Guilherme de Almeida insere o poema “Carnavaladas” em *Encantamento*, de 1924, Menotti Del Picchia *As máscaras* e Martins Fontes, *Arlequinada*, ambos em 1922. Augusto Frederico Schmidt publica o triste poema “Carnaval” em *Navio Perdido*, de 1929 e Murilo Mendes tem o samba e o Carnaval como assuntos do livro *Poemas* lançado em 1930, nos versos de poemas como “Marinha” e “Família Russa no Brasil”. Cecília Meireles expõe, em 1933, e publica, em 1935, o trabalho iconográfico *Batuque, samba e macumba: desenhos de gestuais e ritmo (1926-1934)*, além de incluir o poema “Carnaval”, em *Mar Absoluto*, de 1945. O poeta e também artista plástico Jorge de Lima possui telas representativas do Carnaval.

De acordo com o levantamento realizado, os textos poéticos sobre o Carnaval tornam-se prevalentes na poesia modernista até meados da década de 1930, sendo observada sua rarefação na poesia escrita para livros dessa década.¹⁷ O segundo momento modernista acata procedimentos carnavalizantes, no sentido bakhtiniano, que se afirmam como recursos estilísticos, a saber, o uso da paródia, os epigramas cômicos, especialmente na primeira poesia de Drummond, a mescla entre o elevado e o banal, o vulgar e o sublime, ao lado de outras ocupações como o amor, o tempo, a morte, as desigualdades, as questões sociais e a metalinguagem (ACHCAR, 2000). Já se observa, simultaneamente, que o Brasil histórico e contraditório e não mais mítico abre lugar para textos em que o objeto preferencial “seria de um romance neorrealista e de uma literatura abertamente política.” (BOSI, 2010, p. 217).

A década de 1930 é marcada no mundo pela luta ideológica em que fascismo, nazismo, socialismo e liberalismo medem forças. No Brasil, cresce o partido comunista, a Aliança Nacional Libertadora, a Ação Integralista, o getulismo e o populismo trabalhista. A consciência da desigualdade social e a luta de classes adentram a literatura. Se nos anos 1920 há um tom eufórico, a politização explícita do decênio seguinte ocupa-se diretamente com os problemas sociais e produz ensaios históricos como *Casa grande e senzala*, por

¹⁷ Há presença de figurações do Carnaval em textos em prosa como *O país do Carnaval*, de Jorge Amado, em 1931; *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, em 1937; *A morte da porta-estandarte*, de Aníbal Machado, em 1957; e *Moleque Ricardo*, em 1935, por José Lins do Rego.

Gilberto Freyre, em 1932, *Raízes do Brasil*, por Sérgio Buarque de Holanda, em 1936; e os romances de denúncia, como os de Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e a poesia militante e de combate:

O movimento atinge, no decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte [...], tendo abandonado o que era necessidade do período de combate estético. [...] Sob esse ângulo de visão, a incorporação crítica e problematizada da realidade social brasileira representa um enriquecimento adicional e completa – pela ampliação dos horizontes de nossa literatura – a revolução na linguagem (LAFETÁ, 1974, p. 20).

Inferimos, então, que as figurações do Carnaval, que ensaiavam presença nos poemas do século XIX e nas canções de cordões e dos bailes carnavalescos coetâneos e se tornaram uma das constantes do nacionalismo crítico alentado pelo modernismo de 1920, sofrem uma diluição na poesia escrita da década de 1930, processo que começara, do ponto de vista estético, no interior do próprio movimento. No texto “Vanguarda e kitsch”, Haroldo de Campos observa, por exemplo, que a Escola da Anta colabora na diminuição da força da escritura vanguardista. Ainda nos anos 1930, lembra Lafetá (1974, p. 22), a poesia de autores como Augusto Frederico Schmidt, revistas como *Terra do sol* e *Festa* foram incapazes de manter a tensão na linguagem que caracterizou a vanguarda. Nesse momento, há um diálogo entre os interesses de um nacionalismo ideológico de base populista, sobretudo engendrado pela propaganda getulista e as aquisições estéticas iniciadas na década anterior, pautadas numa arte de base primitivista, que tinha as figurações carnavalescas como exemplo eloquente. Estas expressões ganham ênfase ímpar nos poemas-cantados do cancionário popular, “intimamente relacionado com o interesse do Estado em dar aos cidadãos motivos que inspirassem o orgulho nacional” (GELADO, 2006, p. 146), após o centenário da Independência.

Todavia, tais figurações encontram na poesia cantada composta nos estratos populares da cultura um *locus* de permanência. Os sambas e as marchinhas ganham destaque a partir da década de 1920 (TINHORÃO, 1998; VIANNA, 2012; SANDRONI, 2001; GALVÃO, 2009; CABRAL, 2011; MUSSA & SIMAS, 2010). Deve-se matizar a força da propaganda getulista a partir de 1930, pois as marchinhas já eram tocadas no início do século e o samba ganha notoriedade no início do modernismo literário: a gravação do primeiro samba “Pelo Telefone”, realizada pelo compositor Donga, em 1917, é o marco histórico (SANT’ANNA, 1986, p. 183). Dessa maneira, os poemas-cantados dos sambas e das marchinhas, que nos interessam como espaços de permanência dos textos

carnavalescos, a partir de meados de 1930, atuam “à margem dos círculos articulados em torno de um processo de renovação estética que tende a assimilar um imaginário urbano, ou mesmo suburbano” (NAVES, 1998, p. 24). O que não impede, ou até desperta maior interesse, à pesquisa da brasilidade empenhada por parte dos autores modernistas da década de 1920.

Já a música erudita vincula-se ao projeto modernista e busca a pesquisa de elementos folclóricos, mas não tem o Carnaval como assunto de destaque. O maior exemplo é Heitor Villa-Lobos, o mais importante músico erudito brasileiro do século XX, que participou da Semana de 1922 aderindo ao convite feito por Graça Aranha e Ronald de Carvalho. Artista fortemente influenciado por Debussy na primeira década do século XX, Villa-Lobos tem experiências com modernistas franceses na mesma década e compõe uma música brasileira moderna, cuja originalidade seria dada pela intuição do projeto nacionalista de construção da brasilidade (TRAVASSOS, 2000). Ainda que tenha chegado ao programa da “Semana” com peças que combinavam um romantismo tardio, dissonâncias, utilização de novas combinações instrumentais (*Quarteto simbólico*) ou uma combinação de ritmos sincopados brasileiros (*Três danças africanas*), o músico provocou escândalo numa plateia com gosto musical novecentista. Imediatamente após 1922, passa a fazer “um amplo uso de referências às músicas populares brasileiras [...] desencadeando, nos anos vinte, o impulso gerador de sua obra, que se confunde com uma espécie de visão sonora do Brasil.” (WISNIK, 2007, p.61). Assim também, músicos agregados ao modernismo como Francisco Mignone, Guerra-Peixe, Luciano Gallet, Ernesto Nazaré e Marcelo Tupinambá compuseram no registro erudito, embora atentos a manifestações musicais populares como os choros. O próprio Villa-Lobos frequentava a casa do pai de Pixinguinha e, depois de 1922, compõe a série de choros que dedica aos intelectuais modernistas. Porém, ainda que o compositor carioca tenha composto a peça erudita o “Carnaval para crianças” (1919-1920), as figurações carnavalescas são um tema de menor destaque em sua obra.

Simultaneamente ao sucesso internacional de Villa-Lobos, Mário de Andrade (1991) assume uma função de pensador crítico da música no Brasil, cujas ideias foram expostas em muitos estudos, entre os quais o *Ensaio sobre a música brasileira*, manifesto do modernismo nacionalista que entendia que fazer música universal é fazer música regional. Para o autor paulistano, a música expressaria a alma dos povos que a criam, devendo-se evitar a imitação de modelos europeus que tolhem a formação de músicos

brasileiros. Sua emancipação deveria ser alcançada pela retomada da música genuinamente brasileira em formação nas camadas populares, que levada artisticamente por compositores cultos, estaria pronta a figurar ao lado de outras no cenário internacional. O autor de *Macunaíma* chegou a projetar um livro sobre o samba carioca em que a palavra cantada seria comentada por Vinicius de Moraes (RANGEL, 2014). Sobre os sambas e as marchinhas, analisa:

E como é triste o samba!... As marchinhas serão talvez, de nossa cantoria carnavalesca, as únicas que conseguem uma verdadeira alegria. O próprio frevo, não sei se por mais próximo de certas soturnidades ancestrais, chega frequentemente a frenético, mas raro consegue ser manifestação de alegria franca. As marchinhas, sim, são as mais das vezes bastante leais em sua alegria, muito embora surja sempre cada ano alguma triste (2006, p. 268).

Mário de Andrade gostava de samba: no *Dicionário musical brasileiro* considera que o lundu foi seu avô. E, ademais, alertou que a palavra conheceu um período de ostracismo no começo do século XX, sendo compilada como “expressão literária caracterizando um passado, e objeto apenas duma ou doutra composição impressa, mais ou menos eudita. Até que os maxixeiros principiaram empregando a palavra de novo” (1989, p. 454). Em *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade* (TONI, 2004), anota-se que músicos como Sinhô, Heitor dos Prazeres, o samba rural paulista, Assis Valente, Sinval Silva, Lamartine Babo, entre outros, eram ouvidos pelo poeta paulistano colecionador de discos. Tão intensa e frequente era a audição, que no poema “Carnaval carioca” a memória da vitrola o intimida e arrouba:

Carnaval...
 Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti...
 Morreu o poeta e um gramofone escravo
 Arranhou disco de sensações... (ANDRADE, 2013, p. 216)

A história da música popular está intrinsecamente ligada a certas datas como o Carnaval. Segundo Afonso Romano de Sant’Anna (1986), a canção seguiu no modernismo brasileiro uma trajetória independente, desenvolvendo curiosamente alguns procedimentos pretendidos pelos poetas modernistas, como o humor, a blague, a paródia, todos integrantes das imagens carnavalescas. O “acontecimento religioso da raça” (2001, p. 41) asseverado por Oswald de Andrade já constata a força desse fenômeno popular de massas: o Carnaval urbano de um país tardo-escravocrata. Nessa batucada, tanto o produto literário mais

erudito quanto o mais popular, no caso em questão a palavra cantada que resultará no gênero canção popular, “fixam certas constantes estéticas e ideológicas importantes para a interpretação globalizante da vida brasileira.” (SANT’ANNA, 1986, p. 195). Ao término da década de 1930, a música popular e as séries literárias já corriam paralelas e sem muito intercâmbio, proposição que esta tese constata, como exemplo, pela rarefação das imagens de Carnaval nos poemas.

2.2 Vinicius de Moraes e *Orfeu da Conceição*

A partir da década de 1950, a poesia popular cantada amalgama-se com a poesia escrita, “graças ao passe de Vinicius de Moraes da poesia para a música”, assevera Sant’Anna (1986, p. 197). No que concorda José Miguel Wisnik, ao concluir que Vinicius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção em fins dos anos cinquenta e começo dos anos sessenta do século XX, “a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores de grandes poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral” (WISNIK, 2007, p. 70). Vinicius o fez alentado pelas figurações do Carnaval, no poema dramático carnavalizado e neoantropofágico em que intercala canções populares com motivos da mítica grega, encenado em 1956: *Orfeu da Conceição* (1986).

Antonio Candido também destaca a atuação dos sambistas como precursora da intimidade estabelecida entre a poesia erudita e a música popular ao final dos anos 1950. Para o ensaísta, os anos 1920 ouviram músicos como Sinhô, os anos 1930 ouviram Noel Rosa, Ismael Silva e Lamartine Babo, entre outros, o que positivou o “interesse nas coisas brasileiras que sucedeu o movimento revolucionário.” (1989, p. 198). Contudo, não se pode perder de vista que foi por meio das figurações do Carnaval que Vinicius de Moraes e Tom Jobim compuseram “A felicidade”, marco bossanovista que não consta no texto original da peça *Orfeu da Conceição*, tendo sido incluída no filme de Marcel Camus *Orfeu Negro ou Orfeu no Carnaval*, lançado em 1959. Mais uma vez, tal qual Oswald de Andrade regurgita no poema antropofágico “Brasil” que o Carnaval inventara a nacionalidade, bem como a marchinha “História do Brasil”, de Lamartine Babo, as imagens carnavalescas da letra “A felicidade” e do poema dramático *Orfeu da Conceição* serão cabralinas: redescobrem um Brasil alegre, lúdico e, simultaneamente, melancólico e socialmente desigual; erótico, tendo o corpo como expressão fantasiada de outramentos;

ocupado com a finitude da festa e em celebrar o tempo de exceção inerente a ela: “E tudo se acabar na quarta-feira” (2017, p. 416).

Esse Brasil ironicamente alegre e inocente, mas deveras melancólico (“Tristeza não tem fim/ felicidade, sim) da canção “A felicidade” confirma a alegria e a tristeza que definem, de forma ambivalente, a brasilidade inventada. Seja pela dicção dos poemas do modernismo heroico seja pelos poesia cantada da vertente popular ou pelo diálogo entre o cancionero e o poema viniciano, a poética do mascaramento desvela uma festa tão alegre e erótica quanto trágica, posto que dionisiaca, como o Carnaval. É na voz altiva de Plutão, deus dos inferos, que no texto dramático *Orfeu da Conceição* Vinicius de Moraes resume toda essa argumentação: “PLUTÃO (*bradando*) - Alegria! É o reinado da alegria! Amanhã é cinzas! Hoje é o último dia! E viva Momo! E viva a folia!...” (1986, p. 432).

3 COMISSÃO DE FRENTE

3.1 A poética do mascaramento

O psiquiatra suíço Carl Jung ([1976] 2001) elabora o conceito de *persona* como um dos pilares de um conjunto teórico que se quer mais inteligível como pensamentos em imagens do que como uma racionalização exaustiva de conceitos sobre as realidades psicológicas. Jung apropria-se desse referencial a partir de leituras sobre o teatro grego e romano, textos que solicitavam cenários em que o ator desempenhava o papel que lhe era confiado portando uma máscara apenas ao rosto. O termo *persona* deriva do verbo *personare*, “soar através”, cujas raízes se fincam no etrusco *phersu*, “máscara teatral”. Os gregos a denominavam *prósora*, aquilo que disfarça (PAVIS, 1999). Na evolução do teatro ocidental, o ator despe-se progressivamente desse artifício literal, estando a função mimética encarregada de conferir ao espectador a verossimilhança que o intérprete intenciona. Pela encenação, presentificação ou representação, o Outro dotado de características semelhantes ou não ao ator apresenta-se a um público que reconhece, naquela mimese, dramas, conflitos, deleites ou prazeres próprios a sua experiência ou às de outrem. Repleto de contradições, o mascaramento encena tanto o ator quanto a personagem que ele vivifica.

A *persona* junguiana implica um compromisso entre o sujeito e o contexto cultural, protegendo, em parte, os conteúdos cujo desvelamento pareça inadequado ao eu consciente, cumprindo uma função de adaptação aos objetos externos. Essa máscara aparenta ser a mais convincente expressão de uma subjetividade, mas tende a corresponder às demandas com que alguém se apresenta perante o outro. Adorno e Horkheimer, embora pensadores de uma escola que pouco converge com os pressupostos junguianos, apreciam o assunto de maneira análoga:

Persona era o termo romano para o teatro clássico. Em Cícero, a palavra foi sublimada para designar a máscara do personagem com que alguém se apresenta diante dos outros. O papel que alguém, por exemplo, o filósofo, representa na vida; portanto, o titular do papel e a dignidade particular como o representa, como se fosse um ator. Deste último significado, o conceito passou a designar o cidadão nascido livre, como pessoa jurídica, em contraste com o escravo. Contudo, durante a Antiguidade, o conceito não tinha, em absoluto, o sentido da individualidade em potencial, da “personalidade” (1973, p. 47).

Fica evidente que o papel social da máscara é também aludido pelos filósofos frankfurtianos: o homem desempenha papéis que garantem sua funcionalidade e pertinência a um contexto social. A *persona* opera a serviço da proteção das fantasias do sujeito e essa premissa está clara para Jung ([1920]1981), a saber, que a atividade inconsciente da fantasia se impõe mais ou menos bruscamente à consciência como uma representação. Nunca expressa o caráter real da motivação inconsciente, não suplanta a realidade e difere sempre da apreensão das imagens pelos sentidos, posto que sua origem é “interior”. Em posicionamento que tangencia essas premissas, o que aqui pretendemos enfatizar é que o mascaramento carnavalesco promove uma inflexão às sustentações teóricas citadas, uma vez que instaura uma mediação das disposições íntimas do brincante com o mundo da festa. Para a balbúrdia orgiástica, interessa mais o papel disfuncional que a função adaptativa. Merece relevância que quando o folião – na língua francesa, *folie* significa loucura – escolhe uma fantasia para a festa, suas disposições inconscientes adquirem materialidade e ocorre um fenômeno duplamente mimético: o que é fantasiado intimamente é representado na consciência e teatralizado no mundo circundante, circuito no qual sua interioridade é encenada. Tal mascaramento não implica que venha a acontecer um desmascaramento posterior que revelará aos olhos do mundo uma verdade sonegada: a festa do interior é legítima e está na máscara ou é mediada por ela.

No Carnaval, todo folião é um ator. Para tanto, a função da máscara evoca uma inquietação e põe em causa a intimidade do sujeito; encena-a. Em torno da máscara as imagens profundas se aglomeram e se reforçam: trata-se, aqui, da ambição humana de se fazer ser por meio da simulação, revelando a condição atuante ou teatralizante do sujeito. O que está em jogo é a possibilidade extática de ser Outro, de sair de si. Pretende-se que haja uma metamorfose, isto é, outro emolduramento de si em que caiba uma singularidade alheia, que no limite desvela o que é ao sujeito mais próprio. Nesse caminho, concebemos que o mascaramento carnavalesco teatraliza as emoções humanas. Mikhail Bakhtin (1987, p. 35) formula que a festa momesca faculta a não coincidência do sujeito consigo próprio, contradizendo o engessamento das identidades e franqueando as fronteiras entre o eu e o Outro pelo elogio da metamorfose. Para o pensador russo, enumerar a pluralidade de sentidos das máscaras constitui uma tarefa inesgotável, mas encarna o princípio do jogo da vida, numa peculiar relação entre realidade e imagem. Acrescentamos, portanto, que o sujeito poético carnavalesco é solidário ao mundo da máscara e no seu teatro,

simultaneamente, íntimo e público, protagoniza sua mais completa tradução, portando no corpo seu mais legítimo adereço.

Starobinski (2015, p. 46), contudo, aponta uma relação entre a máscara e a poesia que nos permitimos concordar parcialmente. Para o psiquiatra e ensaísta suíço, o mascaramento pertence à beleza da palavra poética e lhe confere um apaziguamento. Não necessariamente, caso atentemos, por exemplo, às modalidades de carnavalização do poético sugeridas por Bakhtin – a paródia, o grotesco, o satírico e o burlesco – constatamos que dificilmente se considera uma estabilização da linguagem nesses casos. Pelo contrário, ao transportarem para a arte o espírito carnavalesco, tais soluções poéticas geram estranhamento, surpresa, riso e põem em contato, em alguns casos, *topoi* que dialogam em relativo desacordo na lírica. As máscaras nos poemas permitem ao poeta e ao receptor viverem muitas vidas além das suas. Um eloquente exemplo é a carnavalização operada por Oswald de Andrade no poema “**Amor** humor”¹⁸ (2001 a, p. 21). O marco do texto poético mínimo na língua portuguesa coteja dois mundos que já estavam presentes em intensidades e recorrências desiguais na literatura luso-brasileira. Ainda que “Amor” e “humor” sejam temas que constituam situações recorrentes da vida humana, os quais no desenvolvimento das sociedades passaram a exigir reações regulares; e se literatura no início dos tempos significa poesia, tais motivos tornaram-se assunto literário básico (ACHCAR, 1994, p. 28). Porém, não impactaram a literatura ocidental de forma igualitária.

A desigualdade ocorre pelo fato de que os *topoi* do amor-paixão (e do amor-Amor, do amor-cortês, do amor-romântico) ocupam espaços de maior prevalência nas séries literárias ocidentais que o humor (ou escárnio, ou maldizer, ou as sátiras). Se o discurso amoroso é uma das formas de constituição do sujeito pelo reconhecimento do Outro, a mensagem chistosa a ele acrescentada, numa posição de interlocução ou paralelismo, conduz esse discurso a uma deriva de sentidos – um mascaramento – que potencializa sua abertura ao outramento, uma vez que se pauta numa carnavalização da linguagem ancorada em procedimentos como inversões de significantes e significados, condensações e deslocamentos (FREUD, [1905] 1996b): o humor somente funciona se for surpreendente, desconcerto necessário à experiência de alteridade.

¹⁸ Desenvolvemos essa discussão no artigo “Amor: humor, uma poética do outramento”, publicado na *Revista Ipotesi*, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFJF, v.19, n.2, p. 130-141, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2016/11/11-Amor-humor-19n2.pdf>.

Portanto, “**Amor**” é em princípio título do poema, elemento paratextual indicativo do entendimento do texto que virá em seguida: “humor”, em registro tipográfico menor e sem o destaque do negrito. Tal mascaramento torna-se parte integrante da peça concisa, que prescinde de uma alta voltagem informacional, posto que pautada em uma castração voluntária dos excessos textuais, que desliga a linguagem de sua normatividade habitual e abre ao leitor a possibilidade da livre imaginação. A página em branco estimula as múltiplas associações textuais disponíveis e mantidas em estado inconsciente no leitor, obtidas pela “conversa” entre as muitas impressões subjetivas: o poema-pílula abandona a possibilidade de representar o real e se entrega à produção livre, tanto das referências internas sobre o discurso amoroso quanto do senso de humor do leitor, agora peremptoriamente convidado à livre associação. Esta mimese de produção parece ser um expediente da modernidade (LIMA, 1980, p. 171) que enforma muitos dos poemas que fazem parte do *corpus* desta tese.

A máscara carnavalesca ostenta, quase invariavelmente, uma deriva de sentidos entre o riso e o choro em que o procedimento chistoso opera com evidência, contradizendo o apaziguamento que sugeriu Starobinski (2015). O folião não pode prescindir de interlocutores, porque seria impossível brincar o Carnaval sozinho, ainda que o Outro seja uma parte desconhecida dele próprio. O mascaramento pelo riso resulta em um fenômeno contagioso, pois a gargalhada do Outro é necessária para completar o processo psíquico (FREUD, [1905] 1996b). Ao ultrapassar o sentido do trágico, o humor proporciona prazer por meio da restauração narcísica, mesmo que esse Outro seja o próprio sujeito a rir de si mesmo.

Quando o discurso poético do brincante se embriaga do riso e da comicidade (e aqui “embriagar” parece o verbo mais adequado, posto que o discurso chistoso carnavalesco seja uma contribuição eminentemente dionisíaca), o sujeito ri de si mesmo e experimenta as dissoluções de seus aspectos ressentidos, de uma possível arquitetura da vingança e do amargor melancólico. Somos *homo ludens*, conforme o filósofo holandês Johan Huizinga (2005) e também somos *homo ridens* e podemos rir da delícia, do estranhamento e do ridículo em nós mesmos, semântica presente no imaginário momesco. Umberto Eco cita o silogismo socrático de que o cão vê os outros cães morrerem, mas não sabe que ele é também mortal. O homem o sabe e o cômico e o humorístico seriam formas discursivas para arquitetar a única vingança “que lhe é possível contra o destino e os deuses que o querem mortal” (2006, p. 108).

Por meio do riso, do erotismo e da paródia, a poética do mascaramento rompe com os preceitos normativos que honram uma moral que sustenta a ordem estabelecida. Desempenha, nesse teatro, uma função ética que devolve à fantasia o lugar que lhe cabe no mundo produtivista, presenteando o folião com o direito de delirar, gozar, ser inconsequente, sair de si e poder se exercer orgiástico, de forma que a fantasia se incorpore ao corpo mutilado pelos automatismos da vida cotidiana. A liberação extática carnavalesca dá ao sujeito a possibilidade de fruição do mundo franqueada pela sua diluição numa coletividade, algo que a alma deseja e encena corporalmente. A máscara consente que a sintaxe dos sentimentos individuais seja compartilhada como uma gramática coletiva, asseverando a hipótese formulada por Jung ([1971]1999) de que a totalidade do homem só possa ser descrita através de antinomias, condição festejada pelo Carnaval. Na festança e celebração dionisiaca, a alegria e as idiossincrasias do coletivo são percebidas por meio da *persona*, de maneira que a máscara se torna portadora do instinto criativo. Nessa festividade alquímica, poesia e festa se amalgamam de forma a que o texto figure como um testemunho dos sentidos, aptidões do corpo e do contato servos da imaginação, que mais que nunca se afirma como uma forma de conhecimento. Esses textos carnavalescos, exceto algumas exceções, não guardam confissões de subjetividades normativas, mas expressões daquilo que as escapa ou daquilo que lhes é mais desconhecido e familiar, e que se desvela no mundo da orgia.

Solidárias ao mascaramento, as figurações do Carnaval emergem nas artes e nas letras ocidentais desde a antiguidade egípcia até a contemporaneidade, evidenciando flutuações de significados e de relevâncias para as características estéticas e ideológicas de cada período. Não obstante vincularem-se às respectivas singularidades culturais, quando se coligem os textos poéticos atinentes à folia carnavalesca, enumera-se sua pluralidade de sentidos: a posituação das atividades lúdicas de uma comunidade, sobretudo o reinado do humor, as transgressões dos regimentos políticos, sociais ou administrativos, o desrecalque das intenções eróticas reprimidas pelo tempo ordinário, a livre comunhão amorosa, a experiência de intensa liberdade pela fruição da variedade do mundo e a busca da felicidade que se contrapõe aos desígnios normativos, muitas vezes melancólicos, da vida administrada. Em contrapartida a tais regozijos, a festa também expõe as idiossincrasias dos rituais orgiásticos como a violência, as abundâncias e as penúrias, bem como as desigualdades de direitos humanos disfarçadas pelos discursos oficiais. Tais inversões ou

intensificações operam como jogos risíveis, irônicos, fantasiosos, festivos, derrisórios ou delirantes, tornados procedimentos ou temas dos poemas aqui referenciados.

Na festa de Carnaval, o sujeito entrega-se a um tempo de exceção: enquanto dura o bulício, sua vida está sujeita às leis de um mundo heterotópico regido por um ritual que ameniza os registros das faltas fomentadas pela vida cotidiana. Para o brincante dionisiacamente embriagado, a temporalidade histórica linear é subvertida e ele experimenta um retorno ao tempo mítico em que orgia, fantasia e festa se justapõem num eixo de similaridade. Nessa perspectiva heterocrônica¹⁹, a folia impele o sujeito à força do mito, sistema definido por Claude Lévi-Strauss (2008) como expressão de imagens, linguagens e valores que se repetem. Nessa estrutura arquetípica, resguarda-se um arcabouço de discursos poéticos que se referem a passado, presente e futuro, suspendendo a percepção da história enquanto periodicidade sucessiva e instaurando um pensamento da orgia ou sobre a orgia. Os aedos do Carnaval no modernismo poético e na poesia cantada coetânea tinham a intenção de reportar um pensamento mítico do Carnaval, que entendemos como uma poética do mascaramento, posto que constituída por figurações de subjetividades que se fantasiam com o intuito de que suas fantasias inconscientes se legitimem.

O tempo de exceção da festa, a deriva de humores entre a melancolia e a alegria e as expressões e intensidades do corpo constituem marcadores textuais de sujeitos que se outram, se mascaram, se fantasiam, experimentando flutuações identitárias levadas, algumas vezes, ao paroxismo. Esses mascaramentos mantêm entre si uma prolífica interrelação semântica, daí merecerem uma apreciação mais detalhada na canção “Chuva, suor e cerveja”, lançada por Caetano Veloso no ano de 1971, ensejo para a especificação das categorias a que nos referimos:

Não se perca de mim
 Não se esqueça de mim
 Não desapareça
 A chuva tá caindo
 E quando a chuva começa
 Eu acabo de perder a cabeça

¹⁹ Na conferência “Outros espaços”, Michel Foucault (2008, p. 411-422) faz uma distinção entre os “espaços de dentro”, que foram mapeados por Bachelard como territórios subjetivos carregados de qualidades e os “espaços de fora”, conjunto de relações que se definem por meio de posicionamentos. Quanto a esses núcleos de sentidos, podemos considerá-los utópicos, ou seja, sem lugar real ou heterotópicos, que são contraposicionamentos em que os lugares reais estão invertidos, vez por outra acompanhados da ruptura absoluta com o tempo tradicional – as heterocronias. No Carnaval, a subjetividade se outra (ou se mascara) pela conjunção do contraposicionamento e do “contratempo”.

Não saia do meu lado
 Segura meu pierrot molhado
 E vamos embolar ladeira abaixo
 Acho que a chuva ajuda a gente a se ver
 Venha veja deixa beija seja
 O que deus quiser

A gente se embala se embora se embola
 Só para na porta da igreja
 A gente se olha se beija se molha
 De chuva, suor e cerveja. (VELOSO, 1971)

O texto é acompanhado por uma sonoridade em ritmo de frevo, cujo arranjo acentua, nos excessos da percussão e das guitarras, as sílabas tônicas dos verbos dos versos de 1-5, para que no sexto verso as vogais “e” da locução “perdEr a cabEça” sejam destacadas. Nos três versos iniciais, o folião enunciador é imperativo: canta ao eu-Carnaval, seu outro mascarado, que não desvaneça. O jogo rímico dos versos adapta-se à marcação rítmica de forma que as sílabas tônicas das palavras PERca/ esQUEça e desapaREça estabeleçam uma sonoridade toante em eco, canto de um sujeito que implora que sua fantasia seja perene. Seu corpo fantasiado dá visibilidade à deriva identitária sugerida pela carnavalização dos estados de alma no tempo em suspensão. Essa temporalidade consagra o instante como duração, furtando-se à batida normativa da cronologia oficial, repleta de automatismos e regularidades pouco permeáveis ao jorro da fantasia. Qual Rimbaud convidado à folia, o “Eu é um Outro”²⁰, porquanto “acaba de perder a cabeça”, metáfora de uma consciência mascarada pelo deleite orgiástico: o sujeito é vibração contínua moldada pela livre circulação dos afetos. O que se “perde” é a normatividade aprisionadora das fantasias mais íntimas, valendo-se de diluidores como a chuva, o suor e a cerveja que montam uma cadeia metafórica em que a desrazão opera como conceito unificador. Essa proposição foucaultiana (1989) é desde agora mobilizada porque faculta uma mediação entre a racionalidade normativa e a completa loucura, contemplando a livre circulação dos desejos, dos humores e dos devaneios. Dissolver-se na chuva, bebendo cerveja e ao som da guitarra elétrica e da percussão é dar lugar às fantasias inconscientes, momento em que, como sugere Nietzsche, “o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção” (2007, p. 27).

A tradição cultural transmite-nos imagens às quais associamos sentidos, em princípio fixados. Segundo Bachelard (2002), a água está associada ao imaginário da

²⁰ Essa frase constitui um excerto da missiva escrita por Arthur Rimbaud ao amigo Izambard, conhecida como “A carta do vidente”, texto seminal para o entendimento da poesia moderna (WHITE, 2010, p. 56).

pureza e da purificação ritual e as figurações turvas, impuras ou eivadas de idiossincrasias são, quase inevitavelmente, associadas a representações inconscientes relacionadas com o mal. Entretanto, na poesia cantada por Caetano Veloso, a embriaguez carnavalesca motiva correlatos objetivos textuais que estão nitidamente imbricados à noção de adulteração da normatividade. Ou numa leitura menos audaciosa, levemente em desacordo com a temporalidade mensurada e adepta ao calendário cotidiano. Pouco ocupadas com as noções de pureza ou mal, as três substâncias líquidas que dão título ao poema informam o deleite de um bincante submisso à vertigem dionisiaca, religião do êxtase e da *unio mystica* com a natureza em que não há pecado nem perdão, perspectiva que converge com os sentidos próprios aos domínios momescos.

Na configuração extática dionisiaca, sustenta Maffesoli (1985), o indivíduo e o social se dissolvem no confusional e o corpo experimenta um estado de transcendência. No poema, o corpo fantasiado consente que as fantasias se materializem na heterotopia dos passistas que se embolam “ladeira abaixo”: “Não saia do meu lado/ segura meu pierrot molhado”, Carnaval! Tal contraposicionamento confere graça à nova invocação feita pelo folião que, pelo efeito do mascaramento, pode se deliciar sem ser julgado e também se abandonar (“a gente se embala se embora se embola”) aos seus fantasmas ou às suas máscaras mais recônditas. Esse estado de alma faz com que a subjetividade se ultrapasse, dissolvendo sua intimidade mascarada na coletividade. A artimanha paronomástica “A gente se embala se embora se embola” acelera o ritmo do verso carente de pontuações, instaurando a certeza da fruição da festa pela ruptura absoluta com o tempo tradicional. Tal desrecalque de um inconsciente lúdico configura emancipação e libertação que confere ao *homo dionisiacus* seu reconhecimento, ou melhor, uma forma de conhecimento de si modulada pela metamorfose: “a chuva ajuda a gente a se ver/ [...] /seja o que deus quiser”. Nesse contentamento orgiástico, o eu folião obedece à deriva de sensações eróticas que só é interrompida quando a normatividade religiosa restitui o controle da cena: “só para na porta da igreja”. Não à toa, com o intuito de manter o prazer sob controle, o calendário cristão instituiu o festejo momesco como período que antecede os sacrifícios da Quaresma!

Caetano Veloso associa, nesse texto poético, os sentidos do Carnaval como uma afirmação da imaginação como forma de conhecimento, confiando à linguagem poética a condição precípua de externalização da fantasia. O ato de fantasiar combina esquemas internos do sujeito que são teatralizados nos jogos de palavras, conferindo certo mistério a versos como, por exemplo, “a gente se embala, se embora, se embola”, cantado em ritmo

acelerado que dificulta a sua compreensão, mesmo para a comunidade lusófona nativa. Ouve-se, no canto/declamação, a fricção aliterativa dessas palavras que instaura o prazer pela sua repetição, mesmo que o brincante não saiba exatamente – ou até desconheça – a concretude vocabular do que está cantando. O folião a repete como uma criança o faz com a brincadeira prazerosa – ou quando repete fonemas com a intenção de estabelecer contato por meio de uma gramática peculiar, dando vontade de cantar outra vez para brincar outra vez. A experiência prazerosa deseja repetição e o ritmo sincopado do frevo consente tal regozijo, condensando na reiteração sonora uma forma de conhecimento analógico do mundo.

Os versos finais trabalham o jogo rímico como erótica da linguagem: “Só para na porta da igreja/ a gente se olha se beija se molha/ De chuva suor e cerveja”. A transgressão reencena o mito orgiástico na linguagem: “igreja” faz rima interna com “beija” e consoante com “cerveja”, dessacralizando o signo cristão que se embriaga de paganismo. “Molha” faz rima interna com “olha” e toante com “suor”, liquefazendo as normatividades que, numa leitura mais arrojada, permite compreender essa alquimia como uma alusão ao jorro de secreções que sucede – ou acompanha – o prazer sexual. Georges Bataille (2013) alerta que a ausência do erotismo seria o mito trágico da cultura ocidental. Nesse poema carnavalesco, as palavras brincam e deslizam aliterativamente com as outras, de forma que a experiência interior se torne encenada textualmente. Essa teatralização obtida pelo mascaramento do interdito foi compreendida por modernistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Manuel Bandeira quando adotaram as inversões ou intensificações do folguedo momesco como um vetor de pesquisa para mitigar a inautenticidade do fazer literário dos anos 1920, migrando do registro trágico para o cômico – ou o lascivo.

Ora, com o intuito de clarificar as categorias enunciativas do nosso *corpus* poético – o corpo, o tempo e os humores – facultamo-nos o direito de corromper – ou mascarar – o nome do poema cantado “Chuva, suor e cerveja”, com a finalidade de dar um título a esta tese: “Samba, Suor e Cerveja”. O termo “suor” metaforiza as semânticas das transformações às quais o corpo é submetido. “Cerveja” conota a consciência dionisíaca, a embriaguez que secciona a categoria tempo de seu registro cronológico. Finalmente, “samba” é um dos ritmos que dá suporte aos poemas carnavalescos cantados e nos quais, majoritariamente, os sujeitos poéticos experimentam a circulação de humores entre a melancolia (ou a tristeza) e a alegria.

3.1.1 Suor: o corpo utópico carnavalesco

Especula-se, conforme Minois (2003), que o *currus navalis* (carro naval) das festas romanas que entronizava na cena pública o deus Dioniso (no caso, Baco), abundantemente adornado com tonéis de vinho para animar as licenciosidades sexuais, configure uma das possíveis etimologias do termo “Carnaval”. Imagem análoga aos celebrados carros alegóricos das atuais escolas de samba, esses préstitos traziam corpos possuídos pelo deus do êxtase e fantasiados de sátiros, cujo nome e atributos derivam do bode, uma das máscaras usadas pelo próprio deus Dioniso: “Em quase toda parte, o centro dessas celebrações consistia numa desenfreada licença sexual, cujas ondas sobrepassavam toda a vida familiar e suas venerandas convenções”, pondera Nietzsche (2007, p. 30). Esses corpos mascarados e maquiados atuam como agentes de forças inconscientes transgressoras, considerando-se que o sujeito fantasia a *persona* para que os desejos mais íntimos sejam encenados, processo duplamente mimético ao qual nos referimos. Tais atores dionisíacos contrariam as forças normativas subjetivas e coletivas, como enuncia Mário de Andrade no poema “Carnaval carioca”:

[...]
Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco!

É Baco num carro feito de ouro e de mulheres
E dez pares de bestas imorais.
Tudo aplaude guinchos berros,
E sobre o Etna de loucuras e pólvoras
Os Tenentes do Diabo.
[...] (2013, p. 221)

O sujeito poético carnavalesco forjado por Mário de Andrade participa da procissão orgiástica na avenida Rio Branco, no ano de 1923. O carro de Baco²¹ com mulheres e bestas é imagem explosiva como um vulcão importante na história do Império romano, o Etna, metáfora da transgressão dionisíaca que a sociedade carnavalesca carioca “Tenentes do Diabo” impõe à ordem da suposta civilidade de uma nação emergente. Esses sujeitos que mascaram seus corpos expõem-se aos poderes secretos e às forças invisíveis atuantes além (ou aquém) da consciência, ou seja, entregam-se ao vigor subversivo mobilizado pelo inconsciente dionisíaco. Na folia, “perde-se a cabeça” porque, segundo Foucault (2009, p.

²¹ O ensaio *Dionysus: myth and cult*, de Walter F. Otto, é bastante elucidativo sobre o tema. No capítulo “The symbol of the mask” (1981, p. 86- 91), o mitólogo evidencia que Dioniso representa o deus da máscara por excelência, por ser a melhor representação da epifania. A par dessa característica, é um deus que convive com os homens. Sua acepção para a modernidade, continua, implica na faculdade mimética que o sujeito da contemporaneidade procura quando, literalmente, usa-a no teatro ou cerimônias ritualísticas.

15), os corpos maquiados, mascarados e tatuados atuam como grandes atores utópicos: a própria carne é palco para a encarnação de seus fantasmas. Perder a cabeça – o desmembramento dionisíaco²² – no Carnaval sustenta a enunciação poética da festa como um pensamento visceral, uma vez que as experiências da dança e do canto emancipam a energia psíquica aprisionada nos corpos. Em consonância com Hillman (1997), não se trata de desintegrar para reintegrar, mas se conscientizar das partes do corpo como distintas umas das outras. Tal deriva metonímica quer antes desrecalcar um corpo administrado por discursos autoritários, muitas vezes travestidos.

A formulação foucaultiana do conceito de corpos utópicos dialoga de perto com o corpo dionisíaco carnavalesco. Para o pensador francês, ao se tatuar, se mascarar ou se maquiar, o sujeito não pretende exatamente adquirir outro corpo, mais belo, melhor decorado, mas dar espaço a uma linguagem cifrada, secreta e sagrada que encena sobre esse mesmo corpo “a violência do deus, a força surda do sagrado ou a vitalidade do desejo” (2009, p. 16). Esses corpos ocupam agora um espaço imaginário “que vai se comunicar com o universo das divindades ou com o universo do outro [...] Em todo caso, a máscara e a tatuagem são operações pelas quais o corpo é arrastado de seu espaço próprio e projetado em outro espaço” (p. 16). O desrecalque motivado pela teatralização do Outro que é parte cifrada de si mesmo (e, aqui, interessa-nos mais a máscara e a maquiagem) atua a serviço da livre circulação dos afetos.

A noção de corpo carnavalesco é uma instância que atua na confluência entre a organicidade e a proposição de corpo erógeno, constituída na relação com o Outro e seu repertório desejante, suas singularidades e seus códigos sociais. Operando numa diferenciação cognitivo-afetiva, o corpo fantasia-se para teatralizar as fantasias inconscientes do brincante. Com essa formulação, não se quer opor sistematicamente imaginação e realidade, mas enfatizar que a atividade imaginativa presentifica-se na vida cotidiana do sujeito, de forma a mediar o sentimento do mundo e a intervir na sua apreensão. A realidade externa ao homem vincula-se à complexidade psíquica por meio da fantasia, trama que Jung ([1971]2001) aproxima do conceito de imaginação: o engate entre

²² O tema do desmembramento ligado às cerimônias em que o sujeito experimenta alterações – diluições – da consciência remonta a um mitema do deus Dioniso. Como seria uma divindade que sucederia Zeus e instauraria uma nova ordem cósmica, Hera, a esposa enciumada, ordena que os Titãs fulminem o filho ilegítimo de seu consorte com a deusa Perséfone. As forças titânicas fazem-no em pedaços e cozinham suas carnes num caldeirão. Todavia, seu coração é salvo e dado, pela deusa Atená, à princesa tebana Sêmele, que o gesta novamente. Dessa passagem provém a explicação etimológica para Dio/niso, duas vezes nascido (BRANDÃO, 1988, p. 118).

o homem e a realidade ou entre o inconsciente e o mundo circundante. Na materialidade dos corpos-foliões, as fantasias teatralizadas encenam o repertório desejante íntimo do sujeito, no mais das vezes oculto pelas injunções da máscara da convencionalidade.

De acordo com Foucault (2009, p. 18), o corpo é o grau zero do mundo, cruzamento de caminhos e perspectivas. Quando fantasiado, configura um núcleo utópico a partir do qual o sujeito imagina, sonha, fala e percebe o mundo. Consideramos que esse corpo dionisíaco revela e esconde sua face e oscila entre presença e ausência, impondo máscaras de muitas naturezas perante as quais o homem civilizado se reduz a “mentirosa caricatura” (NIETZSCHE, 2007, p. 54). No excerto destacado do poema “Carnaval carioca”, o folião canta numa respiração extasiada que o coro de desejos do Carnaval é “Vitória sobre a civilização”, poética consumada pela “mentira” da fantasia: o homem civilizado confere a sua realidade atributos de unicidade, escamoteando toda e qualquer oposição que desafie a estabilidade de uma vida confinada. Como provocação, na poética do Carnaval converge a intenção política de uma poesia que se afirma como resistência ao engessamento de verdades identitárias, enunciação análoga ao que pondera Nietzsche ao se referir à encenação dionisíaca:

A esfera da poesia não se encontra fora do mundo, qual fantástica impossibilidade de um cérebro de poeta: ela quer ser exatamente o oposto, a indisfarçada expressão da verdade, e precisa, justamente por isso, despir-se do atavio mendaz daquela pretensa realidade do homem civilizado (2007, p. 54).

Nos corpos utópicos carnavalescos não são encenados fingimentos. Por exemplo, o riso e o choro são máscaras adotadas para exprimir a deriva de sentimentos que o sujeito vive durante o Carnaval. O compositor Zé Ketí assim procede na palavra cantada da marchinha “Máscara negra”, vencedora do primeiro concurso carioca de música para o Carnaval, em 1967:

Tanto riso,
Oh quanta alegria,
Mais de mil palhaços no salão
Arlequim está chorando pelo amor da Colombina
No meio da multidão. (2006, p. 802)

Tanto o riso quanto o choro são expressões do excesso e do transbordamento que promovem uma descarga de energia mobilizada pelo aspecto numinoso²³ da festa, inquietando o sujeito diante do belo, do sublime e também do escarnecedor, grosseiro e cruel. Há no riso uma perplexidade diante do desconhecido, um despertar diante do belo, do feio, do belo e feio ao mesmo tempo, mas que desperta surpresa e, muitas vezes, a dimensão absurda da existência. Nietzsche (2007, p. 67) recorda que do sorriso de Dioniso surgiram os deuses olímpicos e das lágrimas, os homens, o que nos autoriza a aproximar tais expressões como poderes subversivos do mascaramento, experiências que as maquiagens de corpos utópicos como a do palhaço ou a do Arlequim sustentam.

O motivo da máscara afirma-se fulcral ao entendimento desse desconcerto que a fantasia carnavalesca provoca, uma vez que estabeleça uma peculiar conversa entre o corpo em sua acepção biológica e a encenação que o insere num laço social. Se os afetos e os acontecimentos da existência humana são modulados por diferentes repertórios culturais, o mascaramento no Carnaval os traduz numa relatividade alegre, promovendo uma negação antiautoritária das identidades dos sujeitos enquanto blocos monolíticos administrados. Nesse sentido, a máscara materializa as múltiplas possibilidades de metamorfose, pois ao mesmo tempo esconde e revela: autoriza. Seu uso insere o sujeito no *teatrum mundi*²⁴, de maneira que seja expressão “das transferências, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos.” enumera Bakhtin (1987, p. 35).

Por meio do mascaramento, o sujeito expressa-se de forma oblíqua, deglute, incorpora e reencena no corpo os códigos cifrados ou reprimidos pela máscara cotidiana oficial. Graças à *persona*, o indivíduo não é condenável ou passível de julgamentos, pois sua identidade se camufla e sofre derivas. As máscaras de palhaço-triste, do bufão e do saltimbanco foram usadas pelos artistas para encenar uma autoderrisão de si próprios ao final do século XIX, carnavalização desencantada com a condição penumbrista da arte e do

²³ O conceito de numinoso é compreendido por Rudolf Otto (2007) como arrebatamento, estranhamento, aspecto avassalador e energético vivido pelo sujeito diante do sagrado. Nas festas carnavalescas, o “sagrado” apresenta-se próximo do que Chklovski (in Todorov, 1999, p. 82) conceitua como estranhamento: sendo a poesia um pensamento em imagens, ela pode desvelar o que parece pouco familiar, deslocando o sujeito poético da percepção automática do mundo e das coisas.

²⁴ O *teatrum mundi* consistiu numa forma de representação do mundo e de suas ações, numa explícita relação de espelhamento. A vida humana era compreendida como uma peça dirigida por Deus, pela Fortuna ou pelo Destino. Para o homem medieval, a vida terrena é ilusória e análoga à grande encenação teatral, cuja plateia é composta pelas divindades, incluindo santos e anjos. Quando a encenação termina, as máscaras e fantasias são retiradas e ocorre o julgamento final. A comédia shakespeariana *As you like it* exemplifica essa concepção de teatro que atravessa séculos e alcança a contemporaneidade. No texto do bardo inglês, o personagem Jacques, o melancólico, afirma que “todo o mundo é um palco/ E todos os homens e mulheres meros atores” (HOFFMEISTER, 2016).

artista. De fato, a teatralização carnavalesca confere ao fantasiado a possibilidade de sonhar, de ousar, de viver, sem delongas, o ridículo da experiência humana, infenso aos preceitos normativos burgueses. Rodeado por bocas que riem, Arlequim chora copiosamente no salão o seu amor derramado pela Colombina, baile de máscaras em que o ridículo disfarçado e a fantasia permitem ao sujeito o compartilhamento das emoções mais recônditas. Assim também anuncia o sujeito arlequinal de Mário de Andrade no poema “Tristura”, de *Pauliceia desvairada* (2013, p. 89): “E dizem que os polichinelos são alegres! Eu nunca em guizos nos meus interiores arlequinais!...”.

O personagem Polichinelo expõe seu corpo em desequilíbrio como metáfora das intensas transformações de seus sentimentos, lembra Agamben (2017). A máscara garante as metamorfoses dos sentimentos do sujeito e, em tal transmutação, o corpo é palco do ator utópico que joga ludicamente no esconde-e-revela da exposição do que em si é cifrado ou pode passar despercebido. Cabe aqui, a partir do que enuncia a marcação rítmica do poeta arlequinal, enfatizar o que já se afirmou óbvio: o mascaramento nos poemas sobre o Carnaval metaforiza as maquiagens dos sentimentos humanos. A audácia arlequinal positiva a possibilidade de transitar entre distintas camadas de consciência, performando uma representação utópica em que o corpo do Polichinelo translada a tristeza em alegria. A título de exemplaridade, assim como Starobinski (2004) interpreta que o motivo do *clown* triste conferiu aos escritores no final do século XIX as imagens hiperbólicas de si próprios e da condição da arte, a poética carnavalizada de Mário de Andrade, em muitos poemas, analogamente expõe o corpo como espaço de uma enunciação alegre e triste, um humor que deriva entre polaridades, o que pode ser lido como uma paródia da condição do poeta. Esse corpo equilibrista ganha assim uma segunda vida, quando teatraliza seus interiores e canta suas dores fantasiado de Polichinelo, palhaço de mil risos que entoa, ao som dos guizos, o tempo de exceção carnavalesco como festa da falta: “A própria dor é uma felicidade”, confessa o poeta no poema “XVII”, da série *Losango cáqui* (2013, p. 159).

Mário de Andrade cede lugar nesse poema ao que Nietzsche (2007) propõe: o que é profundo ama uma máscara, procura-a como mediadora da sua expressão na vida empírica. Como a alegria carnavalesca não se rende a razão alguma, até pelo contrário, ela é por sua própria condição ilógica e arredia aos pressupostos normativos, o sujeito brincante expande-se louco de alegria e todo homem alegre é necessariamente e a seu modo um desarrazado. Um pouco comparável à anestesia do coração, de que fala Bergson (2001) no célebre texto sobre o riso, a desrazão incide na rigidez dos corpos e dos sentimentos,

flexibilizando-os e daí vem a comicidade louca, quando a alegria desvela a mobilidade das coisas e do mundo. Os corpos utópicos alegres e políticos do Carnaval vingam-se, assim, dos corpos dóceis controlados pela máquina oficial dos sistemas políticos hegemônicos. O rito festivo cumpre, com essa roupagem, seu propósito sob o signo do mascaramento.

Sobre o corpo como a dimensão material da subjetividade, convergimos com a formulação de Emerson Inácio (2016, p. 32) quando sustenta que o sujeito se organiza no mundo que o cerca por meio de, entre outras mediações, a linguagem: o corpo que escreve – e o que lê – reúne cruzamentos de identidades, alteridades, vozes próprias e vozes outras. No movimento insurgente e festivo do primeiro momento modernista, a poética carnalizada e sobre o Carnaval, em alguns casos, aproximou a sintaxe da poesia cantada do fazer literário escrito, obedecendo ao que Manuel Bandeira sugerira no poema “Evocação do Recife”, quando o poeta pernambucano registra as vozes gostosas do povo, evita “macaquear a sintaxe lusíada” e promove, segundo Moraes (2005), um rebaixamento da língua erudita. Em consonância com Emerson Inácio e Eliane Robert Moraes, o aspecto erótico comum à oralidade da fala brasileira não fora incorporado à vertente literária de feição mais acadêmica ou intelectual em momento anterior à Semana de 1922. A partir de então, textos como *Santeiro do mangue*, de Oswald de Andrade, ou *Macunaíma* e “Carnaval carioca”, de Mário de Andrade, performatizam essa linguagem, como fica evidente nos versos deste último:

[...]
 O casal jovem rompendo a multidão
 O bando de mascarados de sopetão em bofetadas de
[confetes na mulher]
 – Olhe só a boquinha dela!
 – Ria um pouco, beleza!
 – Come do meu!
 [...] (ANDRADE, 2013, p. 217)

Num esforço contrastivo, dado o distanciamento filológico entre os textos, sabe-se que os antigos filósofos gregos condenavam o riso, posto que manifestação das partes baixas do corpo, supostamente menos nobres que o coração (MINOIS, 2003). O riso carnavalesco, nos textos citados do modernismo dos anos 1920, inverte essa proposição, tornando o riso erotizado, uma estratégia textual elevada ao lugar de destaque numa literatura que se pretendia iconoclasta. Assim, em diálogo e discordância parcial com a inflexão antropológica de Roberto DaMatta (1997, p. 90), sugerimos que não somente a inversão, mas também a intensificação dos signos constituem mecanismos a partir dos

quais explode o universo carnavalesco. O chiste consiste nesse lampejo inventivo que combina realidades internas e organiza a realidade por meio da imaginação. O corpo textual solidário ao riso mascara elementos da literatura canônica (imagens mitológicas do acervo grego ou bíblico, passagens da *Divina comedia*, personagens da *Commedia dell'arte*, etc) com linguagem coloquial que desierarquiza o português à moda da metrópole ou da academia, proposta aderida ao programa estético carnalizador do modernismo.

3.1.2 Cerveja: tempo de exceção, tempo de orgia, tempo político

No ensaio *Os filhos do barro*, o escritor mexicano Octavio Paz (2013, p. 160) lembra que o capitalismo dessacralizou o corpo, que passa a servir como força de produção: o corpo reificado ou censurado mutila a função mitopoética da psique. Promover uma rebelião do corpo sucede numa insurreição da imaginação, de forma que ambas neguem o tempo linear, pois seus valores glorificam o presente e consagram o instante. Esse movimento insubmisso evocado pelos textos poéticos sobre o Carnaval advém da sacralização de uma festa que representa um paroxismo da alegria que rompe com os interditos do cotidiano. O festejo também apresenta ao sujeito, segundo Roger Caillois, “outro mundo onde ele se sente amparado e transformado por forças que o ultrapassam.” (1988, p. 97). Essas instâncias inconscientes foram delineadas por Rudolf Otto (2007) por meio do conceito de “numinoso”, acolhido por Caillois, quando disserta sobre as condições subjetivas de estranhamento, fascínio, assombro e felicidade decorrentes da experiência do sagrado dionisíaco que têm as festas carnavalescas como exemplo ao longo da história: a festa figuraria o tempo de emoções intensas e das metamorfoses da memória e do desejo no sujeito. No cotidiano ameaçado pela estagnação, pelo desgaste e pela morte, o sujeito poético tem a festa (os três dias em que o tempo histórico sucessivo se ausenta) como espaço transgressivo de felicidade, beberagem e abundância finitas. O estado de exceção é garantido pela abertura da consciência lírica ao numinoso, entrelugar da fantasia decalcado pelas sacralizações do excesso.

Somente a entrega da consciência à dimensão feliz do deus da embriaguez e do amor extático, “só uma santidade desavergonhada, impudica, pode levar a uma perda de si suficientemente feliz”, escreveu Bataille em um ensaio na revista *Acéphale* (2014, p. 15). Tal temporalidade rompe violentamente com a regularidade do cotidiano, sendo ao mesmo

tempo alegria e, por que não, um tempo de angústia: seu fim está anunciado desde o começo, o deleite de se apropriar de outra realidade identitária pelo mascaramento se finda ao cansaço dos tambores. Vive-se o tempo da alegria que denega as fantasias de morte, semântica aderida ao epíteto “de cinzas”, tempo de regozijo em que os fantasmas inconscientes de uma subjetividade (ou de um grupo) podem ser incorporados sem julgamentos por uma comunidade normativa. O mascaramento das tristezas e das saudades pelo tempo da alegria compõe a primeira estrofe da “Marcha de quarta-feira de cinzas”, que Vinicius de Moraes entregou ao compositor Carlos Lyra para que recebesse o acompanhamento musical:

Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas foi o que restou
[...] (MORAES, 2017, p. 520)

As cinzas metaforizam, por conseguinte, o correlato objetivo do fogo orgiástico que se extinguiu, borralho do calor de um tempo marcado pela orgia: a embriaguez das canções e das brincadeiras ora pueris, ora explicitamente eróticas. Esses sentidos do excesso festivo como forma de renovação do tempo ordinário são performados por meio da devassidão, da loucura, da sacanagem e da beberagem que constituem a tipologia dionisíaca proposta por Nietzsche (2007). O discurso dionisíaco decorre da ruptura do *principium individuationis* e da diluição da consciência individual num sentimento místico de unidade com o coletivo. Esse tempo carnavalizado, na sua acepção fundamental, não se alinha com a lógica da contemplação, mas da experiência, implicando num *teatrum mundi* resultante da inversão do poder oficial, dos abusos parodísticos, das misturas entre o sublime e o vulgar e de uma mundividência em que tudo se apresente de forma relativamente alegre, garantia de uma vitória temporária da máscara do riso no embate com a máscara do choro.

A temporalidade carnavalesca seria, então, constitutivamente dialógica, formula Mikhail Bakhtin (1987), pois encena a dualidade do mascaramento: uma, a máscara oficial, monolítica, séria e triste, submetida aos desígnios do dogmatismo, da rigidez; outra, a máscara do riso na praça pública, livre, fantasiosa, ambivalente, permeada por profanações, aviltamentos, inconveniências e pelo contato, muitas vezes, exageradamente familiar entre os participantes da festa. A partir dessa premissa, o pensador russo estudando a obra *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, percebe que os procedimentos

carnavalizados se aplicam aos textos tanto do ponto de vista conteudístico como nas escolhas estilísticas, dedução que resulta no conceito de carnavalização, que seria a transposição da alma carnavalesca para a arte. Cabe enfatizar, como contraste aos possíveis motivos que estimularam o interesse do modernismo dos anos 1920 sobre o tema, que o texto de Bakhtin se dirigia frontalmente contra a máquina stalinista, propondo uma hierarquia reversa: o humor popular valia mais que a arte oficial, pois o tempo rísível do Carnaval, em sua indissolúvel relação com a liberdade, funcionaria como arma contrária à repressão. Em estudo sobre a obra de Bakhtin, Clark e Holquist sintetizam:

A hierarquia reversa constitui uma espécie de válvula de segurança pela qual os inferiores são elevados temporal e ritualmente acima de seus superiores como um meio de garantir o *status quo* e possibilitar a prevalência da hierarquia sobre as ordens mais baixas, potencialmente anárquicas. Bakhtin, todavia, postula o espírito do carnaval como modelo de uma ordem mundial superior, organizada horizontalmente mais do que verticalmente. No carnaval, argumenta ele, todos são considerados iguais e a fraternidade é universal. Além disso, o espírito do carnaval opõe-se fundamentalmente a todas as hierarquias na epistemologia, a todos os cânones e dogmas, pois no carnaval tudo está em constante movimento e transformação. Suas qualidades essenciais são incompletude, vir-a-ser e ambiguidade (2004, p. 324).

O mundo de Rabelais e da Rússia stalinista distancia-se da cena brasileira dos anos 1920. Contudo, ao configurar o Carnaval como o tempo da hierarquia reversa, cumpre indagar os possíveis motivos que animaram a geração modernista de São Paulo a adotá-lo como vetor de pesquisa sobre a singularidade da arte nacional. Interessa-nos a escolha da festa como forma de pensar e mitigar os sentidos inquietantemente brumosos da falta de autenticidade da nação emergente: ao longo de sua reprodução social, lembra Roberto Schwarz (2012, p. 29), o Brasil põe e repõe as ideias europeias, de forma incansável e em sentido impróprio. A geração modernista visava deslocar tais ideias fora do lugar não ingenuamente em busca de uma verdade identitária redutiva, mas apostando no pensamento mítico como uma forma de verdade, ou seja, dando voz às dimensões arquetípicas por meio das quais o inconsciente coletivo – trama formada por mitemas que coordenam e conferem sentido à imaginação e às narrativas dos sujeitos de uma coletividade – se manifesta. Nesse sentido, se a festividade carnavalesca é sacralizada como uma forma de arrebatamento coletivo que propõe ao homem a experiência de um presente eterno, de uma inconsequência lúdica, devassa e sacana que inverte a ordem e a temporalidade do mundo oficial, a fantasia modernista inventa uma brasilidade em cuja

temporalidade converge, simultaneamente, a poética do sagrado e do profano; da derrisão e da conservação; do cômico e do trágico, semânticas encenadas nos disfarces e fantasias – no mascaramento – do tempo carnavalesco.

Numa revisão dos dados disponíveis na historiografia literária, a festa momesca anterior ao modernismo de 1922 foi compreendida pelos escritores de forma ambivalente. Percebe-se que misturadas aos discursos que enalteciam o samba e a música popular que soava nos batuques festejados em quintais das classes desfavorecidas, ou de ruas e botecos cariocas mais pobres, vozes dissonantes condenavam e demonizavam as celebrações populares, especialmente os cordões. Um dos mais eloquentes periódicos do primeiro quartel do século XX, no Rio de Janeiro, foi a revista *Kosmos*, que exaltava a brasilidade tendo como matrizes textos alusivos às riquezas do interior do país, assim como as manifestações culturais urbanas, especialmente as vividas por negros e mestiços na capital da República. O poeta Olavo Bilac publica a crônica “A dança no Rio de Janeiro” na *Revista Kosmos* (1906), com posicionamento ambíguo em relação aos festejos populares: enquanto atribuía à festa da Penha um palco de desordens, crimes e brutalidades, a música popular dançada no bairro da Saúde era enaltificada como uma fusão entre o batuque e o jongo africanos, além do cannaverde português e da poracé dos indígenas. As três raças formariam um cadinho, pois no samba “se absorvem os ódios de cor. O samba é – se me permitem a expressão – uma espécie de balé onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite.” (BILAC, 1906, p. 6).

O início do século XX aglutina posições múltiplas em relação ao tempo de exceção do Carnaval. Ao comentar a profusão e a balbúrdia dos cordões carnavalescos que aumentavam de número na cena carioca do início dos anos 1900, compostos por foliões egressos de camadas desfavorecidas da população, “o príncipe dos poetas” desqualifica-os como “abomináveis, horríveis e fétidos” (BILAC, 1906, p. 7). Em tom semelhante ao de Bilac, o escritor Gonzaga Duque publica na *Revista Kosmos* o artigo “O Carnaval do Rio” (1907), no qual considera a folia dos cordões “a melopeia irritante dos cateretês, as danças de taba, a festa bárbara, horripelantemente barulhenta e desesperadamente estúpida”. João do Rio, na crônica “Elogio do cordão”²⁵, oscila entre o fascínio com o aspecto numinoso do batuque e dos passistas e o medo de violência que tal procissão orgiástica promovia ao

²⁵ A crônica é cotejada com o poema “nossa senhora dos cordões”, de Oswald de Andrade, na *Ala da Antropofagia*.

cronista e seu interlocutor. Os jornais cariocas, de modo geral, tendem a apoiar os préstitos e os Carnavais dos clubes, em detrimento “das formas de expressão da barbárie, da incultura e da grosseria das ruas” (CUNHA, 2001, p. 151). O projeto civilizador do “Grande Carnaval” ou dos Carnavais de salão à moda europeia parece, para muitos, um fracasso iminente em face dessa nova ameaça – o Pequeno Carnaval ou a festa das ruas – que crescia ano a ano nos noticiários a partir da década de 1890.

O tempo de hierarquia reversa do Carnaval preocupa o chefe da polícia carioca, que expediu, em 1912, um documento que proíbe o entrudo e propõe coibir os mascarados a encontrar os cordões carnavalescos. Posturas municipais penalizavam, enfaticamente desde 1889, vozerios nas ruas, obscenidades e ajuntamentos motivados pelos batuques dos escravizados que tomavam as praças todo o ano. Contudo, em consonância com o postulado bakhtiniano de que as festividades funcionavam como uma desordem a serviço da ordem, no período que antecedia os festejos momescos, práticas e valores que existem escamoteados no cotidiano da cidade vinham à tona e

o Carnaval, de certa forma, funcionava como uma espécie de trégua parcial nos regulamentos e nas proibições criados no final do século XIX, como tentativa de controlar as hordas de pobres e negros cuja aparição pública ou organização privada estavam longe de parecer pitorescas ou desejáveis (CUNHA, 2001, p. 195).

Seja no Carnaval de rua ou no dos Grandes Salões e bailes de máscaras, o tempo da festa parece ter interessado aos modernistas da primeira hora pela sedução ao irracionalismo como atitude existencial e estética, infundindo “o tom agressivo com que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral” (BOSI, 2014, p. 305). Interessa-os a arte primitiva e a etnografia, que constituíram o foco das vanguardas europeias e, no Brasil, faziam parte da vida cotidiana. Desvela-se não mais o mal-estar do patriotismo ornamental de Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, mas um nacionalismo crítico que adere aos elementos recalcados de nossa civilização como o negro, o índio, a malandrice, o imigrante, a fala do povo, buscando, segundo Candido (1985), o irracional no detalhe brasileiro. Numa proposição estética que confronta a velha linguagem e a consciência de uma oligarquia rural instalada no poder, torna-se importante matizar que em tais escolhas de figurações poéticas já havia um projeto ideológico e político em andamento: a deformação do natural como fator constitutivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao refinamento academicista, o fluxo de consciência como desmascarador da linguagem tradicional. O tempo carnavalesco evoca, por si, uma

visceralidade transgressiva que (des)mascara estabilizações de uma consciência burguesa, como bofetadas líricas de arlequins no suposto bom gosto e ordem vigentes, os quais reproduziam padrões arcaicos de funcionamento em uma sociedade desigual e em franca transformação, como a nação brasileira da década de 1920.

A temporalidade em suspensão e as inversões provocadas pela festa de Carnaval são figurações de excesso e de transgressão contrárias a uma lógica vigente, cumprindo, assim, uma função política. Dito de outro modo: muitos textos poéticos do modernismo heroico, ao escolherem o Carnaval como metáfora para a afirmação de um nacionalismo crítico, têm o tempo de exceção da festa como matriz para uma enunciação política. Quando Oswald de Andrade escreve que “O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça” e “Nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval” (2001, p. 41) e Mário de Andrade se embevece pelos “cordões de machos mulherizados” (2013, p. 213) no “Carnaval carioca”, a ratificação do tempo subversivo da poética do mascaramento carnavalesco evidencia-se:

[...]
 Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...
 Eu te levava uns olhos novos
 Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,
 Meus olhos murmurejando de comoção assustada
 Haviam de ter puríssimo destino...
 É que sou poeta
 E na banalidade larga dos meus cantos
 Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
 [...] (2013, p. 213)

“Eu mesmo” dionisiacamente diluído na consciência carnavalesca, qual Nietzsche declarara a alegria como vontade de potência, torna-se comoção assustada de um sujeito entregue à desrazão, ao tempo do desconhecido da festa. Reaproximamos, nesse ponto, o tempo carnavalesco da noção de “desrazão”. Tal configuração cognitiva resulta de um trânsito entre as formas hegemônicas da razão e da loucura francamente desvairada, vai-e-vem que Foucault (1989) percebeu como um pensamento próprio às formas da *folie* anteriores ao confinamento asilar na Idade Clássica e que o folião na temporalidade do Carnaval revisita. No compasso do canto carnavalesco “fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males”, aparentes antinomias, porém estados de alma e valores aproximados no mundo misturado do tempo desarrazoado da festa. É o tempo da alegria

como força maior, tempo em que os “olhos livres”²⁶ do poeta aderem à radical e desabusada forma de vivê-la e levá-la ao paroxismo, um aparato estético e político contrário às investidas cotidianas do mundo sério confinado pela máquina burguesa. O trânsito entre mil consciências carnavaliza o mundo, fazendo-o desatinado e “com mil sensações bonitas”, estranhamento que atravessa o poeta. Essa a propriedade da alegria de sobreviver à sua própria condenação e à morte, força maior descrita por Clément Rosset:

O estranho é que, entretanto, a alegria permanece, embora suspensa em nada e privada de qualquer base. E é esse o extraordinário privilégio da alegria: essa aptidão para perseverar quando sua causa é ouvida e condenada, essa arte quase feminina de não se render à razão alguma, de ignorar alegremente tanto a adversidade mais manifesta quanto a contradição mais flagrante. Pois a alegria, tal qual a feminilidade, permanece indiferente a qualquer objeção (2000, p. 8).

A formulação de Rosset dialoga com a verve intuitiva dos modernistas de 1920 quando se interessaram pelo tempo do mascaramento alegre e triste da folia, pois tudo acabará na quarta-feira. Quando Bataille “perde a cabeça” no fascículo da revista *Acéphale* dedicado a Dioniso, afirma: “O místico da alegria diante da morte não pode ser visto como acuado, já que está em condições de rir com toda leveza de cada possibilidade humana e de conhecer cada encantamento acessível” (2014, p. 14). A máscara da gargalhada é provável estratégia resiliente para um contingente populacional desterrado que aqui entoou um canto de imigrantes tristes. Nesse sentido, foliões capazes de transmutar o canto saudoso – o sentimento de não-pertencimento – num canto alegre, de tornar chistoso o que é trágico, carnalizando o horror em alegria como contraponto a um cenário sociocultural desigual e, muitas vezes, melancolizante.

3.1.3 Samba: a íntima relação da alegria com a tristeza no mascaramento dos humores

Desde os primórdios, o folguedo carnavalesco associado, literária ou historicamente, a cerimônias religiosas, encena a transmutação de uma tristeza aderida às instâncias discursivas sobre o enigma do tempo. A alegria levada ao paroxismo, em consequência da evidência de finitude da própria festa e da vida, exposta em sua transitoriedade, dialoga de perto ou até se confunde com os enunciados tristes. Ambos são

²⁶ A imagem é extraída de um aforismo escrito por Oswald de Andrade (2001) para o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”.

estados de alma que se afirmam constantes radiculares dos textos poéticos em que as figurações do Carnaval são relevantes.

No que concerne a essa produção literária, padre Antonio Vieira proferiu três sermões de “Quarta-feira de Cinza”, provavelmente, por volta dos anos de 1670 (PÉCORA, 2016), nos quais a festividade momesca é tema constitutivo e, simultaneamente, sonegado. Vieira já percebia a dimensão dionisíaca da festa e a celebração da alegria como canto à imortalidade: a festa conduzia o sujeito ao deleite da orgia, numa condição heterocrônica em que a cadência do tempo sofre uma exceção. A “Cinza” ganha visibilidade na quarta-feira, resíduo da matéria festiva alçada à função textual de correlato objetivo do tema da finitude (da vida e da festa que a celebra), metáfora do pó do qual partimos e ao qual retornaremos. Vieira, assim, justapõe, de forma indelével, o Carnaval e os signos da morte.

Por meio de uma estratégia elíptica, o jesuíta de formação estoica impõe as figurações bíblicas do *Gênesis* (3:19) “És pó e ao pó retornarás” como antídoto ao paganismo carnavalesco, de forma a pregar o aprendizado da morte como o caminho cognitivo que orienta o comportamento dos vivos. A festa de Carnaval está à sombra desses textos vieirianos²⁷, uma vez que encena uma celebração religiosa pagã tolerada e circunscrita ao calendário cristão como estratégia dogmática para a manutenção do caminho ascético imposto ao fiel. No primeiro “Sermão de Quarta-feira de Cinza”, a matriz afetiva é a consciência do devoto movida pelo temor da morte; no segundo, a morte é uma forma de educação. Em relação ao terceiro, morrer é tema de desejo para o cristão, desenganado pelos outros prazeres da existência (VIEIRA, 2016). Tal retórica salvífica e pedagógica sobre a morte faz de Vieira um anticarnavalesco memorável, ou melhor, talvez o primeiro carnavalesco da literatura brasileira que trata o tema de forma recalcada, proferindo um discurso articulado pela falta da festa e pela imposição acirrada de uma consciência religiosa impávida ante as paixões, dogmas da agenda eclesiástica a serem introjetados pelo fiel. Dessa forma, as cinzas operam textualmente como refugio do corpo que viveu a expressão paroxística – agora extinta – da alegria nos três dias de folguedo, categoria tornada pecaminosa no discurso cristão e, por oposição, muitas vezes exuberante nos poemas que enunciam o Carnaval.

²⁷ Sabe-se que os dois primeiros sermões foram escritos em Roma e Vieira estava a caminho de se tornar um dos religiosos mais respeitados nesta capital. No Carnaval de 1673, pouco antes de proferir o *Segundo Sermão de Cinza*, soldados guardavam a igreja em que o padre português pregaria (PÉCORA, 2016, p. 28).

Nos “Sermões de quarta-feira de cinza”, o corpo se ausenta para garantir verossimilhança à prédica: os argumentos de Vieira, destituindo os ouvintes de possíveis passionalidades carnavais, persuadem a plateia e instauram na cena enunciativa o ethos cristão. Ora, está na etimologia do vocábulo “carnaval” a semântica oposta. Conforme Minois (2003), o *carrum navalis* que vem do carro festivo romano nas saturnais, ou ainda a *carne levamen* ou *carnelevamine*, designações para o período de festividade, bebedeiras, orgias gastronômicas e sexuais que precedia o momento restritivo da Quaresma. Do ponto de vista histórico, sabe-se que no ano de 604, o papa Gregório I deliberou que se deveria celebrar um período de jejum e privações durante quarenta dias (a quadragésima), em alusão ao período ascético e, por que não, melancólico, em que Jesus ficara recluso no deserto. Essa decisão foi modificada em 1091, quando o papa Urbano II convocou o Sínodo de Benevento, no qual foi decidido que a abertura da Quaresma se chamaria “Quarta-feira de Cinzas”, dia em que a testa dos fiéis era marcada com uma cruz de cinzas. O último dia do período restritivo é consagrado como o “Domingo de Páscoa” (FERREIRA, 2004).

A associação do Carnaval ao calendário normativo cristão parece provocar poucas dúvidas para historiadores (SEBE, 1986). Entretanto, à suspensão do tempo ordinário da vida cotidiana encerrada em um sistema de interditos, repleta de precauções, opõe-se a efervescência da festa, formula Roger Caillois (1988), considerando o período da justa medida com o adjetivo “profano” e seu oposto como “sagrado”. Tal proposição se coaduna, com alguma licença teórica, à contraposição carne/cinzas vieiriana e com a tipologia nietzschiana que contrasta as séries cognitivas dionisíacas e apolíneas, dicotomia oportuna às especulações quanto aos sentidos e aos humores da festa carnavalesca.

Essa justa medida fora entendida pelo filósofo alemão como solidária à figura divina do deus Apolo, a divindade que esculpe a bela aparência do mundo interior da fantasia que se contrapõe à realidade cotidiana, tão lacunarmente inteligível. Como oposição a tal racionalidade, há uma configuração de consciência em que tais princípios da razão sofrem exceção, deliciosos êxtases dionisíacos que ascendem do mais íntimo do homem e que podem ser aproximados, analogicamente, com a embriaguez:

Seja por influência da beberagem narcótica, ou da poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em auto-esquecimento (NIETZSCHE, 2007, p. 27).

Nietzsche presume que desde os cultos dionisiacos que eram celebrados na Grécia antiga em louvor ao deus barbudo sátiro e que consistiam numa desenfreada licença sexual, subvertendo as regras da vida familiar e suas convenções, as beberagens faziam com que os sofrimentos despertassem prazer e o júbilo arrancasse dos corações sons dolorosos: “aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que faz presente é divinizado, não importando o que seja bom ou mau” (2007, p. 33). Tendo como base tal tipologia, pode-se inferir que a máxima ascética vieiriana de ordem cristã opõe-se ao paganismo dionisiaco (apesar de considerá-lo na contraface do seu discurso), ou seja, o sagrado católico faz contraposição inclusiva ao sagrado dionisiaco e às licenciosidades do deleite pagão da festa, incluindo-os, estrategicamente, no calendário de suas celebrações. Mais uma vez convém considerar, com a função de orientar as leituras dos textos poéticos do *corpus* escolhido, que os discursos carnavalescos atestam, quase invariavelmente, uma íntima relação entre a melancolia ou a tristeza, musas da ascese e da normatividade e sua parceira espectral, a alegria. A melancolia não ocorre em situações diametralmente opostas aos registros eufóricos, mas deles parece ser a “doce e constante companheira” conforme canta Bandeira (1993, p. 75): na poética do Carnaval, ela atua, em muitos poemas, como categoria enunciativa.

Uma resenha detalhada da história da melancolia escapa ao nosso propósito. Todavia, algumas notas merecem ser destacadas, a fim de elucidar o ponto de vista pelo qual esse estado de alma pode ser lido nos textos poéticos a ele relacionados. Especialmente, no que tange à diferenciação entre o estado melancólico e suas modulações, como a tristeza. Na deriva de sentidos que o tema ocupa na história do pensamento e das artes, o estado de tristeza e medo postulado aforisticamente por Hipócrates marcou a acepção fisiológica da melancolia, que gerou prolíficos desdobramentos nos campos da medicina e da psicoterapia. Mas sua acepção filosófica contribuiu marcadamente, a partir de Aristóteles, para associá-la ao homem de gênio: na *Problemata*, o filósofo grego asseverava que todos aqueles que atingiram excelência na filosofia e nas artes, mesmo Sócrates ou Platão, eram melancólicos (STAROBINSKI, 2016, p. 22). Provavelmente, resida aqui a base da acepção enunciativa do *pathos* melancólico: um recurso enunciativo de sujeitos poéticos em cujo embrião está a alegria e a sabedoria, ou seja, o desalento e a aflição do coração que procura sempre aquilo que tem falta. Nesse caso, trata-se de consignar a mundividência desses sujeitos por meio dos

signos verbais ou plásticos, compondo a melancolia uma categoria discursiva, “fenômeno cuja raiz não se esgota no conceito, mas conduz a uma aproximação metafórica” (LIMA, 2017, p. 20).

Convém nuançar a diferença entre a condição melancólica e a tristeza. No texto “Luto e melancolia”, Sigmund Freud ([1917] 1996d, p. 245-265) postula que o luto é uma reação consciente da psique diante da perda, sendo caracterizado por desânimo, atenuação da iniciativa e do interesse no mundo. Nesse trabalho psíquico, o sujeito elege outro objeto que ocupe o lugar do que foi perdido, seja ele um ente querido ou uma abstração vicariante. A esse estado, contrapõe-se o sofrimento melancólico, em que a libido regride a representações inconscientes e o eu vive um esmorecimento vital em que estão presentes autoacusações e uma expectativa desproporcional de autopunição. A sombra do objeto cai sobre o eu e esta instância se desertifica cindida em ambivalências, em contraste ao luto em que é o mundo circundante que fica empobrecido. Para o melancólico, o objeto perdido é o próprio eu. Quando usamos o termo tristeza, afastamo-nos da enunciação melancólica e nos aproximamos de uma etapa do processo de luto, quando o sujeito afirma uma consciência desvitalizada devido a uma ausência ou perda, sem haver, contudo, a dissolução ambivalente de um eu cindido, como no estado melancólico.

No *corpus* poético apreciado a propósito de comentários ou análises, a discursividade de tais estados aparece de forma notória. Por exemplo, no *Carnaval* bandeiriano, o sujeito poético entoa n’ “A canção das lágrimas do Pierrot”:

Minha paz, minha alegria,
Minha coragem, roubaste-mas...
E hoje a minh’alma sombria
é como um poço de lástimas...” (1993, p. 83).

Há também o “– Meu carnaval sem nenhuma alegria”, como confessa o sujeito poético no poema “Epílogo”. Ou, ainda, no “Sonho de uma terça-feira gorda”, composto por versos como “Íamos por entre a turba, com solenidade,/ Bem conscientes de nosso ar lúgubre/ Tão contrastado pelo sentimento de felicidade/” (BANDEIRA, 1993, p. 99). No poema “Pierrot místico”, a melancolia mascara-se como categoria enunciativa:

A volúpia é bruma que esconde
Abismos de melancolia
Flor de tristes pântanos onde
Mais que a morte a vida é sombria
[...]
Não às alegrias impuras

Mas a aquelas rosas simbólicas
De vossas ardentes ternuras
Grandes místicas melancólicas!... (1993, p. 90)

Os poemas-cantados no Carnaval têm incontáveis exemplos: “Um Pierrot apaixonado/ Que vivia só cantando/ Por causa de uma Colombina/ Acabou chorando, acabou chorando...”, entoia Noel Rosa na marchinha “Pierrot apaixonado” (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 412). Na poesia cantada “Mascarada”, de Zé Ketí, o sujeito declara em alta voltagem lírica:

Teu poeta era eu,
Cujas rimas eram compostas,
Na esperança de que
Tirasses essa máscara
Que sempre me fez mal
Mal que findou só
Depois do Carnaval (KETI & MEDEIROS, 1976).

Assis Valente, na canção “Alegria”, afirma um sujeito que revela o mascaramento de estados de humor:

Minha gente
era triste amargurada
Inventou a batucada
Pra parar de padecer
Salve o prazer!
Salve o prazer! (VALENTE, 1980).

Caetano Veloso (1993) constata que “A tristeza é senhora, desde que o samba é samba é assim”, na canção “Desde que o samba é samba” e o potencial discursivo dessa “senhora” fora, analogamente, enunciado por Vinicius de Moraes, quase trinta anos antes, no “Samba da benção”, quando canta que “E pra fazer um samba com beleza/ É preciso um bocado de tristeza/” (MORAES, 2017, p. 585).

O mascaramento de nostalgias, paixões e saudades na palavra cantada motiva escritores como Olavo Bilac, que constitui um sujeito poético cujo interlocutor é o cancionero. No poema “Música brasileira” que integra o livro *Tarde*, publicado em 1918, o canto das três raças congrua a inventividade do mestiço e a música popular resulta dos acordes tristes emblemáticos do nosso povo:

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requiebrós e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.

Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
 Dos desertos, das matas e do oceano:
 Bárbara poracé, banzo africano,
 E soluços de trova portuguesa.

És samba e jongo, xiba e fado, cujos
 Acordes são desejos e orfandades
 De selvagens, cativos e marujos:

E em nostalgias e paixões consistes,
 Lasciva dor, beijo de três saudades,
 Flor amorosa de três raças tristes. (BILAC, 2001, p. 273)

O soneto decassílabo tem nos aspectos formais um trabalho esmerado de reverência à musicalidade brasileira. Há um cuidado especial com a sonoridade dos versos e com o esquema de rimas, gerando um ritmo que alude a uma dança triste. No primeiro quarteto, as assonâncias sobrepõem-se às aliterações, mimetizando o tom de exaltação que o cantador faz em relação ao componente alegre e erótico da “Música brasileira”: “O fOgO sOberanO/ dO amOr” ou “‘EncErrAs nA cAdÊnciA AcEsA”. Na virada semântica para a tristeza, marcada pela adversativa “Mas”, no segundo quarteto, o batuque das consoantes mimetiza o travo da dor: “BÁRBaRa PoRacé, Banzo aFRicano”. Também chamam a atenção as sibilantes do primeiro terceto, como um suspiro enunciado pela falta: “cujoS acordeS São deSejoS e orfandadeS/ De SelvagenS, cativoS e marujoS”. O esquema rímico arranjado suscita um gingado: o primeiro quarteto é ABBA e o segundo BAAB. Os tercetos são irregulares CDC e DDD, modulando uma sonoridade híbrida.

Apesar do léxico pomposo, o poema já sugere categorias evocadas pelo tempo cadenciado da palavra cantada pelas camadas sociais populares: a sensualidade, o erotismo, a lascívia, o corpo utópico que se balança “Em requebros e encantos de impureza”. O tom um tanto conservador combina a volúpia dos quadris com pecado. O ponto de mutação entre o deleite e a enunciação das três saudades constitutivas é marcado no segundo quarteto. As dores melancólicas constituem o canto de uma nação, resultante dos sentimentos de desenraizados: a tristeza do índio pela invasão de sua casa; a violência e a humilhação sofrida pelos negros escravizados quando arrancados de suas tribos de origem; o desterro e a saudade cantados pelos imigrantes portugueses. O sujeito poético, em intenção simultânea de encômio e lamento, elucida que esse canto híbrido presentifica a dor e o amor e se abre para uma multiplicidade de sentidos plasmada na imagem da “flor amorosa” do verso final.

Muitos autores já gastaram tinta mapeando a dor do desterro nos tristes trópicos, como Jean de Léry (1926), Ronald de Carvalho (1924), Lévi-Strauss ([1955], 1996), entre outros. Destacamos alguns aspectos de *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, publicado por Paulo Prado no ano de 1928, que aqui nos interessam. Permeado por inflexões vez por outra moralistas, o texto mescla eixos de cunho documental com a imaginação literária. Prado encerra a lascívia no inventário de justificativas da tristeza mestiça do brasileiro, o que difere de Bilac, mas escreve trechos em que é acorde:

[...] a família brasileira teve como sustentáculo uma tripeça imutável: pai soturno, mãe submissa, filhos aterrados. Nesse ambiente se desenvolvia a tristeza do mameluco, do mazombo, do reinol, abafado na atmosfera pesada da colônia. O português transplantado só pensava na pátria d'além-mar: o Brasil era um degredo ou um purgatório (PRADO, 2012, p. 100).

A flor constitutiva das três raças tristes veste a fantasia da alegria na poética do mascaramento carnavalesco. O procedimento leva à quebra da objetividade temporal, incitando o tempo sagrado da festa, aludido por Caillois (1988). Dessa maneira, o poeta instaura no discurso sujeitos poéticos “carentes”, tomando de empréstimo o adjetivo escolhido por Costa Lima (2017), fazendo da privação melancólica uma posse, quando alegria e fantasia se amalgamam. Tal formulação se aproxima do que articulou Giorgio Agamben, excerto oportuno para a compreensão do lugar da melancolia nos discursos carnavalescos:

[...] A melancolia seria menos uma reação de regressão diante da perda do objeto amado do que uma aptidão fantasmática em fazer aparecer como perdido um objeto que escapa à apropriação. Se a libido comporta-se como se uma perda tivesse sido sofrida, se bem que na realidade nada tenha sido perdido, é porque ela assim encena uma simulação na qual e pela qual o que não podia ser perdido – porque jamais possuído – aparece como perdido, e o que não podia ser possuído – talvez porque irreal – torna-se apropriável enquanto objeto perdido (AGAMBEN, 2007, p. 45).

O “perdido” e o “irreal” inalcançável são a teatralização das fantasias de um presente eterno em que a poética da alegria reina e é experimentada em expressões paroxísticas. A melancolia²⁸ “senhora” dos discursos poéticos nos sambas e nas

²⁸ O poeta John Keats (1992, p. 69-70) escreveu a “Ode sobre a melancolia”, em que o amálgama alegria/melancolia é considerado com intensidade pelo sujeito poético. No poema, a melancolia é categoria enunciativa inerente ao “Templo da alegria”: “A Beleza é seu lar/ Beleza que se esvai;/ A Alegria, com mãos e lábios sempre em fuga/ Dizendo adeus; E o Amor, que atrai e logo trai/ E é só fel em vez do mel que a abelha suga;/ Sim, pois esse memorável Templo do prazer/ Tem na melancolia seu nublado altar/ Só visível a

marchinhas carnavalescos e de muitos poemas sobre o Carnaval é matriz para a encenação da festa, de forma que a enunciação faz da privação (a falta constitutiva do sujeito, de ordem melancólica) uma posse, motivada pela faculdade subversiva da fantasia. A associação da melancolia com a atividade artística encontra sua justificativa nesse encontro com o fantasma, característica comum a ambas. A evocação melancólica afirma-se, por conseguinte, como uma categoria estética em que as imagens fantasmáticas simulam uma forma de posse. O que se quer explicitar é que a libido melancólica, para Agambem (2007), não se retrai suscitando uma postura contemplativa. Pelo contrário, uma corrente desejante retraída assume a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível. Assim, essa libido é matriz cognitiva de textos que põem em questão o que não podia ser perdido, porque nunca foi possuído: o tempo da alegria.

Essas categorias estão presentes nas leituras dos poemas que têm o Carnaval como motivo: o corpo como palco que enuncia o folguedo, a carnavalização da melancolia e da alegria no embate com a finitude e o sagrado da festa como tempo da exceção.

3.2 Brasil, mostra a tua cara

As figurações do Carnaval tornam-se assunto literário no Brasil nos textos em prosa do século XIX, especialmente aqueles dos cronistas de jornais cariocas que assistiam aos jogos entrudísticos, versão colonial das molhadelas com limões-de-cheiro protagonistas do calendário carnavalesco na metrópole portuguesa que, gradativamente, ostentam presença nas ruas do Rio de Janeiro. Posteriormente, os homens de letras desse período ocupam-se em ficcionalizar ou registrar o Carnaval dos grandes salões, das Sociedades Carnavalescas, dos cordões, dos corsos e dos bailes de confetes (PEREIRA, 1994). Em todo caso, a folia momesca não constitui nessa centúria um vetor por meio do qual seus escritores buscam delinear a fisionomia nacional, pretensão e ocupação eminentemente românticas. Entre muitos exemplos, constam a poesia indianista de Gonçalves Dias e o romance colonial alencariano protagonizado pelo branco em tensas ou idílicas relações com o indígena. Esses textos decorrem da motivação de fundar, em um passado mítico, os contornos das feições de uma nação que obtivera uma peculiar emancipação da metrópole (BOSI, 2014).

quem com a língua sorver/ A uva da alegria, lânguida, no céu/ Da boca; o travo da tristeza o irá encontrar/ E entre as névoas da dor pousar mais um troféu”.

O esforço emancipatório dialogava com outras literaturas coetâneas dos países ocidentais em que o tema do nacionalismo se revelava vigoroso. A invenção do Estado-nação é definida pela soberania política e pela unidade territorial e surge por volta de 1830. O termo “nação” deriva de *nascor*, nascer e consistia em um critério biológico, ao passo que “povo” se referia a indivíduos organizados institucionalmente e com regras e leis comuns (WILLIAMS, 2007; CHAUÍ, 2000). A virada ocorre, como relata Eric Hobsbawm (1990), no século XIX, obedecendo à seguinte periodização: 1830-1880, fala-se em “princípio de nacionalidade”; 1880-1918, em “ideia nacional”; a partir do final da primeira Grande Guerra, em “questão nacional”.

Na vertente europeia, o princípio de nacionalidade que orienta os espíritos românticos é tributário das frustrações diante das esperanças libertárias e do rápido desenvolvimento tecnológico e industrial ao final do século XIX, fazendo com que os escritores voltem seus interesses para a natureza, para a autorreflexão e para o mergulho no inconsciente. Com a expansão napoleônica e a “expatriação das esperanças”, o sentimento nacionalista ganha lugar no discurso literário. Costa Lima (1984) descreve esse primeiro momento em que o ideário romântico se contrapunha à razão iluminista e o sujeito poético era correlato ao sujeito empírico que valorizava os elementos contextuais como a língua e os hábitos, tendo um poeta como Coleridge como arauto. Em contrapartida, com Schlegel a poesia nega a natureza e recusa uma centralidade, seja ela estética ou do sujeito individual, tornando-se o espaço de uma tensão nunca resolvida.

No caso da transplantação desse ideário à literatura brasileira, a contestação da ordem social vigente, num momento pós-independência política de Portugal, revela-se atenuada. Até porque, a primeira geração romântica (Gonçalves de Magalhães e Porto Alegre) contava com o patrocínio imperial que pretendia “civilizar” o domínio herdado. Dessa maneira, “a natureza era cantada por sua exuberância ou se tornava o palco das lamentações da alma ferida. Em ambos os casos, a Europa se insinuava.” (LIMA, 1984, p. 141). Sem uma luta contra uma sociedade já instituída, posto que em formação, o olhar para a natureza não seguia o curso da inquietação ou do exame de consciência de um sujeito descentrado, mas exprimia o êxtase de uma subjetividade diante da beleza e da maravilha. Parafraseando o poeta Cazuza no poesia cantada “Brasil”, a nação oitocentista que “mostra [ou busca] a tua cara” (1988) não se fantasia com a poética do mascaramento carnavalesco na procura por si própria.

Ocupando um lugar de menor importância na produção literária, os primeiros textos sobre o Carnaval do século XIX têm o entrudo como motivo. Segundo Felipe Ferreira (2004, p. 79), fundamentado nas “Denúncias do Santo Ofício em Pernambuco”, o primeiro registro do folguedo entrudístico no Brasil data de 1553, quando um casal de senhores de engenho “dera de comer algumas tainhas secas a seus escravos numa terça-feira de entrudo”. As molhadelas e esfarinhamentos tomam parte das maiores vilas brasileiras no século XVII, sendo realizadas no interior das residências, quando envolviam os familiares nos preparativos de seringas e limões-de-cheiros. Os convidados para um almoço festivo já sabiam que sairiam totalmente encharcados do anárquico ágape. Essa folia interessou, por exemplo, ao escritor Machado de Assis (1989) no conto “Um dia de entrudo”, publicado inicialmente no *Jornal das Famílias* do Rio de Janeiro, em 1874 e, posteriormente, no volume *Contos avulsos*.

No espaço domiciliar da família da viúva D. Angélica Sanches, no “tempo em que em vez das máscaras brilhavam os limões de cheiro, as caçarolas d’água, os banhos, e várias graças que foram substituídas por outras, não sei se melhores, se piores”, os parentes brancos uniam-se aos escravos e compunham os apetrechos para “no domingo próximo molhar o paciente transeunte ou confiado amigo da casa.”. Narrado em terceira pessoa, o texto contrapõe a festividade do entrudo com a paixão e o pedido de casamento de uma das filhas de D. Angélica, Teresa, feito por um dono de armário da mesma rua, o moço Batista. O jovem empedernido e de alguma erudição decide, durante os festejos, não somente entabular discursos descontextualizados, quando “explicou às senhoras qual a organização do nervo ótico”, como também declarar seu amor por Teresa, o que fez pasmar D. Angélica em função da má escolha do dia:

A este respeito observou Batista que, vindo a palavra entrudo do latim *entroito*, quer dizer entrada, estava ele de acordo com o dia desejando entrar na família. O trocadilho despertou as recordações conjugais da Sra. Angélica, que citou mais uma anedota do finado Tomás Sanches (ASSIS, 1989).

O recurso irônico imprime ao texto uma dupla leitura: a que fica explícita, o *introito* como entrada na família; e a sugestão de natureza erótica, que inclui tanto a matriarca quanto o projeto matrimonial do rapaz. Segundo Vladimir Jankélévitch (2015, p. 9), a ironia é tão moral para ser verdadeiramente artística e assaz cruel para ser verdadeiramente cômica. O que une essas premissas é a necessidade do ironista de imprimir-las ao texto com o intuito de promover a *urgência vital*. Nesse conto, Machado de Assis a utiliza de forma a

sugerir uma flutuação de sentidos para o receptor, neutralizando o sistema de normas e convenções em vigor: a ruptura proposta pela festa do entrudo é, simultaneamente, uma quebra de protocolo com intuítos sexuais, rapidamente consentida por D. Angélica. Os irmãos de Teresa submetem o romântico e esperto Batista ao ritual da festa, com direito a banhos e guerra de ovos quando o rapaz, finalmente, ganha a mão da mocinha, casam-se e “dão-se muito bem”. O narrador, em certo momento do conto, dá voz ao personagem Tibúrcio, amigo da família, que juntamente com Batista elaboram comentários acerca da pertinência do entrudo, qualificando-o como “brutal”, “selvagem” e uma festividade que “deve acabar” porque “a civilização não comporta...” (ASSIS, 1989).

A partir de 1840, o periódico carioca *O Jornal* começa a publicar notas contra o bárbaro entrudo e, em 1857, o delegado de polícia da corte publica um edital em que fica proibido o jogo de entrudo no município e, quem o desobedecesse, pagaria multa e, sendo escravo, seu senhor poderia castigá-lo no calabouço com cem açoites. Curiosa a portaria, pois era sabido que o imperador D. Pedro I era “doido pelo entrudo”, assim como D. Pedro II, que apesar de sua austeridade servia-se dos limões-de-cheiro e das bacias d’água para brincá-lo na Quinta da Boa Vista (ENEIDA, 1987, p. 23-24). Pouco a pouco, o festejo entrudístico ganha as ruas e os menos abastados e escravizados misturam-se para o festejarem. Essas festas foram consideradas violentas e deixaram as incipientes vias públicas entregues ao desvairio. Acostumados a carregar tachos de água entre as fontes e as casas de senhores de engenho, assim como os excrementos das casas para uma praia, os escravizados podiam, em algumas ocasiões, utilizá-los no entrudo, juntamente com povilho, areia e fragmentos de estuque caídos das construções (FERREIRA, 2004, p. 92).

A ironia do escravizado com o rosto pintado de cor branca fica retratada na tela *Cena de Entrudo* (1823), de autoria do pintor francês Jean Baptiste Debret:

Imagem II – Cena de Entrudo

Fonte: Jean Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1988, p. 268).

Na tela, um provável homem escravizado molha com uma bisnaga a mulher negra, para surpresa de outros cativos que estão numa espécie de armazém ou pequena loja. Eles parecem participar da festa, mas não há alegria na representação de suas faces. Abordando por trás a mulher negra, um homem também negro pinta seu rosto com a cor branca. O segundo plano da tela deixa explícita a divisão social de caráter escravagista no Império, pois somente negros ocupam as ruas e os senhores brancos brincam o entrudo do primeiro andar dos seus sobrados. Segundo documentos pesquisados por historiadores do Carnaval como Maria Isaura Queiroz (1999, p. 47), os folguedos entrudísticos entre etnias eram rigorosamente assimétricos. A cena pintada por Debret denuncia a subalternidade imposta ao negro escravizado e o súbito mascaramento ironiza a noção de que a miscigenação seja possível numa festa em que a desigualdade é reposta. Caso a contrastemos com o lugar social do negro no contexto das festas de Carnaval contemporâneas, percebemos que esse

conjunto de forças pouco foi modificado na sociedade brasileira, o que torna incontornável reproduzir Franz Fanon (2008) e o magistral trabalho *Pele negra, máscaras brancas*. Nesse texto, o francês antilhano sugere que a desalienação do negro implica uma tomada de consciência das realidades econômicas e sociais que fomentam um complexo de inferioridade que resulta na “epidermização” do racismo, isto é, sua interiorização tácita. A cena dialoga com o emblemático enredo da escola de samba Beija-flor de Nilópolis em 1989, quando o carnavalesco Joãozinho Trinta expõe na avenida as desigualdades sociais de um país católico e suas hipocrisias: uma imagem do Redentor censurada não redime a horda de mendigos, majoritariamente negros, que o rodeiam. A réplica da estátua de Cristo ostenta a frase “mesmo censurado, olhai por nós!”.

No Segundo Império, à cena carnavalesca assaz dessemelhante são acrescentados os bailes de máscaras como a grande novidade do século XIX no Brasil pelo tempo do Carnaval, segundo conta Gilberto Freyre no ensaio *Sobrados e mucambos* (1936). O primeiro desses festejos que emulam o Carnaval europeu teria acontecido no Rio de Janeiro, no teatro São Pedro de Alcântara, no ano de 1844. Já os bailes de máscaras “como se usa na Europa por ocasião do carnaval” têm início em 1840, no teatro São José, com a presença empolgada de D. Pedro II (TINHORÃO, 1980, p. 112). As Sumidades Carnavalescas ganham as ruas do Rio de Janeiro, compostas pela mesma classe média que frequentava os bailes. O criador da primeira dessas sociedades foi o escritor José de Alencar, que em janeiro de 1855, publica sobre o assunto uma crônica no *Correio Mercantil*:

Muitas coisas se preparam este ano para os três dias de carnaval. Uma sociedade criada no ano passado e que conta já perto de oitenta sócios, todos pessoas de boa companhia, deve fazer no domingo a sua *grande promenade* pelas ruas da cidade. A riqueza e o luxo dos trajes, uma banda de música, as flores, o aspecto original desses grupos alegres hão de tornar interessante esse passeio das máscaras, o primeiro que se realizará nesta Corte com toda a ordem e regularidade (2004, p.198-199)

Pouco a pouco, o Entrudo herdado da metrópole portuguesa e que se tropicalizara tem seu fim anunciado. Em 1857, na *Gazeta de Notícias*, um anônimo comenta:

Stá morto e muito bem morto
De um editalite agudo
O velho sujo e grosseiro
Que teve o nome de entrudo.
Tinha fôlego de gato
Não queria nos deixar...

Nós a gritamos: “Sai sujo!”
 E o trouxa a nos amolar...
 Felizmente está bem morto
 E nunca está bem morto
 E nunca mais se reanima
 – Que a terra lhe seja leve...
 E o Pão de Açúcar por cima!
 Fica porém outro entrudo
 Pra quem não há edital
 A chuva que cai-nos sempre
 Em dias de carnaval. (ENEIDA, 1997, p. 25-26)

O sepultamento do Carnaval de rua resulta parcial, apesar do peso do “Pão-de-Açúcar”. A despeito da invenção de uma nova forma elitista de brincar o Carnaval, como documenta a crônica de Alencar, as três principais agremiações criadas naquele momento – Tenentes do Diabo, Fenianos e Democratas – compravam escravos para alforriá-los e apresentá-los nos seus préstitos como um estímulo, uma lição ao povo. Amantes da Revolução Francesa e tendo escritores coetâneos entre os seus membros, essas sociedades lançavam quadras com intenção libertária. Em 1877, surgem nos jornais os pufes, um desafio guerreiro em versos em que as sociedades carnavalescas criticavam as adversárias e se exaltavam. *Pouf* é o termo francês com significado de anúncio enfático e enganador que reunia grandes poetas como autores anônimos dos seus versos. A defesa do povo e dos ideais abolicionistas e republicanos grassava nessas estrofes. Os Democráticos defendiam explicitamente os negros escravizados:

Metei a viola no saco
 É dos negros a vitória
 É deles a imensa glória
 Metei a viola no saco
 Igualáveis ao macaco
 Os pobres pretos, coitados,
 Dando-lhes pau nos costados
 Metei a viola no saco. (QUEIROZ, 1999, p. 52)

Todas as Sociedades aderiram à causa abolicionista, como os Democráticos (inclusive figurado no poema “Carnaval carioca”, de Mário de Andrade) que publicam o pufe “Metei a viola no saco/ É dos negros a vitória/ É deles a imensa glória/[...]”. As agremiações rivalizavam-se, motivando saborosas discussões públicas sobre estilística e versificação, como no texto dos Democráticos em que criticam os Fenianos:

Há nele alexandrinos colossais
De vinte e duas sílabas enormes
Reticências sem conta, desconformes
Erros gramaticais...

Palavrões estrangeiros, mal escritos
Redondilhas em tipo légua e meia
Para que a pobre “gataria” creia
Alexandrinos serem dos bonitos. (ENEIDA, 1987)

Bilac colabora anonimamente com os pufes, escrevendo em jornais textos que não abrigam, necessariamente, as figurações do Carnaval. Na convergência do gosto pela descrição objetiva de temas e do culto à forma, nasce uma poesia que na dicção de Olavo Bilac ganha uma inflexão intimista e crepuscular no livro *Tarde*. O soneto bilaquiano “Último Carnaval” que integra essa série poética é coberto por uma atmosfera penumbriada em que o sujeito faz referência a um herói folião errante do delirante culto dionisíaco. O tom mistura saudade e ironia em um texto poético que tem a folia e o riso como respostas (irônicas?), infensas ao destino inexorável do sujeito como ser-para-a-morte:

Íncola de Suburra ou de Sibaris,
Nascestes em saturnal; viveste, estulto,
Na folia das feiras, no tumulto
Dos caravauzários e dos bazares;

Morreste, em plena orgia, entre os esgares
Dos arlequins, no delirante culto:
E a saudade terás, depois sepulto,
Herói folião, dos carnavais hilares...

Talvez, quem sabe? A cova, que te esconda,
Uma noite, entre fogos-fátuos se abra,
Como uma boca escancarada em risos:

E saltarás, pinchando, numa ronda
De espectros aos tantãs, dança macabra
De esqueletos e lêmures aos guizos... (BILAC, 2001, p. 339)

Antes de Bilac, em 1864, Machado de Assis publica no livro *Crisálidas* o poema “Os arlequins”, sátira que tem como epígrafe a interrogação metafísica em chave irônica dos versos de Mme. De Staël: “Que deviendra dans l’éternité l’âme d’un homme qui a fait

Polichinelle toute sa vie?”²⁹. Simultaneamente irônico e conservador, o texto debocha do mascaramento que corre risco a lírica, caso venha a se ocupar da galhofa carnavalesca:

Musa, depõe a lira!
Cantos de amor, cantos de glória esquece!
Novo assunto aparece
Que o gênio move e a indignação inspira.
Esta esfera é mais vasta,
E vence a letra nova a letra antiga!
Musa, toma a vergasta,
E os arlequins fustiga. (ASSIS, 1997, p. 49-51)

Os debates sobre o delineamento da nacionalidade ocupavam a criatividade dos poetas do período. Machado de Assis, que ironiza a lira arlequinal, publica em 1873 o texto crítico “Instinto de nacionalidade”, propondo que um “escritor pode ser homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (1959, p. 157). Para o autor de *Dom Casmurro*, o que se deve exigir de um literato, fundamentalmente, é “certo sentimento íntimo”. Ora, quando Alencar ([1855] 2004) enumera as etapas da crítica que podem amainar a problemática questão identitária do brasileiro, lista três modalidades temáticas: a vida do indígena, a formação da colônia e a vida das cidades em oposição ao campo. Essa tomada de consciência ganha notoriedade no artigo publicado por Machado em 1873, que promove um salto qualitativo nos postulados críticos, quando o sentimento nacional deixa de ser uma substância a ser descrita e passa a ser encarado como uma perspectiva interpretativa de natureza subjetiva. Enxergar através da dor, dos sonhos, da história é combinar o factual histórico com o registro subjetivo. No entanto, na fisionomia nacional que se busca por meio das expressões da intimidade dos críticos, a folia momesca não constitui um vetor relevante.

O pensamento estético da poesia finissecular vincula-se a outras demandas. De acordo com Nicolau Sevcenko (2014), a inserção compulsória do Brasil no contexto da *Belle Époque* deu-se por meio de um arrojado processo de transformações sociais que começara por volta de 1870, quando intelectuais condenam a sociedade fossilizada do Império e pregam as reformas redentoras: a abolição da escravatura e a democracia. Nessa argumentação, a literatura cumpre uma missão civilizatória e não por acaso o principal núcleo de escritores cariocas se vangloria e se faz conhecido como mosqueteiros intelectuais. Não somente a abolição desencadeara uma enorme mobilização de pessoas

²⁹ Em livre tradução nossa: “O que se tornará na eternidade a alma de um homem que se tornou Polichinelo em toda a sua vida?”.

que afluíram em direção à cidade do Rio de Janeiro, como a nova ordem republicana oscila entre a deposição das elites tradicionais do antigo regime e o arrivismo de uma nova burguesia europeizada e liberal democrata que assimila caminhos herdados do materialismo cientificista, a fim de adequar a cidade e o país aos modos de vida espelhados em modelos de países ricos e desenvolvidos. As autoridades políticas, via de regra, parecem não ter grande tolerância com as manifestações populares, inclusive com o Carnaval:

O carnaval que se deseja é o da versão europeia, com arlequins, pierrôs e colombinas de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias populares preferidas: de índio e de cobra viva. As autoridades não demoraram a impor severas restrições às fantasias – principalmente de índio – e ao comportamento dos foliões – principalmente os cordões. (SEVCENKO, 2014, p. 47).

A despeito desse contexto repressivo, alguns escritores interessam-se pelo Carnaval. Lima Barreto (2011) afirma uma literatura de oposição ou por oposição, em que a semântica do despertencimento mostra-se exuberante. Ao invés da corte, sua seleção opera a partir do subúrbio carioca e em sua geografia simbólica cabem contos como “O meu carnaval” e “Vingança (História de carnaval)”. Conduzido pela ironia, o primeiro conto narra as agruras de Valentim, um suposto desertor da guarda Nacional, que vai preso e, liberado no período dos festejos momescos, volta a ser detido por irreverência até a quarta-feira de cinzas. O conto “Vingança” trata de questões relativas às desigualdades sociais. Para o autor de *Policarpo Quaresma* que pouco escreveu sobre o Carnaval, o país estava entregue à desmoralização na mão de medíocres e os expoentes da intelectualidade eram igualmente considerados mediocridades.

A angústia moral e a crítica às tensões do eu de tom fortemente melancólico e irônico são características do poeta Augusto dos Anjos, expoente do período que recebeu atenção da crítica pelo caráter paradoxal e chocante de uma linguagem tecida por vocábulos esdrúxulos, de teor cientificista e virulência pessimista. A máscara do riso que “rompe a capa tormentória/ Para sorrindo palpar contente/” (ANJOS, 2004, p. 380) é escolhida pelo autor de *Eu* como operador textual nos poemas carnavalescos. O poeta paraibano incorpora o motivo finissecular do palhaço triste, imagem derrisória e pessimista sobre a arte e o artista, de forma que a melancolia assume seu poder discursivo e faz do riso repleto de notas irônicas seu ilustre companheiro enunciativo. Assim também o riso se

abre como contraponto da dor no soneto “A Borboleta”, alegoria do coração atormentado do poeta:

Qualquer festa onde Momo se intrometa,
Brônzeo, quebrando o ramerrão frequente,
Possui, possui incontestavelmente
Necessidade de uma borboleta

Sou este inseto esplêndido e insolente
De asa impecabilíssima e faceta...
Mas, em torno de mim, quanta careta
Feia, capaz de arrepiar a gente!

Adejo aqui. Adejo ali. Adejo
Além...Nutro um desejo e outro desejo
E, às vezes, faço bem e faço mal...

Polichinelos vis da Humanidade
Eu represento a volubilidade
Das borboletas deste carnaval. (ANJOS, 2004, p. 497)

Augusto dos Anjos enuncia um sujeito poético metaforizado pela borboleta que é a extensão da crise do sujeito moderno. A borboleta que adeja erraticamente constitui uma imagem risível e trágica, análoga aos “polichinelos vis”, volubilidade que Starobinski (2004) delineou quando escolheu as figuras carnavalescas do século XIX como correlatos objetivos do artista moderno e da poesia, agora revestidos com uma capa paródica. A máscara ridente funciona como mediadora entre a dor da mágoa e o “carnaval intermínio da vida” (p. 380), pois o mundo é abjeto e o riso cumpre uma função protetora ou dissociativa para um sujeito refém do que há de torpe e tormentório na existência. A graça do palhaço momesco encontra um símile na leveza do voo da borboleta, alento necessário a um sujeito agônico.

Numa dicção que tangencia a poética de Anjos, João do Rio escreve “O bebê de tarlatana rosa”, um conto carnavalesco macabro em que o estranhamento e a ironia são figuras estilísticas que sustentam a narrativa. O sinistro relato do encontro entre o dândi Heitor de Alencar e a misteriosa mulher mascarada, um defunto que acorda para se deleitar na folia, possui inflexões que anunciam um olhar enfeitado sobre o Carnaval de rua e suas procissões de máscaras e fantasias. Contudo, na crônica “Elogio dos cordões”, João do Rio concebe a rua como palco inquietante impregnado pelos cheiros e pela pluralidade étnica e sensual que emana do batuque acompanhado por pobres ou negros. No conto momesco, a atmosfera é íntima, quase onírica, ou talvez bastante fantasiosa, uma vez que

narrada com inegável prazer aos comensais que acompanham Heitor num banquete e se embevecem dos detalhes macabros do enlace folião. João do Rio tece, no discurso do protagonista, a sacralização dos arroubos dionisíacos no folguedo:

Não há quem não saia no Carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio é como incutido, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranoicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. [...] (RIO, 2010, p. 156).

Ainda que não façamos um levantamento exaustivo dos textos alusivos ao Carnaval que antecedem o modernismo dos anos 1920, o que merece destaque é que a fronteira entre a poesia erudita e a vertente poética popular permanece pouco modificada. Se a ourivesaria parnasiana rebuscou o verso e alcançou sonoridade e ritmos de beleza ímpar, a poesia que a precede procura a identidade de uma jovem nação em que a exuberância da natureza significa e revela: os habitantes indígenas das matas e selvas são enaltecidos. Uma literatura empenhada na construção do Brasil enquanto nação desdobra-se na fundação de um passado mítico que torna a figura do indígena uma imagem totêmica. Todavia, com acentos insistentemente exóticos, “combinando nossa vontade de mostrar uma singularidade e de ter internalizada a opinião europeia de como proceder” (LIMA, 1984, p. 137). Todorov (1993) lembra que o exotismo implica um desconhecimento que já está contido na etimologia do termo: “ex”, externo, “ótico”, olhos, ou seja, fora do alcance dos olhos. Quando ao fazer literário exótico tenta-se uma reação, na virada do século, forja-se o mito das três raças, a saber, a ideologia de um Brasil cadinho que confira cidadania ao negro e ao índio, em uma pacificada e idealizada fusão com o branco. O primitivismo modernista cria uma perspectiva em que a mirada rumo ao arquetípico inventa supostas origens: somos diferentes do estrangeiro, indagam-se os exegetas, mas quem somos nós? A busca pelo repertório da festa carnavalesca ensaia uma resposta.

3.3 Brasil, mostra as tuas máscaras: o Primitivismo e o Carnaval

No Carnaval, as cidades mascaram-se e as ruas se entregam em espetáculo. Era sabido que as repressões ao entrudo, no final do século XIX e aos batuques africanos, no início do século XX, convergiam com a proposta excludente que incentivava uma festa carnavalesca organizada com préstitos luxuosos, bailes de máscaras e brincadeiras de rua,

configurando as aspirações por manifestações culturais em harmonia com uma ordem pequeno burguesa. Dessa empreitada não escapou, por exemplo, o projeto do prefeito carioca Pereira Passos, inspirado na Paris da *Belle Époque*, que promoveu reformas para europeizar e construir novas e largas avenidas no Rio de Janeiro (SEVCENKO, 2014). Esse político condenava não somente as ruas imundas, mas também os aspectos bárbaros do Carnaval. Por meio dos interrogatórios e das audácias da máscara, a experiência modernista tem a intenção de recuperar os elementos “inferiores” renegados por esse processo supostamente civilizatório.

O movimento modernista ocupa-se não somente da tentativa de afirmação de uma linguagem brasileira genuína, mas de uma peculiar assimilação do que as correntes artísticas internacionais impõem como forças renovadoras do pensamento criador. No período compreendido entre os anos que precedem a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o decênio consecutivo, surgem na Europa os movimentos vanguardistas de renovação artística: o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), o Cubismo (1913), o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1924), estéticas caras às expressões do interior dominante e à provocação do inconsciente (NUNES, 2001). Os pressupostos das vanguardas artísticas concorrem para acirrar os debates em torno dos moldes excessivamente acadêmicos que orientavam as artes nacionais, julgadas por muitos como herdeiras de procedimentos falidos e conservadores: “Éramos parnasianos na prosa e no verso. Criaturas helênicas, de monóculo e fraque, bebendo chope e cachaça na parisiense rua do Ouvidor e declamando Leconte e Heredia”, assevera Mário da Silva Brito (1978, p. 83) ao organizar historicamente os antecedentes do movimento modernista.

O avultamento das manifestações populares e a importação de procedimentos vanguardistas resultaram no “direito permanente à pesquisa estética”, elabora o autor de *Macunaíma*, na conferência proferida em 1942 (ANDRADE, 1972). Os artistas do período modernista atentaram para os elementos arcaicos presentes no inconsciente das camadas populares que constituíam objeto para as suas criações. Se as vanguardas europeias apropriaram-se, numa perspectiva de alteridade, dos papéis da arte primitiva, do folclore e da etnografia, no Brasil “as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”, retruca Antonio Candido (1985, p. 121). Tal constatação favoreceu uma peculiar consideração dos ensinamentos vanguardistas que resultaram na ênfase do detalhe das manifestações culturais oriundas de motivos míticos e populares, entre as quais se destaca o tema do Carnaval. E tal mirada

nacionalista dessa geração renovadora terá o primitivismo como um dos eixos estéticos, ainda que sob esse emblema sejam reunidas muitas posições, algumas em declarada divergência.

Por exemplo, para Oswald de Andrade, autor em que as imagens do Carnaval ganham espaço na poesia, na prosa e nos manifestos teórico-filosóficos, seu primitivismo insurgente impunha-se como uma estratégia mediadora entre a produção literária canônica e as fontes supostamente originárias da cultura colonial que foram obliteradas pela violência da cópia. Em contrapartida, após a fissura que dividiu os caminhos estéticos adotados pelos escritores na década de 1920, esse mesmo primitivismo acolheria sentidos anticosmopolitas e uma direção conservadora nas visões de Menotti Del Picchia³⁰, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado no movimento “Verdamarelo” (1925) e, posteriormente, na escola da Anta (1927): para tal grupo, o enfoque primitivista incidia na retomada das bases ufanistas e numa marcha em direção a um movimento integralista de feição facista. Ou ainda, segundo as correntes espiritualistas, o primitivismo não consistia no tema motivador, mas na retomada de vertentes universalizantes da poesia simbolista pela revista *Festa* (MERQUIOR, 2015, p. 148-149).

A legitimidade do deslocamento estético representado pelo primitivismo previne uma contradição entre dois eixos de força heteróclitos da literatura modernista: o experimentalismo de vanguarda e o nacionalismo estético. Assim, ao abrigar contradições estéticas, erige-se um nacionalismo crítico contrário à descrença pelo Brasil e ao ufanismo que foram identificados como “verso e reverso de uma mesma inobjetividade, de uma maneira passional e pouco lúcida de pensar o Brasil” (MERQUIOR, 2015, p.163). Em outras palavras: a dedicação estética da arte moderna ao projeto de nacionalização da literatura teve uma permeabilidade assegurada pela atenção ao primitivismo, tendo convertido o oposicionismo cultural da arte romântica e pós-romântica em uma vontade de ruptura que valorizou o deslocamento etnológico visado e conseguido pelo nosso modernismo. Ainda que o termo “conseguido” venha a ser matizado, o primitivismo modernista resultou numa forma de valorização da cultura popular.

“Primitivismo”, vocábulo um tanto exposto a equívocos interpretativos, refere-se, por princípio, à atenção aos bens simbólicos que atuavam à margem dos registros

³⁰ Cabe lembrar que, apesar da guinada tomada por Menotti Del Picchia afastando-se do grupo experimental primitivista de Mário, Oswald e Tarsila do Amaral, na conferência proferida na Semana de Arte Moderna de 1922, “Arte moderna”, o autor de *Juca mulato* vocifera que ninguém mais respeita a tradição literária e propõe um Carnaval derrisório que possa dirimir a angústia da influência. (TELES, 1986, p. 290).

hegemônicos ou ditos “civilizados” da vida social. São primitivistas, por exemplo, as enunciações artísticas das festividades populares. O olhar para as emergências que escapam aos ânímos tecnicistas, positivistas e cientificistas da cultura pode também fundamentar, se acolhidas as argumentações de Jean Starobinski (2004) e de Octavio Paz em *Os filhos do barro* (2003), uma estratégia que denuncia o fracasso do projeto moderno e do entendimento da historicidade como um processo progressivo linear, o que motiva na arte as recorrências de recursos analógicos e irônicos, dos quais as imagens carnavalescas não escapam³¹. Na apresentação mariodeandradiana do indígena arlequinizado tangendo o alaúde, no poema “O trovador” (2013, p. 78) ou carnavalizado preto-branco-rico-pobre-desgeografizado, em *Macunaíma*; no engolimento antropofágico irônico-pragmático oswaldiano que acorda o homem “natural”; ou, ainda, nas libertinagens bandeirianas no salão de sangues misturados “Tão Brasil!” no poema “Não sei dançar” (1993, p. 125), o que assume diferença são a invenção e a surpresa e menos a memória. Essas configurações simbólicas estão assentadas num presente escrutinado pelos poetas até o limite de seu fundo mítico, entendido seja como ficção sobre o cruzamento de temporalidades e provisão heteróclita de imagens, seja como uma forma de pensamento sobre um povo que se manifesta na agitação das festas e assim se revitaliza.

A adoção da tópica da festa de Carnaval como uma das estratégias para esboçar a brasilidade literária infensa a modelos europeizantes, mas que não se furta a um diálogo e à incorporação de procedimentos estéticos advindos daquele continente, mobiliza indagações quanto a um movimento anacrônico no modernismo brasileiro. Isto porque o anacronismo não é compreendido como um posicionamento negativo, mas enquanto o direito a fantasiar, de forma carnavalesca, os movimentos e rastros que a breve história documentada do país legou aos homens do decênio de 1920, como uma estratégia de invenção de uma nação. A perspectiva anacrônica confere um deslocamento singular em relação ao tempo vivido. O filósofo Giorgio Agamben pondera sobre a importância do desacordo anacrônico para a percepção da atualidade:

Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa

³¹ Na Europa, ao final do século XIX, as descobertas e a ocupação com obras de culturas ditas arcaicas pelo ocidente cultural constituem uma via alternativa às convenções acadêmicas de muitos intelectuais e artistas. Ser primitivista era ser moderno. O artista Paul Gauguin aparece como precursor deste domínio nas artes plásticas, seguido por Matisse, Picasso ou Braque. Nos domínios literários e teatrais, temos o “Impressionismo d’África”, de Raymond Roussel. E nas artes plásticas, Man Ray, Picasso, Carl Eisntein (ERTAUD, 2017).

dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo (2009, p. 58).

O retorno da arte aos substratos míticos implica numa visada anacrônica. Na atenção que o movimento modernista dispensa às figurações do Carnaval, esse descompasso incide num rearranjo de elementos culturais e na emergência do repertório simbólico silenciado – ou apagado – pelas realidades culturais impostas pelo sistema dominante. Ao lado da cultura “erudita”, valoriza-se a festa momesca – sua palavra cantada e as imagens que configuram realizações iconográficas – como expressão da cultura popular. A oposição entre o erudito e o popular decorre do fato de que, por ocasião da emergência do modernismo brasileiro, somente 25% da população era letrada e uma minoria tinha acesso à produção literária impressa, mesmo em jornais, como mencionado, segundo estudo de Bomeny (2003). No que concerne ao cancionário, este manancial simbólico era transmitido pela tradição oral, pois “ninguém aprende samba no colégio”, asseverou Noel Rosa na poesia “Feitio de oração”, do ano de 1933. O “batuque é um privilégio”, continua o poeta da Vila Isabel (MÁXIMO E DIDIER, 1990, p. 267-268), que se contrapõe à arte atrelada aos pressupostos academicistas, ponto de interesse, inflexão e pesquisa de parte da geração modernista.

É próprio ao pensamento moderno lançar-se em busca da *arké*, da origem, quando se depara com um objeto proteico que não pode definir ou viver: os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o moderno e o arcaico há um compromisso secreto, prossegue Agamben (2009, p. 70), porque a chave do moderno está no imemorial e no pré-histórico. Se ao moderno (e à vanguarda), tradições da ruptura, importa o presente e este é inapreensível, o artista lança-se em busca do passado sem jamais alcançá-lo. Pelo contrário, inventa-o. Daí a recusa ao memorialismo saudosista e a ênfase no pensamento mítico, que carnavaliza o tempo e despreza sua linearidade cronológica, justapondo perspectivas. O mascaramento carnavalesco ajusta-se a tal visada.

Cabe matizar que o primitivismo, especialmente presente nas estéticas cubista, expressionista e, em menor intensidade, futurista, não foi o único procedimento por meio do qual a arte literária procurava mapear e definir o sentimento de brasilidade. Tal ferida narcísica valorizou nação e nacionalismo como narrativas que no caso romântico elegeram o índio como imagem totêmica, na busca de um substrato mítico que daria à colônia o

sentimento constitutivo de nação. Contudo, esse nacionalismo que exaltava um país idílico não satisfaz as intenções de parte das correntes modernistas, que o adjetivam, como já enfatizado, como inautêntico. Até porque, o embaçamento do espelho de Narciso resultou, no caso brasileiro, em discursos nacionalistas que oscilaram entre tonalidades pessimistas e realistas, de reivindicação da mestiçagem, xenófobas, conservadoras, de esquerda, fluando entre combinações harmônicas ou incoerentes. Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 201) chega a estabelecer uma tipologia: um nacionalismo “ufanista” de patriotismo acrítico; um nacionalismo programaticamente fascista (Integralismo); um nacionalismo pessimista, baseado em teorias sociológicas do atraso e de “raças inferiores”. Porém, será por meio da dialética do localismo e do cosmopolitismo, ou seja, entre a incorporação do vanguardismo europeu e a atenção às matrizes populares brasileiras, como a festa carnavalesca, perspectiva eminentemente primitivista, que esse incômodo procurará seu caminho resolutivo.

O movimento modernista põe em prática o retorno ao pensamento mitopoético ou “uma poética do inconsciente”, estratégia adotada por alguns intelectuais da Semana de 1922 contrários às correntes literárias predecessoras, desentranhando uma poesia que ativa o “substrato selvagem de uma raça”, além de intuir, segundo Bosi, o “modo de ser brasileiro aquém da civilização” (2010, p. 217) e, ainda, imaginar ou inventar como teria sido o primeiro contato da população autóctone com o colonizador. Devem-se ler tais construções ancoradas em pressupostos radiculares sobre a cultura de forma fantasiosa ou metafórica, uma vez que tal tarefa investigativa não nos parece factível. Não incidia nesse ponto a mais eloquente ocupação modernista. O verdadeiro mal-estar nas letras nacionais consistia, o que nos interessa, na indisfarçável aporia do ser nacional, o que a intuição primitivista tentava dar conta: a busca pelo diferente que auxiliaria no acesso ao si-mesmo recalcado e colonizado. Aqui incide uma das intenções fulcrais de uma poética do mascaramento: a tradição que não pode ser rememorada, posto que um projeto inexequível, impõe sua representação carnavalesca.

De início, cabe lembrar que poetas como Mário de Andrade e Oswald de Andrade aderiram a uma poética do inconsciente como máscara de renovação literária e ajuste com o relógio estético da modernidade. Tal poética propõe um retorno à temporalidade mítica como forma de compreensão e invenção crítica de uma nação emergente, caso sejam mencionadas duas das matrizes eleitas para a fabulação artística na década de 1920: o mito do índio e a festa carnavalesca. Não mais o índio romântico idealizado, como o Peri criado

por José de Alencar, mas o índio carnavalizado, como confessa o trovador “tupi tangendo um alaúde!” (2013, p.78). O instrumento europeu tange as cordas do coração arlequinal do cantador e sua intenção primitivista é resgatar “Sentimentos em mim dos homens das primeiras eras...” (p. 78). A atenção às matrizes arquetípicas de origem indígena também sustentará a rapsódia carnavalizada *Macunaíma*, de 1928, composição em partitura de muitas narrativas míticas preexistentes, assim como os poemas “Martin Cererê” de Cassiano Ricardo e “Cobra Norato”, de Raul Bopp. Oswald de Andrade, em consonância, carnavaliza a célebre aporia hamletiana tornando-a questionamento nacionalista: “tupi or not tupi, that’s the question” (2001, p. 47).

A inquietude essencial do não-ser brasileiro é aqui posta em questão. Tanto Mário de Andrade quanto Oswald de Andrade fazem da aporia ser/não ser um discurso que marca de forma original seus respectivos percursos artísticos e, por que não enfatizar, dão suporte às obras de maior voltagem lírica e às provocações mais incômodas do período modernista. Oswald de Andrade, de forma chistosa, tenta resolver o incômodo aporético recorrendo ao jogo paronomástico, que resulta num certo alívio risível. Porém, a tensão permanece. No procedimento fragmentário do *Manifesto Antropófago* uma constatação emergirá: o não-ser foi uma forma de resistência primitivista que proclamou os recursos da festa e do mascaramento enquanto função totêmica, pois “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Pitt ou de Senador do Império” (2001, p. 49). Ao propor transformar o tabu em totem, o poeta antropófago legitima o desejo de violação do tabu (a hegemonia da literatura estrangeira), tornando inclusiva a originalidade nativa. A partir do grito oswaldiano “Só a antropofagia nos une” adotamos, sem pudores, a máscara da paronomásia: só o Carnaval nos une. Tal como a Antropofagia, o Carnaval é a expressão mascarada de todos os individualismos e de todos os coletivismos, ocupando função civilizatória que atenua a aporia destacada pelo autor de *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Oswald entra em contato com a Europa dadaísta³² que se encanta pelas máscaras africanas e o mascaramento carnavalesco é o recurso primitivista deglutido na batucada oswaldiana, assim como sugerido no poema “Brasil” (2001, p.41) ou nas refrações iconoclastas da imaginação carnavalizada do poema “**Amor**: humor” (2001, p. 21). Ao

³² A recepção eufórica dadaísta da arte ‘primitiva’ da África, América e Oceania encantou os artistas do começo do século XX na Europa, como uma experiência de alteridade. Tristan Tzara impressiona-se e as incorpora em seus poemas negros, assim como Man Ray na fotografia e Pablo Picasso na pintura (ERTAUD, 2017).

constatar que o Carnaval foi nosso libelo anticatquizador afirmado pela resistência do mascaramento, Oswald de Andrade tende a atenuar a inquietação suscitada pela aporia tupi/not tupi, propondo a festa como sucedâneo resolutivo, ao bisar a sentença negativa “Nunca fomos catequizados” em dois distintos aforismos do “Manifesto Antropófago”, complementando-a com a afirmação resiliente da balbúrdia.

Mário de Andrade condensa a figura emblemática do índio tupi colonizado que tange o alaúde e, contrariamente, mantém a tensão própria à aporia, numa imagem carnavalizada no sentido bakhtiniano, quando o autor russo faz referências ao texto de Rabelais. Como o alaúde é um instrumento tangido pelos trovadores provençais, o poeta deixa emergir sua dupla condição de “primitivo”. Cria, assim, uma nova estética que se afasta de uma visada dadaísta, posto que não paródica e se aproxima de uma ordem antropofágica (ainda sem esse emblema) que assume uma condição original brasileira: “O alaúde do arlequim, instrumento da cultura europeia, é uma realidade incorporada e valorizada... mas reformulada pelo tupi, que passa a tangê-lo, como sua lira” (LOPEZ, 1995, p. 31). Já na rapsódia *Macunaíma*, o aforismo parodístico oswaldiano “Tupi or not tupi, that’s the question” transmuta-se em “Tupi and not tupi”, sugere Riaudel, de forma que o poeta imprima esforços em diferenciar a brasilidade pela força de seus mitos, pela espontaneidade da oralidade da fala, inventando o mito do “herói sem nenhum caráter”. Se não temos nem civilização própria nem consciência da tradição, estas teriam que ser dadas à luz: falar de um não ser nacional é “já conferir a ele uma existência e colocar a questão da identidade como aporia original”³³ (RIAUEDEL, 1996, p. 309). Dessa forma, Oswald ousa mitigar o incômodo da aporia fazendo o Carnaval e Mário de Andrade tende a mantê-lo numa figura poética arlequinal, carnavalesca e contraditória.

A invenção da categoria brasilidade carnavalesca pela poesia modernista explicita a convergência de procedimentos alentados por dois de seus mais eminentes representantes: Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Embora esses poetas forjem projetos com nítidas diferenças, o poeta arlequinal assegura a importância da tradicionalização das letras nacionais, quando sugere que a produção literária deva viver a sua realidade física e emocionalidade histórica, reacomodando os bens simbólicos do passado à realidade atual tal como ela é, referindo a esse presente os costumes, a língua e o destino. Contudo, como o brasileiro não possui consciência da tradição, como admite no prefácio a *Macunaíma*, a

³³ Tradução nossa para “[...] parler d’un pré-être, ou plus exactement un “non-être national”, c’est déjà lui conférer une existence, et donc poser la question de l’identité en aporie originelle” (1996, p. 309).

valorização desse solo arquetípico viabiliza-se como invenção. Oswald de Andrade, o poeta de *Pau Brasil*, compreende que nosso universo cultural fora moldado pela importação de formas e temas canônicos de países europeus. Evitando um procedimento que enalteça a originalidade nativa como exotismo, propõe uma visada que degluta a forma estrangeira e a recombine – ou mascare –, afirmativamente, com a pluralidade multiétnica e heteróclita da condição brasileira. A pintora Tarsila do Amaral realiza tal projeto com exuberância, na tela “Carnaval de Madureira”.

Recém-chegada de Paris, cidade onde se apropriara das inovações técnicas cubistas, Tarsila encontra-se em São Paulo com o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. O grupo modernista planeja uma viagem ao Rio de Janeiro para que o escritor visitante pudesse apreciar sua mais famosa festa popular – o Carnaval. No Rio, Cendrars encontra o músico Donga, autor de sambas carnavalescos e fica muito bem impressionado com a folia. Nessa viagem ao Rio, Tarsila elabora uma série de desenhos, entre os quais o “Morro da favela”, que irá desenvolver no retorno a São Paulo (AMARAL, 2003, p. 148). Nessa excursão com o intuito de pesquisa participante, teria surgido o poema “Na avenida”, que Oswald de Andrade inclui no volume *Pau Brasil*:

A banda de clarins
Anuncia com seus clangorosos sons
A aproximação do impetuoso cortejo
[...]
20 crianças representando vespas
Constituem a guarda de honra
Da Porta-Estandarte (ANDRADE, 2006, p. 152)

Imagem III – Carnaval de Madureira

Fonte: AMARAL, A. *Tarsila Sua obra e seu tempo*. São Paulo: Edusp, 2003.

Ainda no que concerne à importância do primitivismo e aderindo, em parte, às argumentações de Graça Aranha em *A estética da vida*, destacamos que o autor de *Canaã* participou da Semana de 1922 e, posteriormente, tomou direção distinta de intelectuais³⁴

³⁴ Em 1924, Oswald de Andrade já declarava com dicção beligerante um afastamento do pensamento de Graça Aranha. No artigo “Modernismo atrasado” publicado em 1924 no *Correio da Manhã*, escreve que “Graça Aranha é um dos mais perigosos fenômenos de cultura que uma nação analfabeta pode desejar” e que o autor, faquirizado por uma hipnose interior, “quer impor à *outrance* os seus últimos conhecimentos, quase sempre confusos e caóticos” (apud BATISTA, LOPEZ, LIMA, 1972, p. 216).

como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O autor maranhense postula que uma das funções da arte é a dissolução da dualidade constitutiva entre o eu e o cosmos e a conquista da alegria perpétua na inconsciência universal. No texto *O Espírito moderno* (1968), o autor propunha que o traço característico da alma brasileira é sua função imaginativa e não uma racionalidade que se desdobra em um pensamento hegemônico. Para ele, o brasileiro relaciona-se com a totalidade em estado de magia. A busca pelo ouro, por exemplo, que desbravou o país ilustraria que o motor de nossa civilização é a miragem. Graça Aranha compreendeu que a nossa raça é tríplice, formada pela melancolia portuguesa, do africano e pela metafísica do terror indígena. E, diante disso, o brasileiro lamenta-se e transforma em dor a alegria tropical. Na conferência *Estética da vida*, Aranha vaticina de forma carnavalesca, que a nação brasileira “cessará um dia de ser o ambiente de elegia para inspirar os acordes do hino dionísíaco à força, à beleza, à alegria de nascer, que ali sorri na irreprimível germinação da vida maravilhosa” (ARANHA, 1968, p. 626).

Eduardo Jardim Moraes (1978) dissecou esses textos e defende a hipótese de que os elementos bárbaros da cultura não são obliterados por Aranha, mas pensados como uma forma de acomodação da alma brasileira à natureza. Lembra que nesses textos já havia uma ocupação com os elementos pouco elaborados da cultura que foram, em certo momento, renegados e que para o escritor maranhense a busca pelos traços da brasilidade devia se fortalecer pela intuição desses temas: o projeto nacionalista visava uma adequação primitivista com a natureza do país, ou seja, uma revisão do nosso passado cultural em que se constata que o traço característico é seu potencial imaginativo. Ainda que satirizada por Oswald de Andrade, pode-se aproximar o motivo carnavalesco, como vetor de uma brasilidade, dessa vertente do nacionalismo, uma vez que a folia fazia parte das suas manifestações populares, incluindo, em consonância com tal teoria, parte de seus elementos bárbaros (ou “primitivos”) pouco valorizados como motivo para a literatura canônica. A par disso, a festa de Carnaval é composta por fantasias e mascaramentos que metaforizam a vertente imaginativa articulada por Graça Aranha como uma das possíveis características do que ele denominou alma nacional.

Convém ainda relevar o crítico Roberto Schwarz como um dos defensores da importância do primitivismo, perspectiva em que o resgate e a valorização das imagens do Carnaval são indissociáveis: “É o primitivismo local que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno [...] A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea” (1987, p. 37).

Como o pecado original de nossas letras teria sido a cópia e “não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico”, para Schwartz foi especialmente Oswald de Andrade quem pôs em marcha uma postura cultural irreverente que resultou na deglutição do alheio e na qual as imagens do Carnaval são exuberantes: a cópia seria deglutida e remodulada, proposta que abarcava experimentalismo, certa ingenuidade e também certo ufanismo crítico. A poética defendida por Oswald pretendia trazer à cena literária os elementos culturais esquecidos quando “Eruditamos tudo” (2001, p. 41). Ao convidar os supostos barbarismos à ordem cultural, por meio de procedimentos como a invenção e a surpresa, destaca a formação étnica rica que tinha o Carnaval como uma das imagens de um “vatapá” primitivista: o ouro, a dança e o vatapá são imagens da matéria-prima brasileira enfatizadas por Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (2001).

Dessa maneira, o modernismo brasileiro inventa uma tradição. Essa hermenêutica do inconsciente ou a invenção de uma mitologia e de uma língua nacional já estavam presentes na obra de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Ao carnavalizar a percepção da nação, esses poetas embaralharam um canto das três raças que se recusa a aderir a uma perspectiva essencialista: não havendo essência, não há extermínio, mas mistura – o que, aliás, há em toda cultura. As figurações do Carnaval reúnem, estilisticamente, inversões, misturas e deslocamentos que reinventam um sentido de nação ou até uma hermenêutica nacionalista que no modernismo tem função exegetica. Assim, resgatar o Carnaval (ou, definitivamente, entronizá-lo como operador textual) é enxergar na literatura autóctone uma alternância sistemática de perspectivas, um jogo lúdico-sacana de pontos-de-vista para compreender, de dentro, o funcionamento da sociedade brasileira. Esse argumento elucida, ou ao menos tenta elucidar, a composição arlequinal mariodeandradiana, a anticatetequese oswaldiana, a libertinagem bandeiriana, o humor abusado da poesia cantada coetânea ao modernismo literário e o canto órfico viniciano. A poesia modernista sugere um desconcerto entre o que é representado canonicamente e seu contexto, ou seja, a constatação de que há ambivalências, anacronismos e contradições constitutivas que o modernismo explicita e o Tropicalismo, por exemplo, resgatará como procedimentos e temas no final da década de 1960. As lentes carnavalescas levam o que é escamoteado pelo cânone das representações nacionais ao primeiro plano, embaralhando seus registros.

3.3.1 O Carnaval como tópicos do modernismo estético e ideológico

Para alguns críticos, como Eduardo Jardim (1978), há uma modulação que não pode deixar de ser anotada. Para ele, o primeiro modernismo divide-se em duas fases: uma renovação estética que tem como marco a exposição de Anita Malfatti, em 1917, e um projeto de elaboração de uma cultura nacional, a partir 1924. O grupo que se ocupou em reagir ao passadismo cultural do país tinha como base a cidade de São Paulo, mais próspera, em termos materiais, que outros centros do país e que, por esta razão, se comunicava com núcleos europeus de irradiação cultural, como fora Paris naquela década.

A partir de 1924, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, a publicação de *Pau Brasil* por Oswald de Andrade, poemas como “O poeta come amendoim”, “Noturno de Belo Horizonte” e “Carnaval carioca” de *Clã do jabuti*, por Mário de Andrade, o contato e a viagem dos modernistas a Minas com o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, dá-se o processo de redescoberta do Brasil, sendo Oswald um autor mais intuitivo (o que não significa uma aleatoriedade) e Mário de Andrade, mais sistematizado, culto e estudioso, pondera Jardim Moraes (1978), com base em documentos reunidos por Batista, Lopez e Lima (1972). Considera-se pertinente a crítica que faz Jardim de que os movimentos de renovação estética modernistas não deveriam ser compreendidos somente pelo contato com as vanguardas europeias, mas também no contexto político do período ou em obras anteriores ao seu primeiro tempo, ou até na ênfase do potencial imaginativo e da procura por uma inconsciência que leva à alegria, como formulou Graça Aranha (1968). Entretanto, a divisão em duas etapas parece-nos artificial, pois a vertente estética e a ideológica (segundo ele, a partir de 1924) são indissociáveis no esquadramento das singularidades brasileiras.

Consideramos mais adequada a postura tomada por João Luiz Lafetá (1974): o movimento modernista ao romper com a linguagem bacharelesca da literatura provocava igualmente o gosto e a consciência ideológica de uma oligarquia rural instalada no poder, que também seria abalada pela industrialização crescente e pelas modificações do panorama político. Mas o humor, a ironia, a blague e a irreverência próprios ao projeto estético do modernismo heroico desmascaram a literatura representativa das oligarquias, ainda que primassem por estados de ânimo eufóricos: “O humorismo é a grande arma desse modernismo e o aspecto carnavalesco, o canto largo e aberto, jovem e confiante, são

sua meta e seu princípio” (1974, p. 19). Tal dado marca uma coincidência entre o estético e o ideológico que se deve em parte à natureza do projeto poético modernista.

Contudo, o Brasil não é uma instância surda infensa à aproximação de acordes estrangeiros, como mesmo os países altamente fechados em suas ditaduras extremistas não o são. Seria ingênuo compreender uma arte autêntica que não pudesse miscigenar o outro com o próprio, pois é nesse caminho de alteridade que o próprio emerge como constitutivo de uma consciência estética e ideológica. Tentando evitar interpretações errôneas de que o modernismo novamente importara e copiara estéticas à moda europeia, as quais eram, simultaneamente, ideológicas; e, ainda que os procedimentos como o paubrasilismo, a antropofagia e a afirmação mariodeandradiana de independência artística minimizem a força desse equívoco crítico, autores como João Luiz Lafetá (1974) atentaram para o contexto político do período como aspecto que matizaria a importância do primitivismo e das vanguardas europeias no modernismo brasileiro. O crítico insere o debate em outras séries interpretativas, como o desenvolvimento capitalista em nosso país. Para ele, a corrente artística renovadora assume o patrocínio burguês e, paradoxalmente, abre-se para as necessidades de outras classes sociais, criticando as instituições ultrapassadas:

O “anarquismo” dos anos vinte descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem, muito diferentes do “ufanismo” mas ainda otimistas e pitorescas, pintando (como na poesia *Pau-Brasil* e em *João Miramar*, na *Pauliceia desvairada* e no *Clã do jaboti*, no Verdeamarelismo) estados de ânimo vitais e eufóricos.[...] A “politização” dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de “ajustar” o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de revolucionar ou reformar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para além...) da proposição burguesa [...] (1974, p.18)

Ora, o humor é uma arma eminentemente política, já perceberam retóricos latinos como Cícero e Quintiliano (MINOIS, 2003): o segredo do riso estava em apresentar as coisas de forma contrária à da lógica e da verdade. O material risível seduz o ouvinte (ou o leitor), desvelando neste interlocutor algo surpreendente, desconhecido e infenso à estabilidade de uma consciência rigidamente administrada pelo *status quo*. Nesse caminho argumentativo, o riso carnavalesco é em si um riso com funções estéticas e políticas, possível motivo de sua escolha para um projeto crítico de nação. De fato, *épater le*

bourgeois com as “Bofetadas líricas no Trianon” e “O poeta come amendoim” por Mário de Andrade, a exaltação dos verdes da Favela e a imagem “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”, por Oswald (2001, p. 41), reforçam essa hipótese da atenção ao contexto político e à desigualdade de classes como essenciais à construção de um projeto nacionalista crítico. Um projeto estético que confronta uma linguagem acadêmica com outra repleta de humor e recursos parodísticos já traz no seu bojo um projeto também político-ideológico. O humor inverte a lógica determinista e esperada, instaura a surpresa e, pela estratégia do *serioludere*, permite a consciência crítica sobre o que está dogmaticamente instaurado como um procedimento artístico canônico. Nesse sentido, a escolha do Carnaval como motivo é ao mesmo tempo estética e ideológica, ainda que parte do arcabouço crítico insista que a ocupação modernista com o nacionalismo crítico ganhe ênfase no período compreendido entre 1924-1930 (JARDIM, 1978). Pela linguagem o sujeito afirma sua visão de mundo e a separação entre o estético e o ideológico na semântica do Carnaval, que abarca o riso, as inversões, a desierarquização e a liberdade, torna-se um tanto artificial e não será acatada nesta tese.

4. ALA DO BAILE DE MÁSCARAS

“Li a *Cinza das horas* e fui vestir-me. Estava com um louco desejo de reler seu *Carnaval*. Como mudaste o sentimento de tua dor pessoal! Começavas por onde devias acabar: calmo, solícito para com a tua inevitável e legítima amargura” (MORAES, 2001, p. 100). Por meio dessa nota crítica, Mário de Andrade estabelece um nexo contrastivo entre os dois conjuntos literários lançados pelo poeta pernambucano Manuel Bandeira no intervalo de dois anos, respectivamente, em 1917 e 1919. Nesse excerto epistolar, datado de 5 de agosto de 1923, o poeta que lançara *Pauliceia desvairada* em 1922³⁵ pondera, argutamente, sobre a deriva de estados anímicos passionais anunciada nos sujeitos poéticos articulados, em ambos os livros, pelo signo da amargura. A modulação que incita a construção de versos, em modo de “Epígrafe”, na coletânea *A cinza das horas*, abre ao leitor uma obra atravessada pelos temas da paixão e da morte, humildemente acareados³⁶:

Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis (BANDEIRA, 1993, p. 43).

O metro redondilho maior apoia o ritmo de cantilena que gruda no ouvido do leitor quando escuta os versos de um livro forjado sob o signo do “Desencanto”, rarefação empática que pode motivar a renúncia em lê-lo:

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto. (BANDEIRA, 1993, p. 43).

A primeira quadra em destaque, correspondente ao início do poema “Epígrafe” coligido em *A cinza das horas*, registra referências biográficas de um sujeito vitimado pelas mazelas do destino mau, entidade metafísica dotada de propriedades ativas. Para obter esse efeito, o poeta faz opções lexicais pelos verbos de ação vir, fazer e querer nos terceiro e quarto versos que transfiguram a vida feliz do “Menino”, o que motiva a

³⁵ Em carta endereçada a Mário de Andrade em 3 de outubro de 1922, Manuel Bandeira considera *Pauliceia desvairada*, livro cuja “Inspiração” (poema de abertura) decorre do motivo arlequinal, “[...] o primeiro livro integralmente moderno que aparece no Brasil. Todos os outros foram de transição.” (MORAES (org.), 2001, p. 70).

³⁶ Esses eixos temáticos e interpretativos conferem título à obra crítica sobre a poesia de Manuel Bandeira *Humildade, paixão e morte*, do crítico Davi Arrigucci (2009).

construção de poemas saudosos da infância, outra vertente da obra bandeiriana. A matéria vivida transmuta-se em atitude estética nos textos poéticos escritos entre 1906 e 1917, especialmente no citado (segunda quadra) “Desencanto”, peculiaridade de um livro composto por versos que acumulam melancolia, dor e legítima amargura³⁷, pois “E nestes versos de angústia rouca/ Assim dos lábios a vida corre/ deixando um acre sabor na boca” (1993, p. 44). O poeta finaliza o texto “Desencanto” com uma confissão acentuada pela ênfase dramática destacada pelo sinal gráfico do travessão, que configura uma marca temática e estilística dessa coletânea: “– Eu faço versos como quem morre.” (1993, p. 44).

Com exceção de alguns poemas encomiásticos, como os sonetos “A Camões” e “A Antônio Nobre”, a fatura dos outros textos poéticos presta contas ao esmorecimento melancólico que “Anima e transfigura a solidão cheia de vozes...”, verso que arremata o poema “Paisagem noturna” (1993, p. 46). No volume autobiográfico em que explicita suas escolhas estéticas, *Itinerário de Pasárgada*, publicado em 1954, Manuel Bandeira relata que embarcara para a Suíça em 1913, para se tratar de tuberculose pulmonar. No sanatório de Clavadel, compôs parte dos poemas de *A cinza das horas*, escolha orientada pela tinta escura da melancolia³⁸ estilisticamente tributária de correntes estéticas vigentes na aurora do século XX: “A fatura já não era de modelo parnasiano, e sim simbolista” (1957, p. 49). Interessa-nos ressaltar que a dimensão dos sentimentos que colore a alma não pode ser percebida senão pela sua enunciação, ou seja, a experiência afetiva que toma o poeta se encarna na palavra poética de forma a instaurar sua expressão no mundo compartilhado. Aqui palavra é imagem³⁹ cuja intenção precípua não incide na organização de argumentos ou de sistemas de pensamentos, mas de sentimentos que deem legitimidade a uma experiência interior. No texto poético, a palavra performa e alcança (ou guarda) um máximo possível de sentidos, valendo-se de propriedades polissêmicas para desconectar e

³⁷ A “legítima amargura” é uma expressão cunhada por Mário de Andrade no excerto destacado da missiva de 1923. Sobre essa condição, declara o poeta Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*: “Nada tenho a dizer desses versos, senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam então, não transcender a minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comovente no plano humano, mas não no plano artístico” (1957, p. 49).

³⁸ No texto do *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira registra que todo o sentimento do livro está resumido nos seguintes versos do poeta simbolista belga Maeterlinck: “Mon âme en est triste à la fin/ Elle est triste enfin d’être lasse/ Elle est lasse enfin d’être en vain.” (1957, p. 43).

³⁹ Como anteriormente mencionamos, parafraseando Octavio Paz (2012), imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica como comparações, metáforas, jogos paronomásticos, de forma a conferir um ritmo próprio ao discurso poético. Assim o ritmo seria condição do poema. Quando o prosista busca a clareza conceitual, resiste “à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se em imagens e não em conceitos” (PAZ, 2012, p. 74).

reconectar circuitos afetivos que o poeta enuncia no encadeamento rítmico do texto. Enfatizamos, nesse caminho argumentativo, que não há a intenção de repertoriar as análises dos poemas escolhidos a partir de uma estreita relação com o inventário completo da vida do poeta, mas a partir de biografemas⁴⁰ que, a depender do texto, sustentem um diálogo entre campos que não necessariamente mantêm relação contígua. A tinta melancólica por meio da qual parte dessa poética se fixa – e também se mascara – constitui uma das inflexões da obra bandeiriana e certamente soaria ingênuo aventar que uma poesia de tamanha vastidão temática e estilística seja lida somente por essa tonalidade.

Na condição melancólica, a perda desertifica não apenas o mundo circundante, mas o próprio sujeito. Freud enuncia no texto *Luto e melancolia* que “a sombra do objeto cai sobre o eu” ([1917], 1996d, p. 254), tal qual a imagem do “Sombrio vale!” lamentada por Bandeira (1993, p. 46), de forma que se assiste a um estado confusional entre o objeto perdido e o próprio eu. Em contrapartida, no trabalho de luto, a energia psíquica ilumina a matéria perdida que é agora lembrada. Há nesse processo a interferência da atividade mitopoética da psique, em que a capacidade de fantasiar remodela o perdido (as imagens que se “desmancham”), de forma a erigir seu substituto: a palavra poética. Tal é a chave de leitura proposta para a compreensão dos poemas coligidos na série *A cinza das horas*, nos quais a escritura abriga a necessidade de elaboração do bem perdido, como exemplifica o excerto do poema “Ruço”:

Muda e sem trégua
Galopa a névoa, galopa a névoa

Minha janela desmantelada
Dá para o vale do desalento.

Sombrio vale! Não vejo nada
Senão a névoa que toca o vento.

Lá se vão os dias da minha infância
- Imagens rotas que se desmancham:
[...] (BANDEIRA, 1993, p. 46)

No volume, sucedem-se peças poéticas em que a amargura legítima ganha performatividade textual, como “Lembrança amarga do meu passado.../Como ela punge! Como ela dói!”, anuncia o poeta para constatar a lassidão torturante da reminiscência:

⁴⁰ A noção de biografema é desenvolvida por Roland Barthes quando sugere que gostaria que a sua vida fosse cuidada por um biógrafo que se detivesse “em alguns pormenores, alguns gostos, algumas inflexões, digamos: biografemas, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino, [...]” (BARTHES, 2005, p. XVII).

“Tédios e penas cuja memória/ Me era mais leve que a cinza leve,/ Pesam- me agora... contam-me a história/ Do que a minh'alma quis e não teve.../”. Estes versos do poema “Desalento” (1993, p. 72) apontam o caminho ou a transformação de sentimentos percebida por Mário de Andrade que o poeta adotará na série *Carnaval*. A tristeza parece impor uma “Renúncia”, poema que finaliza o livro *A cinza das horas* e em cujo verso final desvela-se um duplo do poeta: “Tua doce e constante companheira...”. As reticências finais, recurso muito solicitado por Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada*, explicitam que esse discurso ainda não cumpriu seu destino, que a alma deseja com fulgor e ainda não tenha o que pode e quer: esse sinal gráfico é um operador textual que indica uma continuidade, ou legitima um contraste, entre *A cinza das horas* e *Carnaval*.

A deriva de humores entre a melancolia e a euforia, os arroubos eróticos e as fantasias amorosas constituem mascaramentos que organizam a série literária *Carnaval* (1919), que adquire maior sentido quando lida à contraluz do livro que a antecede. O *Carnaval* “todo subjetivo” (1993, p.101) confessado no poema “Epílogo” do livro *Carnaval* é uma folia de sentimentos, ou seja, uma dança entre as representações alegres-tristes e irônicas das inquietudes que cambaleiam na escritura do autor. Quem orienta tal comentário introdutório às análises de alguns poemas carnavalescos é o próprio poeta Bandeira, em carta enviada a Mário de Andrade, datada de 14 de agosto de 1923:

O *Carnaval* é no fundo inexprimivelmente meigo. Quase tudo ali é ironia, tão refalsada que a ti mesmo escapou no seu sentido essencial. [...] Pura ironia as brutezas sensuais do *Carnaval*, como disse lá (dessa feita sem ironia), o espasmo sexual é para mim um arroubo religioso. Sempre encontrei Deus no fundo das minhas volúpias (MORAES, 2001, p. 102).

Qual figurações funâmbulas, as brutezas sensuais movimentam-se no discurso poético bandeiriano, (des)equilibrando-se numa coletânea cujos eixos afetivos e estéticos lançam luz em máscaras como as lágrimas amargas do Pierrot, derivando-se em poucos momentos para os sentimentos eróticos e as traquinagens do Arlequim, para a sensualidade infantil do sorriso da Colombina, para a sombra “cocainômana e noctâmbula” da Pierrette ou para o erótico “Sonho de uma terça-feira gorda” (p. 99). Manuel Bandeira aduziu, *a posteriori*, que a tonalidade melancólica é a dominante⁴¹ do teatro de máscaras do seu *Carnaval*, quando resumiu em *Itinerário de Pasárgada*: “O meu *Carnaval* começava

⁴¹ Roman Jakobson usa o conceito de “dominante” para designar os elementos distintivos indispensáveis a uma obra, período estético ou autor. A dominante regulamenta, determina e garante a integridade da estrutura de uma obra de arte (LIMA, 1983, p. 485-491).

ruidosamente, como o de Schumann, mas foi-me saindo tão triste e mofino, que em vez de acabar com uma gargalhada marcha contra os filisteus, terminou chochamente ‘*not with a bang but a whimper*’” (1957, p. 52).

A composição *Carnaval*, escrita pelo músico romântico alemão Robert Schumann entre 1834 e 1835 compreende 22 peças para piano com o motivo recorrente da festa carnavalesca, iniciada com a peça Pierrot, seguida por Arlequim e finalizada com a “Marche contre les Philistins” (VERMES, 2007, p. 96-97). O compositor faz referências aos bailes de máscaras na peça musical e seu folguedo alude a experiências íntimas: um Carnaval todo subjetivo em que o poeta, qual funâmbulo, equilibra-se entre representações melancólicas e risíveis, permeadas por tintas irônicas. Manuel Bandeira finaliza o livro *Carnaval* com uma confissão no poema “Epílogo”: “Eu quis um dia, como Schumann, compor/ Um carnaval todo subjetivo:/ Um carnaval em que o só motivo/ Fosse o meu próprio ser interior.../”, mas o tom do livro não tem a explosão (“bang”) final da composição alemã; antes, aproxima-se da imagem de um suspiro (“whimper”). A citação remete ao poema eliotiano “Os homens ocos” publicado em 1925, em que o tom melancólico motivado pela devastação de algumas regiões europeias devido às agruras da Primeira Guerra Mundial é enunciado no verso final:

Entre o desejo
E o espasmo
Entre a potência
E a existência
Entre a essência
E a descendência
Tomba a Sombra
 Porque teu é o reino
Assim expira o mundo
Assim expira o mundo
Assim expira o mundo
Não com uma explosão, mas com um suspiro. (ELIOT, 1981, p. 120).

Os suspiros são notas perceptíveis em uma reunião poética que prescinde de organicidade, sobre a qual Bandeira lembra: “Sob o pretexto de que no carnaval todas as fantasias se permitem, admi na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos (“A ceia”, “Menipo”, “A morte de Pã”) [...]” (1957, p. 52). Como eram sonetos de gaveta⁴², guardavam a intimidade do poeta colorida pela tinta da melancolia e que também já se tingia, timidamente, com as cores do *Carnaval*. A

⁴² Bachelard disserta sobre o tema das gavetas como espaço da intimidade em “A gaveta, os cofres e os armários”, no volume *A poética do espaço* (2008, p. 87-102).

leitura dos poemas obedecerá a uma sugestão feita por Mário de Andrade a Bandeira, em uma carta de 14 de dezembro de 1932. O poeta paulistano não gostou do ordenamento dos poemas de *Carnaval* e imagina a coletânea como resultado de uma mistura de poesias outras do poeta pernambucano, pois dentro do livro *Carnaval* há um poema “Carnaval” feito de várias poesias. Por meio dessa leitura, Mário propõe nova arquitetura à série, sugestão que será aqui, em parte, atendida. “Um livro *Carnaval* com duas partes: a primeira só com o poema “Carnaval” que dará nome ao livro e a segunda com poesias várias” (MORAES, 2001, p. 545).

4.1 Poesias várias

Em ordem invertida à sugerida por Mário de Andrade, cabe destacar dois “pastiches parnasianos” como figurações mitológicas que fazem relação direta com hipóteses de estudos socioantropológicos sobre as origens do Carnaval. Tal referência sustenta a inclusão do soneto alexandrino “A morte de Pã” no livro *Carnaval*. As lupercais eram festas em que se celebrava o deus Pã (Fauno ou Silvano para os romanos) e aconteciam por volta do dia 15 de fevereiro, associada ao tempo da sementeira e da colheita, em que um sacerdote feito paladino da normatividade venceria outro que reunia as imagens da depravação e do tumulto (SEBE, 1986). Esse traço conservador das lupercais pode estar associado com o advento do cristianismo e a repressão da semântica do deus Pã na consciência ocidental. O célebre texto de Plutarco (46-120d. C.) *Sobre o declínio dos oráculos* registra que Tamo, o capitão de uma embarcação que navegava em alto-mar nas águas do Egeu, próximo à Grécia, sentiu, abruptamente, todos os ventos pararem e se ouviu um grito que ecoou por todo o mundo greco-romano: “O grande Pã está morto!”. Esse grito foi seguido por choros, gemidos e lamentações de todos os lugares e coincide com a morte e ressurreição de Cristo, em que o deus pagão habitante de cavernas, lascivo, com corpo de bode, apresentado nu e com um grande falo pelas imagens iconográficas teria sido reprimido pelo dogma cristão e representado como o diabo (HILLMAN, 2015). Ou seja, o advento do mito cristão teria reprimido o deus pagão e as licenciosidades orgiásticas.

Quando aquele que o beijo infiel traíra no Horto,
Desfaleceu na cruz, das montanhas ao mar
Gemeu, com grande pranto e feio soluçar,

Uma voz que dizia: – “O Grande Pã é morto!...

Aquele deleitoso, almo viver absorto
No amor da natureza augusta e familiar,
O ledto rito antigo, outrem veio mudar
Em doutrina de amargo e rudo desconforto.

Faunos, morrei! Morrei Dríades e Napeias!
Oréades gentis que a flauta do Egipã
Congraçava na relva em rondas e coreias,

Morrei! Apague o vento os tenuíssimos laivos
Dos ágeis pés sutis... Bosques, desencantai-vos...
Fontes do ermo, choraí que é morto o grande Pã... (1993, p. 95-96)

A doutrina cristã “de amargo e rudo desconforto” opõe-se aos desígnios pagãos de um deus da natureza, do instinto desenfreado, da sexualidade sem limites e que empunhava o escudo de Dioniso, sentidos acolhidos pelo poeta em convergência com as figurações do Carnaval amplificadas em um livro estilisticamente híbrido. Comenta-se, aqui, que o resgate do mitema de Pã no *Carnaval* bandeiriano, deus do corpo entregue aos instintos e licenciosidades sexuais, pode ser vinculado à transgressão que a festividade carnavalesca permite, tanto compreendida no contexto subjetivo quanto numa vertente sociocultural. Pã é erotismo como experiência interior, o instinto animal que acede à consciência do sujeito e produz sentido, pois consoante Bataille (2013), o erotismo é, na consciência do homem, o que nele põe o ser em questão. É também a transgressão do ponto de vista social, pois a sociedade humana não é somente o tempo do trabalho, mas também a experiência do mundo profano e do sagrado. O profano é instaurado pelos interditos, enquanto que o sagrado é o mundo da festa, das transgressões ilimitadas, da inversão dos valores que têm a imagem do deus priápico como sugestão inequívoca.

O soneto “A morte de Pã” aponta uma referência às variações arcaicas da festa carnavalesca contemporânea e acolhe consigo a semântica das licenciosidades sexuais, que precedem e justificam os interditos: “os disfarces e as audácias permitidas no Carnaval, as libações e os bailes de rua em certas datas festivas, demonstram a mesma necessidade social e continuam-na”, conclui Roger Callois (1988, p. 96). Lido à contraluz da série *A cinza das horas* e se aproximarmos o motivo do poema da hipótese do polimorfismo e da deriva de humores que o brincante experimenta na folia carnavalesca, inferimos que Manuel Bandeira encontra nas licenciosidades orgiásticas dos motivos das lupercais um alento erótico para a legítima amargura, oposição e inversão que a festa carnavalesca

promove. A capa da primeira edição de *Carnaval*, criada por Emiliano Di Cavalcanti, exhibe o desenho da figura do deus bicórnio, explícita citação do mascaramento carnavalesco:

Imagem IV – Capa da edição princeps de *Carnaval*

Fonte: foto nossa realizada na biblioteca do IEB- USP.

O poeta também incluiu em *Carnaval* o soneto alexandrino “Menipo”, escrito em 1907. Com evidentes acentos parnasianos, o texto remete ao diálogo do impertinente Menipo com Caronte, o condutor de almas do reino de Hades, para quem o cínico personagem recusa-se a pagar o óbulo, isto é, as honras fúnebres necessárias para a aceitação naquele domínio. Ao final do texto que tematiza a vitalidade e a graça que se contrapõem à morte, semântica cara aos festejos carnavalescos, o deus Hermes explica que Menipo é “um homem verdadeiramente livre e a quem nada preocupa” (LUCIANO, 1998, p. 66). Esses aspectos compõem o soneto “Menipo”:

Menipo, o zombeteiro, o Cínico vadio,
Ia fazer, enfim, a última viagem.
Mas ia sem temor, calmo, atento à paisagem
Que se desenrolava à beira do atro rio.

E chasqueava a sorrir sobre o Estige sombrio.
Nem cuidara em trazer o óbulo da passagem!
Em face de Caronte, a pavorosa imagem
Do barqueiro da Morte olhava em desafio.

Outros erguiam no ar suplicemente as palmas.
 Ele, avesso ao terror daquelas pobres almas,
 Antes afigurava um deus sereno e forte.

Em seu lábio cansado um sorriso luzia.
 E era o sorriso eterno e sutil da ironia,
 Que triunfara da vida e triunfava da morte. (1993, p. 95)

O texto de Luciano serve de apoio ao conceito de “carnavalização” proposto por Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987). A partir de considerações do romance polifônico de Dostoievski, Bakhtin propõe que a literatura carnalizada, caracterizada pelas inversões, paródias de gêneros elevados, citações caricaturadas, fusão entre o elevado e o baixo, o sublime e o vulgar, tem sua origem na sátira menipeia. Este gênero ancora-se na obra *Diálogo dos mortos* (1998), de Luciano (autor do século II d.C.), no qual o personagem Menipo, alegre e irônico, dialoga com outros da mítica grega, de forma a dessacralizá-los pela blague e pela irreverência.

Bakhtin (1987) defende que a Idade Média assistiu a uma dupla mundividência: a visão séria das autoridades eclesiásticas e o riso popular que se exprimia nas festas (festa dos loucos, festa dos foliões, festa do asno), no Carnaval, nas obras cômicas verbais e no desenvolvimento de um vocabulário familiar e grosseiro. O riso carnavalesco era um bem coletivo do povo que desvelava verdades reprimidas e libertava do medo das autoridades e do sagrado: uma arma libertária na mão do povo. Antes um fator de coesão social que de revolta, uma derrisão ritualizada, esse riso das festas carnavalescas era a necessária expressão de um universo burlesco que, na verdade, acabava por confirmar os valores estabelecidos. O ensaísta russo percebeu que o Carnaval parodiava os rituais sagrados e era muitas vezes acolhido pelos estratos autoritários do meio social, de forma que quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público. Assim, ao analisar as mascaradas, as inversões, os jogos teatrais e o poder subversivo do riso, o pensador russo conclui que a folia carnavalesca era o triunfo da abolição temporária de verdades dominantes, dos tabus, e das hierarquias, uma autêntica festa da renovação do tempo, infensa à sua perpetuação e regulamentação. A partir desses mascaramentos, cria o conceito de “carnavalização”, a transposição da alma carnavalesca para a arte.

O *Carnaval* bandeiriano, a despeito da inclusão do soneto “Menipo”, não se ajusta, na totalidade, à acepção bakhtiniana. É um livro com figurações de um Carnaval introspectivo, as fantasias carnavalescas de um poeta que aposta na palavra para dar

carnealidade às derivas de sentimentos que vão da euforia e inconstante alegria ao suspiro melancólico. Em contrapartida, há textos como “Os sapos”, canto paródico de uma saparia antiparnasiana que recorre aos procedimentos caros à estética teorizada por Bakhtin. A máscara satírica rebaixa a alta literatura a um gênero cômico, sacrilégio que se vale de uma fatura estilística convencional para torná-la excêntrica, ou até ridícula:

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! Nunca rimo
Os termos cognatos. (BANDEIRA, 1993, p. 80)

O poema “Os sapos” assume a função de “hino nacional do modernismo” (HOLANDA, 1980, p. 142), consagrando a poética do mascaramento carnavalesco não somente como temática cara às intenções beligerantes desse movimento, como ademais um procedimento estético adotado em muitos textos. Todavia, o poema “Os sapos” muda de tom nas três últimas estrofes e celebra o movimento da poesia bandeiriana que parte do coletivo ao íntimo (“longe dessa gritaria”), dando voz ao poeta solitário “fugido ao mundo” da saparia, voltado à delicadeza das coisas menores e familiares: “[...] Transido de frio/ Sapo cururu/ Da beira do rio...” (p. 81). A ternura motivara a alcunha dada por Mário de Andrade ao poeta pernambucano: “Manuel é o sapo cururu da poesia brasileira” (MORAES, 2001, p. 131).

4.2 O poema *Carnaval*

O *Carnaval* bandeiriano é uma peça lírica de exceção, quando o poeta contemplativo cai no forrobodó dos três dias momescos e decide se render à pândega da vida. Mas nesse folguedo, a tinta da escritura delinea, com uma peculiar mistura de melancolia, doçura e sarcasmo, a dança de emoções que o poeta recria. Em notas críticas sobre *Carnaval*, o poeta de *Pauliceia desvairada* copiou do livro *Mallarmé*, de autoria do francês Thibaudet, o verso “Recréer une émotion au lieu de la décrire”⁴³, aforismo que sintetiza a comoção íntima realizada por Manuel Bandeira.

Ora, essa dança carnavalesca todo subjetiva é vivida como deriva de sentimentos que vão da melancolia encarnada, sobremaneira, pela figura icônica do Pierrot, ao deleite

⁴³ A citação de Mário de Andrade (1987), retirada do livro *Mallarmé* de Thibaudet, pode ser traduzida por “Recriar uma emoção, ao invés de descrevê-la”.

erótico do Arlequim, transmutação de estados de alma reiterada pelas instâncias discursivas poéticas apresentadas na coletânea *Carnaval*. Tal mascaramento sacode⁴⁴ os sujeitos poéticos tomados por um desordenado sentimental que, se porventura têm a intenção de emular a alegria e a leveza do “Carnaval” musical de Schumann, resignam-se na confissão de um Carnaval sem nenhuma alegria. Tais irregularidades de sentimentos de que falava Aristóteles na *Poética* como experiência do “patético”⁴⁵ são referidas por Mário de Andrade em artigo da *Revista do Brasil*, editada em 1924, conferindo à experiência íntima uma alta voltagem lírica: o Pierrot, a Colombina e o Arlequim são personificações das paixões (*pathos*) predominantemente dolorosas recriadas textualmente por meio de inflexões irônicas.

4.3 Epígrafe

“Ela” é o abre-alas para o teatro lírico dos sentimentos avessos a qualquer ordenamento no poema “Epígrafe”, que orienta o leitor quanto ao tom do livro:

Ela entrou com embaraço, tentou sorrir, e perguntou tristemente – se eu a reconhecia?

O aspecto carnavalesco lhe vinha menos do frangalho de fantasia do que do seu ar de extrema penúria. Fez por parecer alegre. Mas o sorriso se lhe transmudou em ricto amargo. E os olhos ficaram baços, como duas poças de água suja... Então, para cortar o soluço que adivinhei subindo de sua garganta, puxei-a para o pé de mim e, com doçura:

– Tu és minha esperança de felicidade e cada dia que passa eu te quero mais, com perda volúpia, com desesperação e angústia.

(BANDEIRA, 1993, p. 79)

Embora Manuel Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada*, tenha escolhido o advérbio “ruidosamente”⁴⁶ para aproximar a exuberância do início do seu livro com a peça musical de Schumann, o tom do texto epigráfico que convida o leitor para brincar o *Carnaval* é solene e terno, com evidentes notas melancólicas que são audíveis e dão suporte, como

⁴⁴ Escolha lexical feita por Mário de Andrade (1987) no referido artigo escrito em 1924. As anotações para este texto constam nas fotos feitas dos comentários escritos por Mário de Andrade nas margens do livro *Carnaval*, quando comenta: “São poemas sacudidos pelo frenesi, dum desordenado sentimental que não exclui a vulgaridade, movido por aquele irregular de que fala Aristóteles como qualidade privativa do patético” (1987, p. 79).

⁴⁵ Aristóteles descreve as partes da fábula como “peripécia” (reviravolta das ações em sentido contrário), “reconhecimento” (mudança do desconhecimento ao conhecimento) e o “patético”, o qual “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero” (ARISTÓTELES, 2016, p. 30-31).

⁴⁶ “O meu carnaval começava ruidosamente, como o de Schumann [...]”, comenta Bandeira no *Itinerário de Pasárgada* (1957, p. 52).

arranjo de fundo, para a voz lírica. É provável que aquele tom altissonante se refira aos poemas que dão sequência à série literária após “Epígrafe”, respectivamente, “Bacanal” e “Os sapos”, dicções exuberantes que conferem contrastes a outros textos em que a melancolia é dominante. Porém, mantida a perspectiva contrastiva entre *A cinza das horas* e *Carnaval*, sucede necessário retomar “Renúncia”, o soneto que finaliza a primeira coletânea. Há um vínculo continuísta entre “Renúncia” e a “Epígrafe” de *Carnaval*, o que sustenta uma das hipóteses de leitura que especula a identidade do sujeito designado pelo pronome “Ela”, na “Epígrafe”:

Chora de manso e no íntimo... Procura
Curtir sem queixa o mal que te crucia:
O mundo é sem piedade e até riria
Da tua inconsolável amargura.

Só a dor enobrece e é grande e é pura.
Aprende a amá-la que a amarás um dia.
Então ela será tua alegria,
E será, ela só, tua ventura...

A vida é vã como a sombra que passa...
Sofre sereno e de alma sobranceira,
Sem um grito sequer, tua desgraça.

Encerra em ti tua tristeza inteira
E pede humildemente a Deus que a faça
Tua doce e constante companheira... (BANDEIRA, 1993, p. 75)

O ritmo do poema “Renúncia” mimetiza o câmbio ondulante entre a emoção dolorosa que aflige ou até tortura (“crucia”), exasperação que o poeta acolhe com humildade: “Aprende a amá-la”. Assim, opta por intercalar decassílabos heroicos (“Curtir sem queixa o mal que te crucia”) com sáficos (“O mundo é sem piedade e até riria”)⁴⁷, de modo a integrar na forma do poema a dança de sentidos que é própria a uma “alma sobranceira”⁴⁸, acomodando a dor com sujeição e doçura. A vocação resiliente enfrenta o infortúnio ou até o transmuta em sentimentos eufóricos que fazem fronteira com a arrogância. Toda essa semântica pertence ao Carnaval e é convidada ao livro desde “Epígrafe” (“Ela entrou”) como “Tua doce e constante companheira...”. Contudo, alguns

⁴⁷ O decassílabo dos clássicos foi chamado heroico, quando o acento incidia nas 2-6-10 sílabas e sáfico, quando o acento incidia nas 4-8-10 sílabas (CANDIDO, 2006, p. 86).

⁴⁸ Sérgio Buarque de Holanda enfatiza que a palavra “sobranceira” é cara aos ibéricos, indicando superação. Tacitamente admirada por moralistas e sancionada pelos governos, o que engrandecia o culto à personalidade, indicava a conduta heroica resistente às adversidades (HOLANDA, 2005, p. 32).

detalhes do soneto reclamam comentários prévios à análise mais detida da “Epígrafe” carnavalesca.

Para renunciar ao travo melancólico, o eu lírico convida-se à introspecção mansa e “no íntimo”, pois só assim pode “curtir sem queixa” a inconsolável amargura. O verbo curtir reverbera na primeira estrofe pelo acolhimento simultâneo das semânticas da conservação e do deleite, deriva que se presentifica nas figuras do Arlequim, do Pierrot e da Colombina, eus carnavalescos que são desdobramentos, no *Carnaval*, da alma sobranceira anunciada neste poema. Essa *anima*⁴⁹ forte, ativa, e arrogante tem a dor como matriz que “enobrece e é grande e é pura”: o poeta astuto lança mão do polissíndeto para enfatizar, justamente, o potencial transformativo e performativo dessa experiência interior em alegria (“Então **ela** será tua alegria, / E será, **ela** só, tua ventura...”). Os grifos nossos no pronome pessoal ela justificam-se como uma ênfase para o entendimento do sujeito da “Epígrafe” carnavalesca que entrará “com embaraço” e tentará sorrir. A experiência interior modula o estado de poesia que conduz “ela só” a um lugar que pode ser de alegria ou de ventura, mas certamente não terá o horizonte do repouso e do conhecido. Antes, será a experiência do desacordo própria às inversões e mascaramentos forjados pelo jogo da festa carnavalesca, que fomentará instâncias discursivas que viajam do enclausuramento tristonho (“Encerra em ti tua tristeza”) ao paroxismo do desvairio dionisíaco de uma “alma levada/ No torvelim da mascarada,/ a gargalhar em doudo assomo.../ [...]”, versos do poema “Bacanal” (1993, p. 79), que sucede “Epígrafe”, na coletânea *Carnaval*.

O riso, a loucura e as lágrimas são assomos do transe carnavalesco que impõe ao tempo um estado de exceção, fantasia de um presente eterno que autoriza a compreensão do Carnaval como heterocronia, tempo em que a trama heterodoxa de sentidos dessacraliza a mesmice profana e o sujeito experimenta a vertente sagrada das transgressões. A festa carnavalesca imprime uma contrariedade de sentimentos que o poeta Bandeira assume como mudança da dor pessoal, já anunciada no verso final de “Renúncia” como um caminho ao entendimento de “Epígrafe”: o verso termina em reticências, estratégia textual que sugere a continuidade entre as séries *A cinza das horas* e *Carnaval*. “Ela” é a “tristeza”, “Tua doce e constante companheira...”, personificação que entrará com embaraço:

⁴⁹ Para Carl Jung ([1971]2000), a *anima* é a dimensão arquetípica da psique relacionada ao humor, ao desejo e às experiências que se conectam com o sentimento de interioridade. As semânticas da vida erótica e da criatividade resultantes das expressões das fantasias estão incluídas nessa perspectiva. Fundamentalmente, é a *anima* que faz a mediação entre a máscara e o que é desconhecido pela consciência.

Ela entrou com embaraço, tentou sorrir, e perguntou tristemente – se eu a reconhecia? (p. 79)

O poeta inicia o livro com um poema em prosa recorrendo a elipses, cortes abruptos com a intenção de montar um corpo enunciativo conciso, o que imprime um ritmo próprio decorrente da sobreposição de imagens que dão suporte ao efeito de unidade. São notórias as assonâncias em “e” que mimetizam o caminho da tristeza que adentra a intimidade do sujeito: “Ela **E**ntrou com **E**mbaraço, t**E**ntou sorrir, **E** p**E**rguntou trist**E**m**E**nt**E**- s**E** Eu a r**E**conh**E**cia”. Essas estratégias formais tentam manter um ritmo que realça imagens advindas da fixação de um instante: a tristeza entra com embaraço e ensaia um sorriso. Pode-se considerar o sujeito “Ela” como um eu empírico que se anuncia à visão do sujeito lírico. Todavia, propomos uma leitura alegórica⁵⁰ como técnica empregada pelo poeta para personificar abstrações. Ao atentarmos para o caráter narrativo do poema e sua descritividade, notamos uma intenção consciente de enunciar uma paixão (objeto sem concretude, representado pelas imagens sucessivas). Inferimos, conseqüentemente, que essa representação alegórica escolhida não constitua um ornamento discursivo, mas uma construção retórica para apresentar, sucessivamente, um sentimento complexo que abdicaria dessa característica caso aparecesse de forma abrupta. Ou seja, a tristeza poderia perder seu potencial enunciativo caso não fosse aludida, como torna possível a estratégia alegórica. Assim, a “doce e constante companheira” de *A cinza das horas* decide brincar o *Carnaval*.

A dialética entre o mundo externo e a interioridade, movimento presente como marcador estilístico na poesia bandeiriana (vide poemas como “Momento no café” ou “Maçã”), tem sua tensão aumentada pela adoção da locução adjetiva “com embaraço”. Embaraçar-se pode apontar para um movimento que busca o recôndito, o íntimo atingido pelo enlaçamento, tal qual uma serpentina carnavalesca que enovela o sujeito do desejo. Mas pode conter, também, os sentidos do atrapalhamento, da hesitação, da desconfiança do despertencimento ao espaço em que “Ela” adentrara: afinal de contas há uma sugestão de que se trata de uma festa carnavalesca, que se plasma no segundo parágrafo pelos usos do

⁵⁰ O tema é desenvolvido com clareza por João Adolfo Hansen em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006), que entre outras precisas considerações, distingue dois tipos de alegoria: a “alegoria dos poetas”, construtiva e retórica e a “alegoria dos teólogos”, interpretativa e hermenêutica. A alegoria, em oposição ao caráter instantâneo do símbolo é um ato do discurso – e o discurso é sucessivo. No caso do poema bandeiriano, o caráter alegórico sugerido pelo pronome “Ela” é, simultaneamente, retórico e hermenêutico.

adjetivo “carnavalesco” e da locução “de fantasia”. O que nos intriga são os possíveis motivos da visita da tristeza a uma festa de Carnaval.

A resposta está na percepção de que a festa carnavalesca implica, se consideradas as figurações que a compõem nos poemas analisados, especialmente no livro *Carnaval*, uma deriva de sentidos entre a tristeza e a alegria: a tristeza é acolhida no primeiro verso de um livro em que a performance do *clown* triste (o Pierrot) é copiosa, mas também há espaço, no teatro de máscaras, para o audaz Arlequim. No entanto, essa tristeza que veio para se enlaçar, ou se embaraçar, concentra um aspecto canhestro que a faz duvidar do acolhimento do sujeito poético carnavalesco, pois questionará se este a reconhece. Antes, o poeta dá a ela a tentativa do sorriso, curiosa modulação atenuada do riso e da gargalhada, imagem de desvitalização e de negatividade. O sorriso antecede a interpelação por reconhecimento (“Se eu a reconhecia?”), o que indica um conhecimento prévio. Por meio dessa inflexão poética, a tristeza confessa ser “A doce e constante companheira” (1993, p. 75).

Na especificidade desse poema, o par complementar formado pelo verbo “sorrir” e o advérbio “tristemente” assegura a condição afetiva vivida pela tristeza que clama por reconhecimento. Reconhecer, nessa situação, implica um pareamento entre as funções do olhar e da memória. Olhar em direção ao passado é projetar as recordações, o que suscita a atividade da reflexão. Se refletir é olhar para trás, pode-se inferir que a *anima* triste seja a “doce e constante” companheira desse sujeito poético que a reconhece. Algo, porém, na experiência atual parece garantir que “Ela” aparece com características modificadas: “O aspecto carnavalesco lhe vinha menos do frangalho de fantasia do que do seu ar de extrema penúria. Fez por parecer alegre. Mas o sorriso se lhe transmudou em ricto amargo” (p. 79).

A arte do reconhecimento implica o encaixe de duas séries cognitivas distintas: o objeto percebido associa-se a um conjunto de representações mnêmicas que o validam ou estranham. No excerto destacado, em que o sujeito poético aparenta uma compaixão devido ao ar de “extrema penúria”, o poeta ratifica a imagem da tristeza como uma companheira do Carnaval. A tristeza aparece como uma atenuação da atividade imaginativa se considerados os trapos de fantasia. Carl Jung ([1971]2001) considerava que a psique cria realidade cotidianamente e tal fato se dá como atividade mitopoética, ou seja, como faculdade imaginativa. No poema, a condição melancólica parece conduzir a imaginação, de forma a que o teatro facial que expõe o “ricto amargo” confira a essa figura a dramaticidade análoga a um triste Pierrot ou Colombina. Essa experiência imagética

torna-se palavra poética e escolhe o corpo como palco. É o corpo um tanto deformado ou agônico quem motiva a enunciação do discurso, dando à cena um acento expressionista.

Nessa corrente vanguardista do início do século XX, que grassou com maior vigor na Alemanha, as figuras humanas eram distorcidas e levadas ao paroxismo da caricatura, com a intenção de expressar que as intensidades das emoções, tanto do pintor quanto do sujeito pintado, deformavam a experiência sensorial (GOMBRICH, 2006, p. 436-437). Tal distorção expressionista desvela sujeitos alógicos, divididos, atormentados, em uma palavra, deformados. E é justamente esse o efeito que a figuração caricata (carnavalesca) do “ricto amargo” confere ao discurso poético bandeiriano, modulando a tonalidade afetiva do sujeito que acolhe a imagem atormentada do “frangalho de fantasia”. O recurso expressionista busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e o texto bandeiriano prenuncia essa inclinação estética que será cara a poetas modernistas, especialmente Mário de Andrade.

[...] E os olhos ficaram baços, como duas poças de água suja... Então, para cortar o soluço que adivinhei subindo de sua garganta, puxei-a para o pé de mim e, com doçura:

– Tu és minha esperança de felicidade e cada dia que passa eu te quero mais, com perda volúpia, com desesperação e angústia... (p. 79)

Os olhos rasos de água suja prolongam as notas expressionistas do texto poético. O olhar impõe um indiscutível poder mediador e comunicativo das verdades anímicas, pois o olho, janela do corpo, é o principal órgão pelo qual o entendimento alcança uma visão das expressões da natureza. A intimidade vê pelos olhos, delimita, esquadrinha e se expressa. A melancolia aqui se mostra uma forma de enunciativa, banhando o olhar com sua tinta suja, como turva é a reiteração do acontecido e perdido. Essa imaginação do escuro e do sujo é a expressão do íntimo esmorecido, uma escuridão que não quer dormir e se lança ao dia. E a tristeza personificada em “Ela” é convidada, à guisa de epígrafe, ao *Carnaval* bandeiriano e empresta seu sorriso amargo e lágrimas escuras para ser a musa da festa, prometendo felicidade e volúpia e, simultaneamente, desesperação e angústia.

O eu poético que convida o leitor ao *Carnaval* é, em si, um eu melancólico que, com doçura, acolhe o pranto entrecortado (“o soluço que adivinhei subindo de sua garganta”) da modulação tristeza. O polimorfismo do melancólico constituiu assunto de interesse a diversos pensadores, entre os quais Aristóteles (1988, p.107), que o compreendeu como um ser propenso a experimentar estados anímicos distintos,

mascarando-se da apatia ao estado despudoradamente eufórico. Essa concepção perdurou ao longo da evolução do conceito de melancolia, dando lugar ao gênio melancólico, que ocupou espaço central na mundividência romântica. Esse “gênio” assim pode ser compreendido se considerada a volatilidade que faz com que experimente estados anímicos polares, derivas de humores que navegam do esvaziamento do mundo e do esmorecimento vital aos movimentos febris da criatividade e da euforia. Essa matriz que se anuncia como um soluço na garganta do sujeito poético na “Epígrafe” ganha voz nos poemas de *Carnaval*, atestando um acento romântico da obra bandeiriana, poética que vai do simbolismo às experimentações com a linguagem, mas guarda uma marca romântica indelével: “Pelo modernismo passou Manuel Bandeira, romântico nato e poeta moderno”, resumiu Otto Maria Carpeaux (2011, p. 2567).

4.4 Poema de uma quarta-feira de cinzas

A dor pessoal do poeta “romântico nato” Manuel Bandeira surge em deriva irônica e melancólica no “poema *Carnaval*”. Romântico porque o sublime bandeiriano não se restringe ao elogio do belo, antes se exprime em textos poéticos solidários aos desvãos da alma que recorrem aos recursos analógicos e irônicos para erguer os pilares da poesia moderna, na busca de uma proximidade entre a arte e a vida. Os acentos românticos e simbolistas de *Carnaval* distanciam-se dos pressupostos de experimentalismo estético modernista que se mostram presentes em *Ritmo dissoluto* e marcantes em *Libertinagem*. No entanto, *Carnaval* é repleto de influxos irônicos, o que Octavio Paz identifica como um dos índices de ruptura forjados pela consciência moderna em oposição à imaginação romântica. Para o autor mexicano, se analogia e ironia confrontam o poeta com o racionalismo e o progressismo da era moderna, a ironia se transformará, no século XX, em humor (2013, p. 10), marca poética afirmada por Bandeira a partir de *Libertinagem*. O grito “Não quero saber do lirismo que não é mais libertação” consiste no verso caudal de “Poética”, texto integrante do conjunto que se pretende libertino para a arte poética:

[...]
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare (1993, p. 129)

Loucura, embriaguez e riso constituem um campo semântico indissociável da festa carnavalesca. Como o Carnaval é uma procissão de fantasias, ou seja, desvela o mundo às avessas no teatro de máscaras que ostenta, há um fulgor transgressivo no poeta que fala sobre a folia ou enuncia a voz poética de forma carnavalesca⁵¹, no mais das vezes como uma paródia da discursividade apoiada no realismo empírico. Conduzida pelas paixões inebriadas, “o lirismo dos clowns” dramatiza a vida. Nesse *teatrum mundi* reside o núcleo arquetípico da afirmação bandeiriana de que o *Carnaval* é ironia: frente ao inevitável e o inexplicável do ser-no-mundo e quando a irmã melancolia dá suporte e se avizinha a tal *pathos* do abandono da existência, resta o motivo do *clown*, tão caro a Shakespeare e, posteriormente, ao período romântico. Na cena hamletiana dos coveiros, o canto do primeiro personagem fúnebre não deixa dúvidas de que o riso se insere na lacuna inquieta deixada aos vivos pelas fantasias de finitude e, livre aproximação, podemos propor que as modulações irônicas do riso carnavalesco performatizem esse questionamento dramático:

Primeiro coveiro:
E a velhice chega bem furtiva
Na lentidão que tarda, mas não erra
E nos atira aqui dentro da cova
Como se o homem não fosse terra
(*Descobre um crânio*)
Hamlet:
Esse crânio já teve língua um dia e podia cantar.

[...]

(SHAKESPEARE, 1995, p. 189)

O canto carnavalizado põe em cena um registro incômodo entre o risível e o trágico. No texto *Do grotesco e do sublime*, Victor Hugo (2007) delineia os contrastes entre a alegria e a melancolia que constituíam a alma dos “homens de gênio”, línguas que entoam cantos nos quais do sublime ao ridículo, há apenas um passo. Para ele, à força de meditar sobre a existência, de serem irônicos e zombeteiros sobre as paixões humanas, estes homes de tanto rir se tornam profundamente tristes, pois Molière era sombrio e Shakespeare melancólico. O *Carnaval* de Bandeira dialoga, na antemanhã do modernismo brasileiro, com as imagens polissêmicas do *clown*, do Arlequim, do Saltimbanco, da Colombina e do Pierrot que se tornaram uma tópica para os escritores do século XIX.

Torna-se incontornável comentar que o teatro de máscaras finissecular ocupou a poesia de autores simbolistas como Paul Verlaine. No livro *Fêtes Galantes*, o poeta

⁵¹ Aproximamo-nos, aqui, do conceito de “carnavalização”, sugerido por Mikhail Bakhtin (1987).

transpõe para os versos uma atmosfera encantada em que personagens como Arlequim, Pierrot, Scaramucho, Colombina, Polichinelo e outros amaneiramentos da *Commedia dell'arte* e da comédia francesa performam a misteriosa tristeza e a alegria nos seus sorrisos. O poema “Clair de lune”⁵² serve como pórtico ao conjunto poético e explicita o cenário da ação, no qual a dança das máscaras ocorre num espaço intrassubjetivo. O quarteto inicial do soneto menciona não somente o alaúde, instrumento atribuído ao Arlequim, como a expressão “bergamascos”, alusiva a Bergamo, cidade italiana onde a personagem astuta teria nascido:

Tua alma é uma paisagem de outros dias
por onde, ao som de alaúdes, vão passando,
quase tristes nas suas fantasias,
bergamascos e máscaras dançando. (VERLAINE, 1983, p. 19)⁵³

Jean Starobinski investiga os possíveis motivos que incitaram os escritores e pintores do século XIX a alçarem as imagens do clown e do saltimbanco a uma tópica. Em *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (2004), o autor suíço constata que os mundos do circo e do divertimento representaram, na atmosfera plúmbea de uma sociedade em processo de industrialização, um refúgio de maravilhamento, um retorno nostálgico ao país da infância e um antídoto contra a monotonia da vida levada a sério. No horizonte da estética simbolista, as figurações do bufão, assim como do saltimbanco e do *clown* condensaram a nostalgia do artista pelo aspecto lúdico da vida, assim como sustentaram as versões hiperbólicas e deformantes de si próprios e da condição da arte. Como, ao final do século XIX, o teatro popular entrava em decadência, o Pierrot e o Arlequim, impregnados de ironia fúnebre, passam a ser cultivados pelos artistas finisseculares. A grande arte agora buscava energia criativa nas imagens arcaicas, caminho em direção a temas arquetípicos que desvelassem uma espontaneidade original. Tais imagens, incorporadas à arte moderna, decorrem de uma reflexão nostálgica sobre um mundo perdido, uma saudade do mundo do encantamento. Esse desejo regressivo erige as figurações carnavalescas que funcionam

⁵² No texto original em francês, os versos são assim escritos: Votre âme est un paysage choisi/ Que vont charmant masques et bergamasques./ Jouant du luth et dansant, et quasi/ Tristes sous leurs déguisements fantasques (VERLAINE, 1983, p. 18).

⁵³ No original: “Votre âme est un paysage choisi/ Que vont charmant masques et bergamasques/ Jouant du luth et dansant, et quasi/ Tristes sous leurs déguisements fantasques”(VERLAINE, 1993, p. 18).

como correlatos objetivos⁵⁴ dos novos papéis da arte e do artista, agora revestidos com uma capa paródica.

Starobinski (2004) enfatiza ainda a figura mítica do *clown* trágico, guia de elaborações literárias infensas a desdobramentos pitorescos: trata-se de uma dramaturgia íntima permeada de contradições que misturam os sentidos do voo, do abismo, da queda e do estranhamento do poeta e da poesia em um século marcado por profundas transformações socioculturais. Essa dimensão do poeta que lhe impele a sugerir sujeitos poéticos “todo retorcidos”⁵⁵ é aludida por Baudelaire no poema “O albatroz”, figuração do destino do poeta *gauche* entre os homens: “Ce voyageur ailé, comme Il est gauche et veule! Lui, naguère si beau, qui’il est comique et laid!”⁵⁶ (1985, p. 110). Para o ensaísta suíço, em uma cultura já avançada e extenuada, essa visada *gauche* decorria do retorno nostálgico às profundezas do inconsciente e do sonho, que daria ao homem fragmentos do mundo primitivo, matrizes arcaicas para a reinvenção da arte moderna. O homem moderno volta-se para as imagens e os documentos da ancestralidade e, no final do século XIX, as imagens do Pierrot, do Arlequim, da Colombina, do circo e da festa denunciavam, na plena claridade dos avanços científicos, o fracasso da modernidade. Manuel Bandeira, quando cotejado a esse arcabouço crítico delineado por Starobinski, permite ser compreendido como um antimoderno⁵⁷. Assim o lemos no “Poema de uma quarta-feira de cinzas”:

Entre a turba grosseira e fútil
Um Pierrot doloroso passa.
Veste-o uma túnica inconsútil
Feita de sonho e de desgraça...

O seu delírio manso agrupa
Atrás dele os maus e os basbaques.
Este o indigita, este outro o apupa...
Indiferente a tais ataques,

Nublada a vista em pranto inútil,

⁵⁴ Embora essa pesquisa não se ancore estritamente nos postulados teóricos do New Criticism, toma-se emprestado o conceito de “correlato objetivo” elliotiano, uma vez que ele trata da formulação de um grupo de objetos, situações ou paisagens com o poder de causar no leitor de um poema a emoção desejada. O autor organiza tais elementos de forma que, uma vez apreciados na leitura, desencadeiam uma carga emocional imediata no leitor. Para Eliot, no poema busca-se mais por imagens que pela reação emocional (LIMA, 1983, p. 3-33).

⁵⁵ A expressão é de Carlos Drummond de Andrade (2012) para agrupar os poemas do “eu *gauche*” na *Antologia Poética* lançada em 1962.

⁵⁶ Esse viajante alado, agora *gauche* e frágil, antes tão belo, como é feio na desgraça. (tradução nossa).

⁵⁷ Antoine Compagnon (2011) designa “antimodernos” os poetas que se mostram duvidosos e desiludidos em relação ao conteúdo programático do projeto moderno, adotando uma enunciação ambivalente, irônica ou pessimista como recursos discursivos que caracterizam as hesitações do sujeito ante o dogma do progresso.

Dolorosamente ele passa.
 Veste-o uma túnica inconsútil,
 Feita de sonho e de desgraça... (1993, p. 100)

A dor do Pierrot é cantada em forma de rondó. Originária da França, essa forma fixa é composta por três estrofes que podem ter metro octossílabo ou decassílabo rimados em ABAB, em forma de estribilho (MOISÉS, 2004, p. 411). Manuel Bandeira prefere o metro octossílabo, assim como o faz no “Rondó do Palace Hotel”, publicado em *Estrela da manhã*, em que “No hall do Palace” desenrola-se uma orgia carnavalesca ao som de um “jazz de pandeiros” que se intensifica em movimento alheio ao Carnaval de rua: “Aqui ninguém dá atenção aos préstitos” (1993, p. 162). No “Poema de quarta-feira de cinzas”, a linearidade do discurso serpenteia, dança retorcida em verso, como um círculo que encanta o leitor. Tal dimensão performativa é sugerida por um índice textual: todos os verbos do poema estão no tempo presente do indicativo, o que implica uma encenação, a fixação cênica de um instante.

A imagem constituída pela referência “turba grosseira e fútil” reflete um índice de que a ambientação que emoldura o texto consiste num espaço público, uma vez que a personagem melancólica consumida em sua dor passa diante da turba, massa populacional que faz arruaça, geralmente composta de pessoas advindas dos estratos menos favorecidos da população. Essa personagem movimenta-se ao fim do tempo de exceção da festa, a quarta-feira de cinzas e cobre seu pranto inútil com uma “túnica inconsútil/ feita de sonho e desgraça...”. A imagem da máscara melancólica sem remendos ganha imensa força pela recorrência da vogal tônica “u”, ou seja, “tÚnica inconsÚtil” afirma uma categoria da falta mobilizada pelo poeta e já apontada como índice de melancolia por Alfredo Bosi (2010, p. 56), quando elenca palavras que têm a vogal grave, velar e posterior “u” como tônica: o recurso sugere, quase invariavelmente, a semântica formada por categorias discursivas negativas como a morte, a tristeza, o fechamento ou a escuridão⁵⁸. Mas o tecido que cobre o corpo do Pierrot é composto, sem a necessidade de cosimento, por um par antitético composto pelo sonho deleitoso (o delírio pelo encontro do par amoroso numa festa como o Carnaval e que no caso do Pierrot se encarna na máscara da Colombina) e o desencanto, o fim da festa, a realidade que se reedita, a “desgraça”.

⁵⁸ Para maiores detalhes quanto à lista de vocábulos coligida pelo crítico, ler *O ser e o tempo da poesia* (2010, p. 56-57).

O Pierrot é uma personagem tomada de empréstimo por Bandeira do teatro da *Commedia dell'arte*⁵⁹ e encena a máscara da melancolia pelo abandono. Tal qual nas peças italianas e francesas, em que era motivo de achincalhe por parte de outros personagens, a dor do esvaziamento que esmorece a si próprio e ao mundo (“O seu delírio manso”) incita os apupos d(os) “maus e os basbaques”. Mas a *persona* do Pierrot aglutina a dor resignada e explícita no adjetivo “Indiferente”, qualidade que matiza a marcha errante em uma quarta-feira de cinzas baça, nublada em pranto. Choro que tem o olhar como emissário da memória do amor perdido por uma Colombina, como se pode inferir, numa primeira camada interpretativa, a partir dos outros poemas do *Carnaval* bandeiriano que os têm como imagens eloquentes: “A canção das lágrimas de Pierrot”, “A Rosa”, “A silhueta”, “Pierrot branco”, “Pierrot místico” e “Rondó de Colombina” (BANDEIRA, 1993). Tudo se acaba na quarta-feira no *Carnaval* e a memória tece lembranças (saúde?) a um Pierrot errante com a face marcada pelas lágrimas inúteis.

Tal metonímia foi estudada por Roland Barthes (1991, p. 41) quando indaga se as lágrimas são inerentes ao tipo apaixonado, submetido ao Imaginário: ao liberar suas lágrimas, o corpo encharcado é a expressão líquida do corpo apaixonado. O choro conta uma história e encena o mito da dor, conferindo a um interlocutor empático uma mensagem traduzida pelas verdades do corpo que se constitui como linguagem. Em argumentação convergente, David Le Breton (2006) considera que o corpo insere o sujeito num laço social em que compartilha emoções que se traduzem aos olhos dos demais (“a turba grosseira e fútil” e ao leitor), de forma que o movimento facial o faz participar de uma ordem simbólica.

“Veste-o uma túnica inconsútil/ feita de sonho e de desgraça”, verso repetido ao ritmo de rondó, metonímia potente da alma do Pierrot. A semântica do sonho reúne a

⁵⁹ A *Commedia dell'arte* surge na Itália no século XV e se desenvolve na França, sendo posteriormente modificada a partir do teatro de Carlo Goldoni, na Veneza do século XVIII, com a publicação e encenação de *Arlequim, servidor de dois amos* (GOLDONI, 1976), no qual o autor adicionou elementos mais realistas e a presença do texto escrito. Comédia de repertório e alcance populares, opunha-se à comédia erudita e tinha suas peças representadas em praças públicas por companhias itinerantes, a partir de uma improvisação sobre um breve roteiro (o *cannovaccio*). Suas principais personagens eram o Pierrot, o Arlequim e a Colombina. Pedrolino, o personagem original “italiano” torna-se Pierrot na França do século XIX. Ele vestia roupas brancas feitas de sacos de farinha e tinha o rosto pintado de branco e sofria dores de amores pela Colombina, que amava Arlequim e com isso era ele a principal vítima das piadas dos atores em cena. Espécie de antissujeito, Arlequim era um malandro esperto, preguiçoso e insolente, que já entrava em cena saltitando e fazendo movimentos acrobáticos, criando conflitos com os outros personagens. Usava uma roupa feita inicialmente de muitos remendos coloridos, em forma de losango. A Colombina era disputada pelo amor do Pierrot e do Arlequim. Mas ela, apaixonada pelo Arlequim, cantava e dançava graciosamente para encantá-lo (BOURQUI, 2011).

fantasia de um mundo que não é levado tão a sério, mundo do Pierrot que delira de amores pela Colombina, sujeito poético tomado pelas fantasias do apaixonamento. A fantasia concede ao sujeito a faculdade voluntária de modificar a realidade empírica, muitas vezes igualando-se ou desafiando os valores daquela. O sonho pode ser também uma compensação a um tempo da consciência que se mostra insatisfatório, tempo plúmbeo (“Nublada a vista em pranto inútil”) opositor à ordem linear do mundo e ao progresso. O sonho, com sua suposta irracionalidade, cumpre uma função compensatória ao devir inexorável de uma temporalidade desencantada. Tomada pela tinta melancólica, o discurso poético outorga uma suposta antítese (sonho e desgraça) e assinala seu contrário: a combinação de categorias convergentes tomadas de negatividade que se apresentam ao fim do tempo da festa (tempo sagrado), quando o delírio de ter a Colombina, desejo de presentificação, fica esmorecido.

Há, ainda, uma possível correspondência entre *A cinza das horas* e “Poema de uma quarta-feira de cinzas”. No cotejamento entre as imagens “cinza” e “de cinzas”, borralhos da matéria extinta, estas figurações remetem ao fluxo inexorável do tempo, “das horas” da festa carnavalesca, perspectivas que aduzem, na complexa deriva entre a intensidade do gozo e seu término inequívoco, a finitude anunciada. O fim nas cinzas dialoga com o tempo da finitude e o tema da morte, esboroamento que Antônio Vieira anunciara no “Sermão de quarta-feira de cinzas”: “Todos que vivemos somos já pó: *Pulvis es?* A razão é esta. O homem em qualquer estado que esteja, é certo que foi pó e há de tornar a ser pó” (2016, p. 194). Tal retórica explicita os ciclos da vida e da morte encenados pela festa carnavalesca e enunciados pelo padre num sermão proferido na data seguinte ao término do folguedo⁶⁰. O Pierrot bandeiriano cobre-se com a túnica inconsútil “Feita de sonho e de desgraça”, verso ao qual pode estar aderido um sentido litúrgico sacrificial e a “desgraça” seja justamente uma consciência da finitude agora alçada à função de máscara.

Entretanto, se Bandeira escreve seu *Carnaval* com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, tal ordem de sentidos não se estabelece por acaso. Pode-se inferir que a galhofa (e a ironia) ofereçam à “desgraça” um respiro, caso seja mantido o entendimento

⁶⁰ O tema escritural do primeiro “Sermão de quarta-feira de cinza”, “Sois pó e em pó vos haveis de converter” (GÊNESIS, 3, 19), marca uma das derivas semânticas a que se liga a consagração do instante, ou seja, a experiência do presente eterno celebrada no folguedo carnavalesco. Para Vieira, se a verdadeira substância do tempo seria dada pelo passado (base afetiva do conhecimento do ser que se prepara para a morte) e pelo futuro (os preparativos e a entrega para a hora da morte), o período da Quaresma cumpriria tal função litúrgica. O tempo em suspensão, a celebração de uma eternidade que torna o Carnaval uma heterocronia, é anunciado por Antonio Vieira nos três sermões “De quarta-feira de cinza”, o segundo deles escrito em pleno Carnaval do ano de 1679 (PÉCORA, 2016).

diacrônico entre as séries *A cinza das horas* e *Carnaval*. Esta perspectiva não se apoia em um biografismo simplificador: atenta-se, antes, à deriva de sentidos entre os humores da melancolia e da alegria nessas figurações carnavalescas da tradição. Octavio Paz estrutura *Os filhos do barro* por meio das categorias de tradição da analogia (a imaginação – tempo mítico – faz do poema um duplo do universo) e da tradição da ruptura (a analogia é sacudida pela ironia, pelo inexorável do curso da história), demonstrando um fio condutor entre o movimento romântico e o movimento modernista. Por conseguinte, tais esquemas teóricos podem adequar-se a uma percepção mais acurada dos sentidos do *Carnaval* bandeiriano, analógico e, simultaneamente, irônico. Numa só palavra: antimoderno.

4.5 Pierrot místico

Na mencionada missiva enviada a Mário de Andrade em 14 de agosto de 1923, Manuel Bandeira refere-se à ironia presente em poemas como “Bacanal” e “Canção das lágrimas de Pierrot”, assim como à ternura que assoma em alguns poemas, entre os quais “Pierrot místico”, que “é, creio, a peça central do poema (pelo menos ela revela o meu sentimento de amor e o *Carnaval* é um poema de amor)” (MORAES, 2001, p. 102). Os poemas em que a figura do Pierrot aparece em *Carnaval*, assim como nas obras de Menotti Del Picchia, Martins Fontes, Noel Rosa e Zé Keti, elucidam os sentidos dos versos finais de “Poema de quarta-feira de cinzas”, “Veste-o uma túnica inconsútil/ Feita de sonho e de desgraça...”: o sonho e a desgraça do Pierrot são campos semânticos caros ao mito do poeta melancólico acumulados nessa imagem carnavalesca.

Em relação à iconografia, Pablo Picasso foi um dos pintores tocados pela imagem do *clown*-vítima. Esse personagem de humores cambiantes aparece na pintura de Picasso em 1900 e desaparece em 1935. No outono de 1901, ele se inscreve na fase azul como uma figura solitária, compartilha da vida dos saltimbancos na fase rosa e, a partir de 1920, aparece como um personagem lúdico ou teatral (BALDASSARI, 2015, p. 30). Os *clowns*-arlequins de Picasso não perderam essa aproximação com o reino da morte e da besta: há sempre um mundo entre o céu e a terra, entre a vida e a morte, composto por seres de passagem. Cabe a apreciação do quadro “A família de saltimbancos” (1905), no qual as personagens do *clown* e dos saltimbancos estão deslocadas, em uma paisagem árida de dunas, com feições tensas e olhares perdidos diante de um mundo inóspito ou desconectado:

Imagem V – A família de saltimbancos

Fonte: BALDASSARI, A. *L' ABCdaire de Picasso*. Paris: Ed. Flammarion, 2015.

Esse conjunto iconográfico de Picasso impressiona, por exemplo, o poeta Rainer Maria Rilke, que na “Quinta Elegia” de Duíno não deixa de celebrar a alegoria do poeta errante, visitante de passagem entre mundos novos e incômodos, perplexo ante a velocidade das mudanças da modernidade, “desgastado pelos seus sempiternos pulos”:

Mas quem são eles, diz-me, estes errantes, algo
 Mais fugazes que nós, estes a quem desde cedo
 Uma vontade nunca satisfeita torce com premência:
 Para quem, por amor de quem? Ela os torce todavia
 E os curva, ata e faz balançar,
 Ela os atira e apanha de volta; como que de um ar
 Untado, mais liso, eles caem
 No ralo tapete desgastado pelos seus
 Sempiternos pulos, esse tapete
 Perdido no universo. (2012, p. 147)

O Pierrot bandeiriano também vive um amor errante, inquietação melancólica que reúne as imagens de “uma vontade nunca satisfeita”, como prenuncia Rilke. A enunciação rilkeana pode ser cotejada com a figuração do Pierrot simbolista de Bandeira, dicções funambúlicas em que o poeta enuncia a corda bamba da linguagem que luta contra o vazio, sempiternos pulos – muitas vezes em vão – em que o sujeito ri ou ensaia dirimir o assombro que as fantasias sobre a morte imprimem na consciência. O poema “Pierrot místico” assim canta:

Torna a teu leito, Colombina!
 Não procures em outros braços
 Os requintes em que se afina
 A volúpia dos meus abraços.

Os atletas poderão dar-te
 O amor próximo das sevícias...
 Só eu possuo a ingênua arte
 Das indefiníveis carícias...

Meus magros dedos dissolutos
 Conhecem todos os afagos
 Para os teus olhos sempre enxutos
 Mudar em dois brumosos lagos...

Quando em êxtase os olhos viro
 Ah se pudesses, fútil presa,
 Sentir na dor do meu suspiro
 A minha infinita tristeza!...

Insensato aquele que busca
 O amor na fúria dionisíaca!
 Por mim desamo a posse brusca.
 A volúpia é cisma elegíaca...

A volúpia é bruma que esconde
 Abismos de melancolia...
 Flor de tristes pântanos onde
 Mais que a morte a vida é sombria...

Minh'alma lírica de amante
 Despedaçada de soluços,
 Minh'alma ingênua, extravagante,
 Aspira a desoras de bruços

Não às alegrias impuras,
 Mas a aquelas rosas simbólicas
 De vossas ardentes ternuras,
 Grandes místicas melancólicas!... (BANDEIRA, 1993, p. 89-90)

O poema “Pierrot místico”, organizado em oito quartetos com versos octossílabos rimados em ABAB, tem nítido tom simbolista e dialoga com outros poemas da coletânea e de autores do mesmo período. O simbolismo prolongou a estética romântica e imprimiu à arte poética a sonoridade decadentista, afirmando sujeitos poéticos que tinham por função reconquistar o sentimento de totalidade posto em questão desde o romantismo. A integração da poesia com a vida cósmica dava ao poeta o dever de tocar com a poesia o Absoluto, a totalidade ou o nada. O poeta simbolista cantava o mal-estar do sujeito enraizado numa sociedade que assistia ao progresso tecnológico e científico que não atendia as sondagens identitárias profundas do sujeito burguês atônito diante das transformações da vida cotidiana (BALAKIAN, 1985). Do ponto de vista estético, resultou na erosão do verso metrificado, abrindo o verso livre à poesia moderna. Manuel Bandeira adere em “Sonho de uma terça-feira gorda” ao verso livre, mas seu Pierrot místico acomoda-se ao canto metrificado, aedo de uma perda da *anima* – da Colombina – que parece ter afeição pelo calor de outros braços. O Pierrot canta um corpo metonímico com a força do imperativo “Não procures”, voz enfática ainda coberta de sonho que se esmaece em desgraça, “Abismos de melancolia”, ao longo do poema.

No primeiro quarteto o canto é sussurrado e imperativo, note-se a aliteração sibilante de “Não procureS em outroS braçoS”. O segundo quarteto denuncia a oposição do poeta melancólico e lânguido em relação aos poetas “atletas”, os Arlequins que saltam entre muitos mundos. A máscara do Arlequim é anúncio do atleta da volúpia e do corpo entregue ao desejo erótico: “O amor próximo das sevícias...”. Manuel Bandeira era leitor dos simbolistas franceses. No poema “Colombina”, o poeta Paul Verlaine confere atributos de vivacidade ao Arlequim, cujo excerto citamos com a intenção de breve cotejamento:

também Arlequim
esse malandrim
fantástico
louco em seu trajar,
de máscara o olhar
sarcástico; (1983, p. 71)⁶¹

O Pierrot bandeiriano assume o protagonismo na encenação do Carnaval triste e o Arlequim “malandrim” figura o antagonista lascivo e sedutor. No poema dramático *As máscaras*, publicado por Menotti Del Picchia em 1920, enfatiza-se também essa oposição

⁶¹ No original: “Arlequin aussi,/ Cet aigrefin si/ Fantasque,/ Aux costumes fous,/ Ses yeux luisant sous/ Son masque” (VERLAINE, 1993, p. 70).

dialética. Proclama o Arlequim que canta seu amor pela Colombina, tendo como interlocutor o Pierrot:

O ardor do meu desejo,
a glória de arrancar dos seus lábios um beijo,
a volúpia infernal dos seus olhos devassos,
o prazer de a estreitar, nervoso, nos meus braços,
de sentir a lascívia heril dos seus meneios,
esmagar no meu peito a carne dos seus seios! (PICCHIA, 1920, p. xvi)

Ao que responde o Pierrot:

E é tão doce sonhar!... A vida, nesta terra,
Vale apenas, talvez, pelo sonho que encerra.
Ver vaga e espiritual, das scismas nos refolhos,
Toda uma vida arder na tristeza de uns olhos;
Não tocar a que se ama e deixar intangida
Aquele que resume a nossa própria vida,
Eis o amor, Arlequim, misticismo tristonho,
Que transforma a mulher na incerteza de um sonho... (1920, p.xxvii)

No poema *As máscaras*, Picchia recria o clima de encantamento próprio à *Commedia dell'arte* italiana numa perspectiva passadista, tomada pela bruma simbolista. O contraste entre o amor eroticamente carnalizado e a sua expressão diáfana, idealizada, com breves tonalidades platônicas monta a tensão do livro que teve grande sucesso de recepção⁶², o que pode sugerir a feição do gosto passadista coetâneo à Semana de 1922. Ora, o Pierrot místico de Bandeira, publicado três anos antes é, outrossim, o do “misticismo tristonho” de Picchia, mascaramento melancólico do poeta agônico que tem seu antípoda galanteador e lascivo na figura do Arlequim, recursos analógicos que brincam na festa carnavalesca para denunciar, ironicamente, contrafaces da condição do poeta romântico-simbolista na aurora do século XX. Não se trata aqui do postulado retórico do dito irônico que afirma uma coisa entendendo, na realidade, o oposto. A ironia do poema é fingimento, máscara que entrega ao leitor imagens reveladoras de que tudo no mundo figura, simultaneamente, brincadeira e seriedade, paradoxo que sublinha a autoconsciência do artista⁶³ que não escapa para o otimismo ingênuo, nem sucumbe ao niilismo exasperado. No caso bandeiriano, a autoparódia *serioludere* cumpre duas funções: matizar o travo melancólico que empalidece os sujeitos poéticos em *A cinza das horas* e

⁶² No artigo “Arlequim e modernidade”, Telê Ancona Lopez comenta a recepção de *As máscaras*, quando afirma o sucesso que o livro fez junto ao público: “[...] a consagração de Menotti é um bom ponto de reflexão: a dificuldade do Brasil chegar à contemporaneidade...” (1996, p. 24).

⁶³ A ironia romântica é discutida em detalhes por Paulo D’Angelo, em *A estética do romantismo* (1998).

demonstrar a condição do poeta nostálgico pela totalidade e enlevado pela imaginação de um mundo concertado pelo riso numa festa de volúpias e sonhos que, sabe ele, tem seu fim anunciado. Esse recurso, de certa maneira, faz com que o poeta não se entregue inteiramente ao seu objeto, não se perca na profundidade dele, mantendo a liberdade de considerá-lo com o distanciamento próprio a um observador participante. Aqui incide um dos núcleos fulcrais para a compreensão do *Carnaval* bandeiriano: tudo é mimese de produção que teatraliza a realidade e a afirma pela linguagem mascarada, optando por não reproduzir as vivências objetivas do poeta.

A terceira estrofe reitera o tom simbolista, em que o acento na sonoridade sibilante enfatiza as imagens de acento expressionista “MeuS magroS dedoS diSSolutoS” e simbolista “Para oS teuS olhoS Sempre enXutoS/ Mudar em doiS brumoSoS lagoS...”. Em seguida, o Pierrot afirma que revira os olhos em êxtase e suspira, para que a Colombina viva a sua tristeza (“Quando em êxtase os olhos viro”). Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito* (1984, p. 50), lembra que o corpo é, simultaneamente, vidente e visível. Imerso no visível, o vidente não se apropria do que vê: apenas aproxima-se dele pelo olhar, abre-se para o mundo. O corpo pode olhar a si próprio, daí aparecendo seu “outro lado”, sua interioridade. Os “brumosos lagos” da lágrima conferem ao choro essa forma de conhecimento, precedido pela faculdade do olhar que abre o sujeito para o que desconhece. E esse (des)conhecimento, para o Pierrot, vem da contemplação do objeto amado, posição destituída dos mandatos dionisíacos próprios ao querer-possuir: “Insensato aquele que busca/ O amor na fúria dionisíaca! Por mim desamo a posse brusca.” O não querer-possuir é tomar a decisão de não se matar ou não matar o outro, é aceder a um amor que ama o absoluto, timbre que se depreende do verso final da quinta quadra enunciada pelo Pierrot: “A volúpia é cisma elegíaca”.

Bandeira aqui delinea a mundividência do Pierrot que alegoriza um lugar de enunciação do poeta que se vale dessa figura carnavalesca para declarar seu desencanto em um mundo desconcertado. Ainda que se possa juntar tal enunciação aos desígnios subjetivos do autor, repetindo os postulados estéticos hegelianos⁶⁴ sobre a lírica em que o poeta empresta linguagem às necessidades expressivas da interioridade, não se trata de um simples desabafo. Antes, a possibilidade de uma voz melancólica marcar um discurso que

⁶⁴ Em *Cursos de Estética- vol. IV*, Hegel define a poesia lírica como expressão de uma subjetividade: uma libertação, na linguagem, dos conteúdos internos, em que o poeta acolhe em si mesmo “todo o mundo dos objetos e das relações”, revelando o “conteúdo e a atividade da vida interior mesma no ânimo subjetivo, na experiência do coração e da reflexão da representação” (2004, p. 155-156).

se direciona ao mundo coisificado, a um mundo com poucas esperanças em que tal enunciação de ancoragem romântica possa produzir ecos. Como cotejamento, podemos examinar um excerto do poema *Arlequinada*, escrito por Martins Fontes como programa para uma festa beneficente, na cidade de Santos, em 1922. O texto tem como subtítulo “Fantasia funambulesca”⁶⁵ e, apesar de ter sido composto para uma efeméride de gosto duvidoso e também assim o seja do ponto de vista literário, enuncia o mito do poeta melancólico, equilibrista que anda sobre um arame (da história?) suspenso a grande altura, como se o mundo fosse um grande circo:

Pierrot
 Quem sou eu? Um poeta,
 Sonhador, estheta,
 Alma idealista,
 De artista.
 Vivo de esperança,
 Como uma criança,
 E de ansiedade,
 Saudade!
 Ah! Nem sei dizer-vos
 Como são meus nervos,
 Cordas de argentinos
 Violinos,
 Todas estalando,
 A vibrarem, quando,
 Num divino enlevo,
 Escrevo. (FONTES, 1922, p.42)

O Pierrot-poeta é fantasia usada por Bandeira no início do século XX, túnica inconsútil feita de sonho e de desgraça. Evidentemente, Bandeira também compunha “num divino enlevo”, como propôs Martins Fontes, imagem que se associa à sua ideia de alumbramento. No *Carnaval*, enuncia-se no poema “Alumbramento” que “– Eu vi-a nua... toda nua!”, desnudamento ou êxtase diante do lugar inspirado em que ela, a musa-poesia, materializa-se. Para o Pierrot, a poesia é “flor de tristes pântanos onde/ Mais que a morte a vida é sombria...” (1993, p. 99).

Nessa tonalidade, “Pierrot místico” corporifica esse Pierrot-poeta alumbrado que confessa ter “alma lírica de amante/despedaçada em soluços”, alma extravagante, ingênua e até pudica (“Não às alegrias impuras”), que aspira a “Grandes místicas melancólicas!...” (1993, p. 90). É possível aproximar esse mascaramento carnavalesco do poeta do vate platônico enunciado por Sócrates no Íon, um eu tomado pelo entusiasmo, pela

⁶⁵ Funâmbulo é o artista que se equilibra sobre um arame ou corda em apresentações circenses (HOUAISS, 2001, p. 376).

incorporação com a musa Poesia, que o faz “sentir-se fora de si e perder o uso da razão” (2011, p. 49-51). Entretanto, não se pode turvar a vista em “dois brumosos lagos” e deixar de perceber que Manuel Bandeira, tal qual um “romântico nato”, conforme lembra Carpeaux (2011), ou assumidamente simbolista, não poderia estar dissociado de que os princípios que regiam a sociedade eram hostis ao que necessitava a arte. Seu potencial imaginativo cumpriria a dupla tarefa de expressar sua interioridade e sua mundividência. Arlequim, Pierrot e Colombina fazem um *Carnaval* que também ironiza o contexto em que foram publicados. Nesse sentido, convém retomar a discussão mobilizada por Adorno (2003) de que a lírica atualiza uma corrente subterrânea coletiva, implicando um protesto contra as opressões e hostilidades do mundo circundante: o poema lírico enuncia o sonho como reação à coisificação do mundo.

Compreendemos, então, por que o mito do *clown* trágico, lido por Starobinski (2004) como metáfora do poeta saudoso pelo mundo da espontaneidade original mitigado pelos desdobramentos do progresso, marca um dos vetores que deram sustentação à pesquisa estética empreendida pelos modernistas brasileiros na primeira hora. Tal proposição se coaduna ao diagnóstico feito por Silviano Santiago (1989) quanto à permanência do discurso da tradição nos textos produzidos nesse período. No caso das imagens carnavalescas, tal escolha gera um estranhamento em um momento da história brasileira, em especial, da cidade de São Paulo, na qual a Semana de 1922 se insurgiu contra as estéticas precedentes, palco onde se assistia a uma industrialização crescente e o mito do progresso consistia em uma das inquietações dos discursos vanguardistas. Santiago lembra que Paz convida-nos a conceber uma história onde os caminhos do progresso sejam plurais e obriga o leitor a rever o conceito de ruptura. O próprio Bandeira assume a Mário de Andrade que em seu *Carnaval* a ironia é o tropo literário mais instigante. Todavia, nesse momento da obra, o poeta ainda se percebia parnasiano-simbolista, tendo chegado “à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud-Appolinaire. Mas chegando lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora” (MORAES, 2001, p. 175). O gerúndio “sapeando” que marca o trecho da missiva endereçada a Mário de Andrade remete ao poema “Os sapos” e à atitude de ruptura do poeta irônico, que continua: “Quando publiquei *Carnaval*, não sabia que estava escrevendo moderno” (MORAES, 2001, p. 175). Assim, o motivo do Carnaval serve como vetor às intenções programáticas do modernismo brasileiro que terá o primitivismo tanto como caminho permanente de investigação estética como forma de afirmação de um nacionalismo crítico.

Bandeira, provavelmente, não escreveu *Carnaval* tomado por essa consciência, mas sua obra se inscreve num discurso da tradição que modificou os rumos da literatura brasileira, tendo as figurações momescas sido acolhidas como caminho de renovação estética que implicava o mergulho no detalhe brasileiro. Porém, suas máscaras são egressas da tradição europeia do Carnaval, o que fomenta leituras de que suas escolhas podem ter um viés neoconservador. Silviano Santiago (1989, p. 112) assim o entende, uma vez que nos momentos em que o modernismo foi buscar o traço forte da tradição afirmou uma poesia dissociada de sua dimensão histórico-social, beirando o “neoconservadorismo”. Discordamos dessa perspectiva no caso bandeiriano, uma vez que seu *Carnaval* dialoga com obras de dicção modernista que resultaram numa ruptura com a tradição, como a poesia “arlequinal”, o poema “Carnaval carioca” e *Macunaíma* de Mário de Andrade, os manifestos “Pau-brasil” e “Antropófago” de Oswald de Andrade, com a própria obra de Manuel Bandeira – de *Libertinagem* em diante – e com poemas cantados, como o “Pierrot apaixonado”, marchinha composta por Noel Rosa, em 1933. Neste poema, há lugar para uma oscilação entre imagens advindas da expressão de festejos vividos pelos estratos menos favorecidos da população e as personagens herdadas da alta cultura europeia, agora carnavalizadas:

Um pierrô apaixonado
Que vivia só cantando
Por causa de uma colombina
Acabou chorando,
Acabou chorando.

A colombina entrou no botequim,
Bebeu... bebeu...saiu assim...assim...
Dizendo: “Pierrô cacete
Vai tomar sorvete
Com o Arlequim!”! (MÁXIMO E DIDIER, 1990, p. 412)
[...]

A suposta “dissociação”, no caso da busca do “traço forte” que emana das figuras carnavalescas, deve ser aqui relativizada: o Carnaval que será recriado pelos poemas modernistas é menos mimético reprodutivo das imagens egressas da *Commedia dell'arte* europeia e mais a produção das manifestações populares do Carnaval de rua: “Carnaval carioca”, “nossa senhora dos cordões” e o aforismo “O carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça”, por exemplo, ratificam essa premissa.

4.6 Sonho de uma terça-feira gorda

O poema “Sonho de uma terça-feira gorda” acumula expedientes modernistas como a narratividade e o metro livre. A enunciação do Carnaval íntimo é vivida como alegria igualmente sigilosa, que se impõe alheia aos desígnios da turba:

Eu estava contigo. Os nossos dominós eram negros, e negras eram as
[nossas máscaras.

Íamos, por entre a turba, com solenidade,
Bem conscientes do nosso ar lúgubre
Tão contrastado pelo sentimento de felicidade
Que nos penetrava. Um lento, suave júbilo
Que nos penetrava... Que nos penetrava como uma espada de fogo...
Como a espada de fogo que apunhalava as santas extáticas!
E a impressão em meu sonho era que se estávamos
Assim de negro, assim por fora inteiramente de negro,
–Dentro de nós, ao contrário, era tudo claro e luminoso!

Era terça-feira gorda. A multidão inumerável
Burburinhava. Entre clangores de fanfarra
Passavam préstitos apoteóticos.
Eram alegorias ingênuas ao gosto popular, em cores cruas.

Iam em cima, empoleiradas, mulheres de má vida,
De peitos enormes – Vênus para caixeiros.
Figuravam deusas – deusa disto, deusa daquilo, já tontas e seminuas.
A turba, ávida de promiscuidade,
Acotovelava-se com algazarra,
Aclamava-as com alarido
E, aqui e ali, virgens atiravam-lhes flores.

Nós caminhávamos de mãos dadas, com solenidade,
O ar lúgubre, negros, negros...
Mas dentro em nós era tudo claro e luminoso!
Nem a alegria estava ali, fora de nós.
A alegria estava em nós.
Era dentro de nós que estava a alegria,
–A profunda, a silenciosa alegria... (1993, p. 99-100)

O título do poema conduz o leitor a uma atmosfera onírica, o que significa que as representações escapem ao controle consciente do sonhador, no caso, o sujeito poético. No sonho, as imagens descoordenadas e as associações inquietantes podem ter significados autônomos. A atividade onírica materializa-se numa enunciação poética em metro livre, uma audácia estilística para o momento, provável herança simbolista que faculta ao poeta a possibilidade de imprimir um ritmo pessoal à organização do poema. E o sujeito onírico

“Eu” acha-se acompanhado de outro sujeito caracterizado pelo pronome pessoal oblíquo “contigo”, transeuntes em uma marcha carnavalesca em que parecem ir, “por entre a turba”, solenemente. O caráter narrativo do poema descreve as personagens em uma terça-feira gorda, último dia de Carnaval, que no calendário católico implica na permissividade para as satisfações orgiásticas sexuais, gastronômicas e dionisiacas que antecedem o período da Quaresma. Esse êxtase erótico é compartilhado por dois sujeitos que não têm suas identidades de gênero reveladas e que afirmam o fulgor erótico como uma relação de contiguidade, sugestão implícita no verbo de estado que une os marcadores pronominais por meio dos quais o sujeito enunciador desvela, ou mascara, seu sonho: “Eu estava contigo”.

Chama a atenção que o sonhador descreve a indumentária lúgubre que agora é uma túnica que guarda a dimensão do erotismo e da alegria. Essa *persona* era composta pelas fantasias de dominó negro⁶⁶ e pelas máscaras negras. Sabemos que Jung ([1971]2001) considerava *persona* uma máscara afirmada como compromisso entre o indivíduo e a sociedade. Essa formação de compromisso cumpre a função precípua de proteger a fantasia espontânea, a intimidade, a experiência interior ou comunicá-las. No caso dos amantes “eu” e “contigo”, a máscara tingida pela cor negra ostentava um tom solene que encobria a volúpia que se anunciava sob o disfarce. Sob o cetim, a poética do mascaramento consentia uma felicidade que os penetrava (verbo curiosamente repetido três vezes) advinda do intercurso erótico, “como uma espada de fogo” que, no verso seguinte, se singulariza, “como a espada de fogo que apunhalava as santas extáticas”.

⁶⁶ Segundo Eneida (1987), os dominós eram fantasias feitas de cetim preto, amarelo ou com essas cores combinadas, que apareceram no carnaval carioca a partir de 1855.

Imagem VI – O êxtase de Santa Teresa

Fonte: multiplosestilos.blogspot.com.br

O poeta faz menção, provavelmente, à obra “O êxtase de Santa Teresa”, esculpida pelo italiano Gian Lorenzo Bernini entre 1645-52. A escultura mostra uma santa com a expressão facial de gozo, a boca entreaberta na qual não se define se a imagem é consequência da dor, do prazer ou de ambos. No sonho, a *persona* escura encobria a cena de gozo que era encenada no espaço íntimo, como experiência interior do casal de amantes. Georges Bataille considera que o erotismo diferencia a sexualidade humana do animal por colocar em questão a vida interior, ou seja, por estabelecer (ou provocar) uma consciência que problematiza os limites do interdito e as possibilidades de transgressão: “A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo” (2014, p. 62). Assim, a máscara assume aqui a função que ressaltamos: ela é menos protetora que mediadora entre as fantasias inconscientes e o mundo circundante. Enquanto a terça-feira gorda

“burburinhava” com préstitos apoteóticos e fanfarras, era dentro deles que o Carnaval “todo subjetivo” acontecia, uma festa do interior, no interior dos corpos encobertos: “– Dentro de nós, ao contrário, era tudo claro e luminoso!”. O par amoroso institui-se num espaço heterotópico, no qual se contrapõem em relação ao folguedo, já em si um espaço que inverte ou suspende o tempo e as relações normativas convencionais da vida em sociedade. Tal heterotopia é marcada pela força enunciativa da preposição “Dentro”, que indica esse lugar de exceção. Duas normatividades operam simultaneamente: a turba sequiosa pelo deleite promíscuo que o olhar propunha à cadeia figurativa de “Vênus” e “deusas” com apelo erótico; e o casal que por ela transita com a máscara da “solenidade”, disfarce que confere à experiência erótica a claridade íntima das “espadas de fogo”. O poema acumula o tempo erótico da dupla anônima e o tempo da algazarra da festa, alçando o êxtase a uma experiência limiar, na borda da festa e no interior da silenciosa alegria: o jogo sensual sob as vestes engrupia a turba!

Em um texto que se organiza como teatralização de um sonho, começando *in media res*, há uma vontade de potência no jogo erótico clandestino que se dá sob o pano, de forma que a locução “com solenidade”, presente no segundo verso e repetida na última estrofe, enuncie esse estranhamento, uma vez que o tom solene está em desacordo com a imagem da “turba” e não é pertinente a uma festa como o Carnaval. Dá-se a inferir, parafraseando Paul Valéry (2007), que o par de amantes propusesse à multidão que burburinhava que o mais profundo era a pele. O efeito alcançado é de uma surpresa e o leitor atina ao desvio da condição ordinária que a figuração induz, posto que composta pela justaposição da “fanfarra” que a emoldura e a condição precípua de elogio do recôndito, do íntimo. Bandeira habilmente consegue tal efeito pela mudança do ritmo, marcado em alta voltagem lírica na primeira e quarta estrofes e avizinjado da dicção prosaica nas segunda e terceira, quando há uma descrição de imagens que se acumulam ao redor dos amantes.

O poeta enumera uma série de figuras decaídas, procedimento imagético próprio ao processo onírico: mulheres de má vida, diante das quais a turba se pronunciava com alarido e, num gesto encomiástico, lançava-lhes flores; peitos enormes; deusas seminuas. A cena pode servir a uma leitura alegórica, caso seja descolada da atmosfera de sonho que dá o tom do poema. Indagamos aqui se a referência incide no aspecto decaído da poesia moderna, que Baudelaire renunciara em “O albatroz”, poema finalizado com os versos [o poeta] “Exilado no chão, em meio à turba obscura/ As asas de gigante impedem-no de andar” (1985, p. 111). O fingimento poético carnavalesco seria uma máscara ostentatória

para enunciar o sublime decaído? Se essa hipótese colada a uma tendência alegorizante de leitura mostrar-se pertinente, a atmosfera onírica parece dar ao texto um tom penumbrista, fingimento estilístico que torna brumosa a íntima alegria do par erótico: “Era dentro de nós que estava a alegria, [...]”. Prosseguindo nessa breve digressão alegórica, notamos que o poeta enuncia que a poesia suscita outro mundo que se intensifica sob o pano do disfarce, ou seja, o sublime poético somente é atingido quando velado pelo mascaramento. Mais ainda: o par de amantes metaforiza a natureza da forja da poesia, ou seja, o Carnaval bandeiriano assume a dimensão poética da introversão (o “carnaval todo subjetivo”), próxima aos sentidos atribuídos ao aforismo heraclítico do *Oratio V*: “A Natureza ama esconder-se” (HERÁCLITO, 2000, p. 101).

O tom íntimo intensifica-se na última estrofe. Em oposição às estâncias anteriores, o poema é montado pela enumeração de cenas carnavalescas que nos últimos versos atingem uma alta voltagem lírica: a profunda alegria, arte feminina insubordinada à razão, ilumina o íntimo do ser. As figurações da profundidade atravessam a obra bandeiriana, como no poema “Profundamente” ou “O rio”. Neste último, as águas fluem nas profundidades tranquilas, tal qual a alegria silenciosa que desliza disfarçada no barulho do folguedo carnavalesco. A alegria é a festa dos corpos que se extasiam como uma espada de fogo. Para Foucault (2009), o corpo utópico faz a lei para o corpo. Contudo, a alma é que se arrisca a levá-lo além de sua mecânica própria e de suas necessidades elementares. No poema, o êxtase erótico culmina no delírio onírico de uma terça-feira gorda, figurações que reiteram um dos pilares da poesia bandeiriana: a consideração respeitosa da intimidade, no caso, a “silenciosa alegria”, que não parece aspirar a nada mais que uma comunhão de corpos cuja identidade de gênero não se revela. Em *Estrela da vida inteira*, Bandeira dá ao leitor uma receita amorosa que pode ajustar-se, em modo complementar, a esse poema carnavalesco. Trata-se do poema “Arte de amar”:

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma,
A alma é que estraga o amor.
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.
Não noutra alma.
Só em Deus- ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não. (1993, p. 206)

Os corpos entendem-se numa terça-feira onírica de Carnaval e, imersos na fantasia, reinventam voluntariamente a realidade tangível, poéticas do corpo e do devaneio erótico emolduradas pela cena momesca. Tal discurso onírico é enunciado a partir de um lugar externo à suposta logicidade da vida consciente e o par amoroso mimetiza esse entrelugar, enunciando tal fragmento discursivo a partir de uma zona sombria, como cumpre inferir a imagem do disfarce “lúgubre”. A alegria, reiterada anaforicamente nos quatro últimos versos, ganha o acompanhamento dos qualificativos profunda e silenciosa, marcas textuais que ratificam o “Sonho” como poética do interior, do fulgor contíguo ao recanto mais íntimo do sujeito.

Mário de Andrade considera o “Sonho de uma terça-feira gorda” um dos poemas mais importantes do livro *Carnaval*, não somente pelas experimentações em verso livre, mas pelas imagens decaídas que são incorporadas ao texto. Transcrevemos as notas marginais de Mário de Andrade deixadas no livro *Carnaval*, de Manuel Bandeira:

Imagem VII – Anotações de Mário de Andrade no livro *Carnaval*

Fonte: foto nossa, realizada no acervo do IEB-USP.

Manuel precursor. A influência deste poema por exemplo sobre as repetições posteriores de Ronald de Carvalho nos Epigramas. O sarcasmo e a naturalidade de expressão antipoética de Venus para caixeiros. Figuravam deusa disto, deusa daquilo e a futura “Pauliceia Desvairada”. Muito mais que com Debussy é com este poema que Manuel antecede certos processos de expressão modernista no Brasil.

O comentário corrobora a importância de Manuel Bandeira para a geração paulista que ensaia experimentações estéticas no campo literário.

4.7 “Epílogo”

No “Sonho de uma terça-feira gorda”, a celebração erótica da alegria confere sua marca indelével. Contudo, não é a nota dominante do livro *Carnaval*. No poema “Epílogo”, escolhido para finalizá-lo, ao modo de uma confissão resignada, Manuel Bandeira enuncia que sua composição carnavalesca resulta em um Carnaval repleto de disposições íntimas com colorido melancólico:

Eu quis um dia, como Schumann, compor
Um carnaval todo subjetivo:
Um carnaval em que o só motivo
Fosse o meu próprio ser interior...

Quando o acabei- a diferença que havia!
O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
E o meu tinha a morta mortacor
Da senilidade e da amargura...
– O meu carnaval sem nenhuma alegria!... (1993, p. 101)

No poema, Manuel Bandeira menciona a composição *Carnaval* de Robert Schumann, escrita no período entre 1834 e 1835 que consiste em 22 peças para piano com motivos que ganham os nomes das figuras de Carnaval como Pierrot, Colombina e Arlequim. A dimensão subjetiva da composição, a par da estética romântica que assim lhe dava suporte, está no fato de que Schumann utiliza, reiteradamente, sequências de notas que podem ser soletradas, em alemão, como scha, asch, sch, e correspondem às letras de seu próprio nome e da cidade natal de sua noiva: Asch (VERMES, 2007, p. 96). Ora, se o lirismo pode ser compreendido como a possibilidade de expressão, na linguagem, das disposições anímicas do sujeito, especialmente em um contexto romântico, pode-se inferir que o conteúdo da poesia lírica seja a forma como a alma toma consciência de si mesma e se transforma em linguagem poética. Assim como na obra de Schumann em que o

Carnaval íntimo resulta nos aspectos constitutivos da forma e do conteúdo de sua peça musical para piano, podemos considerar que os versos bandeirianos “Um carnaval em que o só motivo/ Fosse o meu próprio ser interior...” se refiram à dimensão da deriva de humores que o poeta desloca do seu íntimo para as subjetividades textuais no texto *Carnaval*.

O Carnaval musical de Schumann trazia uma jovialidade. Em contrapartida, Bandeira confessa que o dele tinha a “morta mortacor” da penumbra melancólica, uma festa sem “nenhuma alegria”. Faz-se necessário retomar “Luto e melancolia”, texto no qual Freud ([1917] 1996d) considera que o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta. Sabemos que essa ferida não se abriu somente pela perda literal de um ente querido, seja este uma pessoa, o lugar de origem ou uma abstração com valoração afetiva diferenciada, mas pela impossibilidade de elaborar a perda do lugar que esse eu representava junto ao objeto perdido. A sombra do objeto cai sobre o eu, diz Freud ([1917] 1996d), de forma que o sujeito culpabiliza-se por não ter podido manter aquele objeto amado junto a ele. Sendo o perdido, agora, um índice de reprimenda para o sujeito, o autoenvilecimento chega ao paroxismo do melancólico saber dizer quem perdeu, mas não o que foi perdido junto com o objeto. Não se trata, nesse momento, de fazer inferências biográficas quanto ao sujeito civil Manuel Bandeira, mas atentar às subjetividades textuais por ele erigidas em *Carnaval*. Figurações de Pierrots tristes, Colombinas sensuais e Arlequins galantes misturam-se a alusões mitológicas em um livro no qual a tristeza “entra” na “Epígrafe” e matiza a “morta mortacor” da confissão decepcionada que o poeta registra no “Epílogo”. Em *Carnaval*, em oposição parcial ao que Mário de Andrade registrara na carta de 1923 (2001, p. 100), Manuel Bandeira impõe aos sujeitos poéticos uma deriva parcial da “amargura legítima”, pois a despeito do erotismo inquestionavelmente objetivado em artefato estético nos poemas “Sonho de uma terça-feira gorda” ou “Vulgívaga”, o timbre do livro é melancólico e tem o Pierrot-poeta como personagem central, voz escura da melancolia que imodestamente performatiza um canto doloroso.

É provável que o *Carnaval* tingido pela tinta escura da melancolia resulte de uma mistura de sentimentos polares que vêm da tristeza profunda de *A cinza das horas* e anuncia uma visita a seu correlato invertido, a alegria, experimentando nesse traslado uma matização de sentimentos expressos pelos sujeitos poéticos dos dois livros. O que pretende uma poética que alterna as máscaras da melancolia e da alegria? Ambas constituem

personae de uma obra que ensaia voos libertadores, alcançados explicitamente por alguns poemas, como “Os sapos”. Todavia, as matrizes tristes e alegres não resultam somente da expressão de disposições íntimas do sujeito, são antes mascaramentos de uma poesia agônica que se opõe a uma tradição literária beletrista e da qual, vez por outra, bebe da fonte e não abandona seus pressupostos formais.

O folgado momesco se plasmará na obra poética bandeiriana nos poemas “Não sei dançar”, “Mangue” e “Na boca”, de *Libertinagem*, “Rondó do Palace Hotel”, de *Estrela da manhã* e “Mascarada”, de *Estrela da tarde*. Se o livro *Carnaval* interessou à geração modernista de 1922, não houve por parte de Bandeira uma intenção consciente de que sua obra consistisse numa fonte de pesquisa estética para o movimento, como confessa na missiva enviada a Mário de Andrade em 03 de janeiro de 1925: “Quando publiquei o *Carnaval*, ignorava completamente o movimento moderno” (2001, p. 175). *Carnaval* retoma matrizes europeias e pouco incorpora escolhas estéticas modernistas (com exceção para “Os sapos” ou “Sonho de uma terça-feira gorda”). Contudo, coloca em cena a personificação do poeta melancólico, o Pierrot, antagonista do poeta-Arlequim, vivaz, repleto de ironia e sarcasmo, instaurando um processo cognitivo de inquietação e estranhamento captados, especialmente, por Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

O “carnaval sem nenhuma alegria” funciona como antífrase de uma celebração dionisíaca ou arlequinal. Nesse sentido, discordamos, em grande parte, da afirmação de Telê Ancona Lopez quando considera que em *Carnaval*, Manuel Bandeira, “além de explorar as figuras de Pierrot, Colombina e Pierrete, manifesta sua preferência pelo Arlequim, no momento em que se liga com os crepuscularistas italianos e joga com a ironia, [...]” (1996, p. 24). Assim também o percebeu, apressadamente, Mário de Andrade, quando comenta a ironia presente em Bandeira e conclui: “mas como sarcástico optarias por Arlequim” (2001, p. 101). O próprio Manuel Bandeira contradiz a ambos, quando argumenta:

Erraste crendo que optei por Arlequim. Nunca! Reflete sobre o “Descante de Arlequim”. O que pus ali foi uma louca piedade, – tão grande que se sobrepõe à moral, – portanto indispensável, – só para dar a uma mulher desgraçada aquele minuto de eternidade que é o minuto de Deus. (MORAES, 2001, p. 102).

O canto do Arlequim dirige-se a uma mulher para quem projetará amores “frívolos e curtos” e assim promete na estrofe final do poema “Descante de Arlequim”:

E eu, vagabundo sem idade,
 Contra a moral e contra os códigos,
 Dar-te-ei entre os meus braços pródigos
 Um momento de eternidade... (p.93)

A preferência bandeiriana pelo *clown* triste parece tão evidente que no *Ritmo dissoluto*, publicado em 1924, entre o teatro carnavalesco e a franca adesão à fatura modernista afirmada em *Libertinagem*, lançado em 1930, o poeta incluiu o texto “Carinho triste”, datado de 1913, uma explícita refração das lágrimas do Pierrot. O verso livre, no caso em questão, promove uma espécie de vertigem ao leitor que busca acompanhar um ritmo que nada mais mimetiza senão os sobressaltos da alma do poeta-Pierrot, palhaço que encena a melancolia como escolha estética vigorosa para asseverar uma mundividência desencantada. Seu grito descola-se do íntimo do poeta, mas molda-se ao discurso do sujeito antimoderno na modernidade. O Pierrot, figura de predileção de Bandeira nesse momento, é o sujeito moderno desiludido com o processo histórico, em dúvida em relação às conquistas progressistas, nostálgico de uma consciência idílica ou ingênua: daí suas escolhas pelas instâncias discursivas irônicas, chistosas ou esmorecidamente melancólicas. Incapaz de “concluir seu luto pelo passado”, conforme sugere Antoine Compagnon (2011, p. 18), o Pierrot antimoderno tem a tristeza como a doce e constante companheira (“Renúncia”), a “triste amiga” que dá suporte ao discurso ressentido e pessimista em “Carinho triste”:

A tua boca ingênua e triste
 E voluptuosa, que eu saberia fazer
 Sorrir em meio dos pesares e chorar em meio das alegrias,
 A tua boca ingênua e triste
 É dele quando ele bem quer.
 [...]
 Só não é dele a tua tristeza.
 Tristeza dos que perderam o gosto de viver.
 Dos que a vida traiu impiedosamente.
 Tristeza de criança que se deve afagar e acalantar.
 (A minha tristeza também!...)
 Só não é dele a tua tristeza, ó minha triste amiga!
 Porque ele não a quer. (1993, p. 110)

Assim, não há no *Carnaval* bandeiriano uma dicção arlequinal com intenção precípua de provocar, nas artes, uma poética do inconsciente que pense lúdica e surrealmente o Brasil, dando atenção às matrizes míticas da cultura nacional, de forma a pensar o Brasil como um país proteico. O *Carnaval* de Bandeira acede ao inconsciente como estratégia para erigir uma poética que explicita disposições íntimas de sujeitos líricos

que podem ser compreendidos como descolamentos da figura civil do poeta. Nesse caminho, a coletânea traz uma tensão entre figuras icônicas da *Commedia dell'arte* que podem ser lidas como representações alegóricas do poeta melancólico e irônico ante o devir da história, assim como breves alusões ao poeta-audaz, comunicativo entre mundos distintos, o chistoso e sedutor Arlequim. No teatro de máscaras que o poema *Carnaval* encena, o autor mascara-se e se desmascara no último poema, “Epílogo”. Aí, cai o pano e ele apresenta ao leitor sua *persona* civil, moldada pelo gesso escuro da melancolia de um sujeito que confessa um Carnaval sem “nenhuma alegria”. O “Epílogo” desdramatiza o teatro carnavalesco e, ao romper a quarta parede à moda brechtiana⁶⁷, o *Carnaval* cumpre uma função estética e ética muito mais importante do que suspeitava o suspiro (‘*not with a bang but a whimper*’) confessado no *Itinerário de Pasárgada*: se no *Carnaval* Manuel Bandeira protagoniza o poeta-Pierrot, o Arlequim exorta a poesia de Mário de Andrade e o mascaramento carnavalesco constitui um operador estético e ideológico para o movimento modernista.

⁶⁷ Em texto introdutório à sua obra, Brecht sinaliza que seu teatro quer produzir consciência social. Há uma desdramatização da ação com a introdução de elementos explicativos como comentários e notas projetadas, além de uma ruptura da quarta parede, estratégia que minimiza o encantamento e a ilusão, incitando o espectador a pensar e a transformar o mundo (BRECHT, 2005). Bandeira rompe a atmosfera de encantamento que mantinha com a reiteração das figuras advindas da *Commedia dell'arte* e afirma um sujeito poético confessional no “Epílogo”.

Imagem VIII – Anotações de Mário de Andrade no livro *Carnaval*

Fonte: foto do livro *Carnaval*, de Manuel Bandeira (1919), pertencente ao acervo Mário de Andrade, no IEB.

5 ALA DO POETA ARLEQUINAL

A enunciação lírica do poema “Carnaval carioca” estrutura-se pela sequência de fotogramas⁶⁸ arlequinais do inconsciente, expressando o direito permanente à pesquisa estética ensaiada por Mário de Andrade no texto poético gestado no ano de 1923 e incluído no volume *Clã do Jabuti*, que veio a público apenas em 1927, custeado pelo próprio poeta. As figurações insubordinadas da imaginação exibem o folguedo carnavalesco na capital de um país falado “De palavras incertas num remelexo melado melancólico...” (2013, p. 209), prosódia curumim alçada a categoria afirmativa com o intuito de mitigar o passadismo das poéticas com suportes academicistas contemporâneas ao seu canto. Esse verso que compõe o poema “O poeta come amendoim” denuncia que “o desastre verdadeiro foi embonecar esta república temporã” (p. 208), possível alusão à hegemonia do sistema de versificação parnasiano vigente no final do século XIX e nos primeiros decênios do século XX. Escrita em verso livre e aderida à respiração e ao léxico da fala brasileira, contraponto à sintaxe poética convencional, a experiência foliã desabusada de um sujeito poético no “Carnaval carioca” motiva a escritura de um poema que aponta para uma visada nacionalista crítica, apoiada numa dicção insurgente compatível com o programa modernista consequente à Semana de 1922.

Sobre a gênese dos fotogramas, Mário de Andrade confessa em carta endereçada a Manuel Bandeira, após o Carnaval de 1923: “Tendo perdido tantas coisas no Carnaval, não perdi a máquina fotográfica, antes cinematográfica de meu subconsciente. [...] Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim!” (2001, p. 84). Esse cinema transcendental mariodeandradiano obedece a uma montagem “todo subjetiva”, porém sua projeção anuncia as figurações de um estranhamento maravilhado para um sujeito poético tomado por um estado de exceção, ou seja, simultaneamente em pânico e arrebatamento dionisíaco ao se misturar com a “graça popular”:

Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos
Ante o sangue ardendo povo chiba fêmito e clangor.
Risadas e danças
Batuques maxixes
Jeitos de micos piriricas
Ditos pesados, graça popular...

⁶⁸ Fotogramas são registros feitos por uma câmera que, projetados sobre uma tela e no mesmo ritmo, produzem a sensação de movimento (HOUAISS, 2001).

Ris? Todos riem... (ANDRADE, 2013, p. 211)

Os guardiões da censura, felizmente, inebriaram-se ao som dos batuques e maxixes cariocas e aqueceram o poeta paulista, de forma que o movimento subversivo do “subconsciente” comandou o festejo lírico carnavalizado que orienta a escritura de “Carnaval carioca”, como confidencia o folião paulista ao amigo Bandeira, amenizando a gafe cometida pela ausência no encontro marcado com o poeta recluso em Petrópolis, que em vão o esperara:

Meu Manuel... Carnaval!... Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, delirar... Fui ordinárrissimo! Mas que delícia Manuel o Carnaval do Rio! Que delícia, principalmente, meu Carnaval! (MORAES, 2001, p. 84).

Na mesma correspondência, Mário de Andrade confessa o desconcerto de paulista no Carnaval do Rio: “Meu cérebro acanhado, brumoso de paulista, por mais que se iluminasse em desvairios, em prodigalidades de sons, luzes, cores, perfumes, pândegas, alegrias, que sei lá!, nunca seria capaz de imaginar um Carnaval carioca, antes de vê-lo” (MORAES, 2001, p. 84). A inquietação diante de um cenário insólito implica que o sujeito seja intimado a perceber o mundo e a realidade circundante num registro extraordinário, avesso aos automatismos habituais. As cores e, sobretudo, os sons devem ter perturbado o “diretor do Conservatório, crítico gritador, homem corajoso, forte...” (2001, p. 84), como o poeta de *Pauliceia desvairada* se define na referida missiva. Os “Ditos pesados, graça popular” o deixaram aturdido, provavelmente, quando ouviu nas ruas a malícia do canto do samba amaxixado à moda paulista “Tatu subiu no pau”, que foi um dos maiores sucessos na balbúrdia na rua do Ouvidor:

Tatu subiu no pau
É mentira de mecê
Lagarto ou lagartixa
Isso sim que pode ser
O melhor da galinha é o ovo
Que se faz de comer gostoso
A moléstia do pinto é o gogo
A coberta do velho é o fogo
Tatu subiu no pau
É mentira de mercê
E Santo Antônio ajudando
Isso sim que pode sê. (ALENCAR, 1985, p. 152)

A canção, de autoria de Eduardo Souto, santista radicado no Rio, congestionava o trânsito no Carnaval das ruas cariocas do ano de 1923. O apelo erótico é explícito

rompendo o interdito das consciências mais pudicas e instaurando a explosão sagrada da canção transgressiva no cerne da festa. O mascaramento libidinoso da linguagem escolhe a fantasia do tatu, animal que se enclausura em si próprio, brincando com representações populares do órgão sexual masculino: “pau”, “lagarto”, “ovo”, “pinto”, “a coberta do velho é fogo”. O corpo é palco do outramento do sujeito que desabusadamente canta que “A moléstia do pinto é o gogo”, verso que faz jogo paronomástico com “fogo”, a excitação sexual. O gogo é uma gosma expelida pela boca das aves quando contaminadas por uma parasitose do mesmo nome, o que torna inevitável a associação com a ejaculação e o gozo, principalmente com a ajuda de “Santo Antônio”. O poeta arlequinal deixa-se levar pelo encanto da cena carnavalesca e veste a máscara do folião que escreve, como poética do inconsciente, o poema primitivista “Carnaval carioca”, dedicado ao amigo Manuel Bandeira. Todavia, a modernidade das figurações carnavalescas já animara a arte poética do multiartista paulistano quando adota o Arlequim, personagem desejoso e que enxerga além das aparências, como referência cognitiva.

5.1 A poesia arlequinal

Mário Sobral, o homem de “estragosa sensibilidade”, publica *Há uma gota de sangue em cada poema*, em 1917, com o coração ligado nos problemas econômicos e sociais de uma República emergente que entrara na Primeira Grande Guerra (1914-1918), momento em que a poética do inconsciente cede lugar aos versos gotejados⁶⁹ pelo sangue de “Um coração que sangra e estua”, como faz questão de confessar na “Explicação” (1980, p. 13). Nessa obra imatura, a semântica do riso acolhia imagens de alívio e renascimento, como sugerem os versos de “Os carnívoros”:

[...]

Tudo será colheita e riso. – Então,
depois de tantas fomes e misérias,
de tantas alegrias apagadas,
de tantas raivas deletérias,
os celeiros de novo se encherão. (ANDRADE, 1980, p. 40)

[...]

Não há notas de samba em cada poema no livro de Mário Sobral. Pelo contrário, uma musicalidade que reverbera sonoridades simbolistas e acadêmico-parnasianas, com algumas tonalidades elegíacas. O contato com os procedimentos dos manifestos

⁶⁹ Na edição *princeps*, havia uma pequena marca de cor vermelha no início de cada poema.

vanguardistas europeus do começo do século XX propicia uma ruptura estética significativa na obra do poeta paulistano, especialmente nos diálogos com a vanguarda Futurista, cujo primeiro manifesto data de 1909, assim como as propostas oriundas dos movimentos Expressionista, de 1910, Cubista, de 1913 e Dadaísta, de 1916. Se algumas atitudes como o Futurismo exprimem uma libido beligerante que engendrou procedimentos linguísticos como as palavras em liberdade, o verso livre e propunha à poesia “um assalto violento contra forças desconhecidas” (TELES, 1986, p. 89), outras como o Cubismo afirmam propostas de ordem mais construtiva, com procedimentos como o ilogismo, a simultaneidade e o humor. No mais, expediente comum a todas as estéticas insurgentes, a atenção redobrada à pluralidade das imagens que emergem do inconsciente cultural e do próprio poeta.

Dessas influências, grande celeuma foi gerada pela associação de Mário de Andrade ao Futurismo, quando da publicação, pelo então amigo Oswald de Andrade, do artigo “O meu poeta futurista”, em 1921. A menção ao episódio sucede relevante, uma vez que algumas características dessa corrente estética (oscilações sintáticas, abolição da pontuação, enumeração sem conjunções, etc.) estão, entre escolhas vinculadas a outras estéticas, presentes na escritura do poema “Carnaval carioca”. O poeta de *Miramar* trouxera as ideias futuristas após uma viagem feita a Paris em 1912 e, antipassadista, denuncia o “passo atrás no nosso impávido caminho” ao apresentar, ao público leitor, o poeta de *Pauliceia desvairada*, “o artista imenso da nossa cidade”, metrópole incontida. No referido artigo publicado no *Jornal do Comércio* (BRITO, 1978), Oswald publica o poema “Tu” que Mário inclui no livro modernista de 1922, texto em versos livres com feição metalinguística, conclamando a poesia de tonalidade simbolista a desbravar a realidade nacional:

[...]

Costureirinha de São Paulo,
 ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica,
 gosto dos teus ardores crepusculares,
 crepusculares e por isso mais ardentes,
 bandeirantemente! (2013, p. 102)

O poema é transgressor do ponto de vista temático e estilístico, vide a escolha de um advérbio que figura de forma isolada como verso final de uma estrofe, reduto até então pouco usual ou interdito a essa categoria gramatical. Recurso caro ao poeta e amigo Manuel Bandeira, que urdiu versos “crepusculares” e cujo sobrenome integra o

neologismo: “bandeirantemente”. Esta bofetada no gosto do público conservador – postura desbravadora própria a um sujeito que enuncia figurações poéticas “bandeirantemente” –, anterior às “Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...”, verso do poema “Inspiração” (2013, p. 77), provoca o padrão burguês citadino e traz consequências à vida do poeta de aristocrática alma íntima, como notara Oswald: muitos pais retiraram seus filhos das aulas do professor de música e, nos jornais da época, Mário de Andrade foi enxovalhado (BRITO, 1978, p. 232). O autor de *Pauliceia desvairada* não gostou do fato de ter sua arte associada a uma escola específica e a resposta veio no “Prefácio interessantíssimo”, quando assevera que “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou.” (2013, p. 62). E, também, no artigo “Futurista?”, publicado no *Jornal do Comércio* em 1921, em que confere ao poeta “futurista” um tratamento em terceira pessoa e deixa uma pista sobre sua arte poética: “Não, o nosso poeta não se liga ao futurismo internacional, como não se prende a escola alguma” (ANDRADE in BRITO, 1978, p. 236).

É provável que os pressupostos da escola à qual Mário de Andrade supunha pertencer nessa época estivessem contidos no aforismo que abre o referido prefácio irônico, escrito após a recusa de Monteiro Lobato em publicar *Pauliceia desvairada*: “Leitor:/ Está fundado o Desvairismo” (2013, p. 59). O embrião dessa escola integrava o penúltimo parágrafo do artigo “Futurista?”, quando provocou: “[o poeta futurista] consente em que o chamem de extravagante, original, atual, maluco, do “domínio da patologia” [...] mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola” (ANDRADE in BRITO, 1978, p. 238). Ora, o escritor que confessa, nove anos depois em *Remate de Males* que “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta” (2013, p. 295), afirma uma poética do inconsciente como matriz da efusão criativa: “Quando sinto a impulsão lírica, escrevo sem pensar tudo que meu inconsciente me grita” (2013, p. 59). Por consequência, o Arlequim, personagem carnavalesca da *Commedia dell’arte* que transita entre polaridades para desvelar o que se oculta por sob as aparências, guarda a chave de leitura para uma poética supostamente grotesca, posto que fronteira à insanidade, categoria elevada – carnalizada – ao registro sublime: “Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da sublime loucura”, formula no “Prefácio interessantíssimo” (2013, p. 71).

Por conseguinte, a carnavalização e as figurações do Carnaval estiveram presentes como constituintes radiculares da poesia arlequinal de Mário de Andrade, permeando seus textos com uma triste-alegria constitutiva que atua, simultaneamente, como um projeto de

sujeito e como perspectiva, por meio da qual, ensaia um programa estético para a literatura de uma nação. Esse fulgor não necessariamente se dissocia da melancolia, mas nasce dela: “A própria dor é uma felicidade...” é um verso renitente nos poemas “XVII” e “XXXII- As moças”, de *Losango cáqui* (2013, p. 159 e p. 178). Como preâmbulo para a compreensão dos sentidos desse verso, incontornável para o entendimento da obra de Mário de Andrade e, por que não, dos mascaramentos da folia carnavalesca, ocupamo-nos da semântica contida na duplicação do adjetivo “sublime” no aforismo interessantíssimo mencionado, uma vez que se compõe dos sintagmas “estado afetivo sublime” e “sublime loucura”.

No texto *Do sublime*, o poeta latino Longino (2016) circunscreve a noção de sublime como o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso, quando elege as noções de arrebatamento, admirabilidade e persuasão como seus componentes inextricáveis. Esta obra foi reeditada repetidas vezes no século XVIII, quando Kant discorre acerca do belo e do sublime à luz da psicologia, de forma a matizar a adesão deste conceito às formas do belo, remetendo-o em direção à dupla-face sombria daquilo que transcende a medida. Românticos ingleses como Wordsworth alinham-se a essa tendência, de forma que o sublime esteja vinculado à excitação e ao temor. Segundo Paolo D’Angelo (1998), na obra de Kant a beleza, melancolia e o sublime não sofrem uma disjunção, mas essa não é a tendência para outros autores românticos alemães como Schelling, assim como para Victor Hugo (2007), para quem o grotesco é a antítese do sublime, entendido como o elevado e o nobre.

Antoine Compagnon (2011) elenca uma lista de autores antimodernos. Vituperantes, pessimistas, esses autores tinham o sublime como um dos seus temas de excelência, uma faculdade da alma que ultrapassa a medida dos sentidos. Como uma “força aterradora para as crianças que somos”, nas palavras de Baudelaire citadas por Compagnon (2011, p. 118), o sublime era esse além da forma finita compatível com o belo, acessível pelo *admiratio*, termo latino que traduz “sublime”. A voga antimoderna que ganha voz enfática na segunda metade do século XIX inclui a dicção de poetas que são “profetas do passado” e elegem figurações que são oximóricas e primam pela *coincidentia oppositorum*, entre as quais a condensação que animou Mário de Andrade, um poeta do sublime antimoderno: o *clown* triste. Centelha derrisória de um período romântico tardio, esse mito atuou como narrativa anacrônica imbuída de uma função vicária, qual seja, forjar uma figuração risível e melancólica do artista com a função precípua de acentuar, de forma carnalizada, as suas contradições. Essas facetas compunham a máscara poética escolhida

pelo poeta para a abertura de *Pauliceia desvairada*: “Arlequinal... Traje de losangos... Cinza e ouro...” (2013, p. 77).

Mário de Andrade encantou-se pela leitura de *Arlecchino*, de Ardengo Soffici, texto em que Menalio, personagem desgraçado das três tragédias – a filosófica, a sentimental e a financeira – reflete sobre si próprio, enunciando as antinomias próprias à consciência arlequinal. Esse estado afetivo de inversão carnavalesca pode ser sintetizado no excerto “O não-eu é o absoluto”, o qual explicita a dimensão de alteridade própria à “sublime loucura” e dá pistas de quão enfático deve ter sido o impacto da obra para o poeta-Arlequim paulistano. Transcrevemos um solilóquio de Menalio⁷⁰:

A primavera! – disse o chapim-real que canta sobre a minha cabeça; e o seu canto se alça e se abaixa acompanhado do chiado dos cães cansados ao vento. Eu sei, eu sei! Toda a minha alma é permeada pela luz e a germinação. Sinto dentro de mim, como um **gargarejo de sentimentos novos** que me despedaça suavemente. Ontem, estava com a cabeça baixa sobre os livros à luz da lanterninha. O eu – me dizia o filósofo – não existindo sem o não-eu, não se pode dizer que produza o não-eu a não ser que agregue a recíproca: o não-eu produz o eu. Não existe objeto sem sujeito – Berkeley já o demonstrou – e neste sentido, Fichte disse com razão que é o sujeito que faz o objeto; mas nem ao menos existe sujeito sem objeto. A existência, portanto, do mundo objetivo é tanto a condição *sine qua non* da existência do eu, como reciprocamente. Com qual direito Fichte fala de um eu absoluto, se é constante que o eu, vale dizer o sujeito, não é mais absoluto, limitado como é necessariamente por um objeto? É necessário, portanto, renunciar à tentativa de fazer do eu o absoluto. **O não-eu é o absoluto**. Nem sequer: porque não existe sem condições; não é nada sem o sujeito pensante. (SOFFICI, 1921, p. 7-8, grifos nossos)

Como *clown*-triste, Mário de Andrade transita entre o eu e o não-eu, para além dos limites da razão e se avizinha da “sublime loucura” sem nela se perder. Como “contrabandista” arlequinal, quiçá um autor de um prefácio carnavalizado – vide a blague inerente ao termo “interessantíssimo” –, entrega-se ao “gargarejo de sentimentos” intensamente novos que organizam seus “Versos: paisagem do meu eu profundo”. Contudo, não dispensa a máscara da racionalidade e esclarece que “Dom Lirismo ao desembarcar do Eldorado do Inconsciente no cais da terra do Consciente, é inspecionado pela visita médica, a Inteligência [...]” (2013, p. 72-73). Ora, esse trânsito arlequinal entre as polaridades da consciência sem a perda da organização do verso, ou seja, preservado à exposição ou ao dilaceramento próprios à “loucura”, alinha-se ao que Deleuze (1988)

⁷⁰ Agradecemos à colega Aline Totoli Molina, mestranda da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa-DLCV, pela gentil tradução.

conceituou pensamento do Fora a partir do conceito foucaultiano (1989) de “Desrazão”, formulação que pode se aproximar do conceito de “Lirismo” mariodeandradiano. E, por conseguinte, das ondulações de alma e de consciência do sujeito poético por ele afirmado no poema “Carnaval carioca”.

Sinteticamente, Pelbart (1993) afirma que a Desrazão seria a exposição do Homem ao Exterior, seja isso o caos do mundo, a aventura da linguagem, a transcendência do divino, o sagrado, a festa desvairada, semas evocados pelo louco e dentro dos quais essa personagem resulta confinada. Quando fica estabelecida com esse Exterior uma relação de trânsito, troca, aventura ou criação poética, a vizinhança antes assustadora com a experiência compreendida como loucura resulta no contato com o desconhecido, categoria denominada por Foucault (1989) como Desrazão. Embora dessa relação com o pensamento do Fora o sujeito nunca saia ileso, a mediação – o Lirismo – garante a relação de alteridade arlequinal que Mário enuncia quando o define como vizinho da sublime loucura. Na elaboração dessa poética, esboça-se a fantasia de uma entidade nacional dos brasileiros em que o Carnaval seja um de seus vetores constitutivos, momento em que a Desrazão opera como conceito oportuno. Afinal, a irreverência, a inconsequência, o mascaramento, a delícia de “perder a cabeça”⁷¹ e se permitir livre à religião do corpo – e do desmembramento – não configuram singularidades carnavalescas que exemplificam, de forma exuberante, a instigante proposição foucaultiana da Desrazão enquanto instância mediadora entre a consciência racional e o Fora?

No texto *História da loucura na Idade clássica*, cuja primeira edição, datada de 1961, intitulava-se *Folie et déraison*, Foucault (1989) delineia duas formas antípodas e sucessivas de consciência da loucura: a experiência trágica e a experiência crítica. A experiência crítica é o internamento decorrente da racionalidade dada à loucura prisioneira de uma nova ética do trabalho, fazendo com que fosse retirada de cena a experiência dionisíaca contraproducente. Em contrapartida, a tragicidade desarrazoada, própria à (des)ordem dionisíaca, vivida no êxtase e no lirismo próprios à incorporação com o divino, move o sujeito a uma (in)submissão aos efeitos transgressores do inconsciente que caracterizam a tipologia do deus da metamorfose. Tal dupla-face trágico-crítica da loucura marca presença nos fotogramas do sujeito que Mário de Andrade enuncia liricamente em “Carnaval carioca”. Nessa folia, a comicidade e a tragicidade inerentes à Desrazão na

⁷¹ O sintagma é parte do verso “E eu acabo de perder a cabeça”, escrito por Caetano Veloso no poema cantado “Chuva, suor e cerveja” (1971).

comunhão dionisiaca melhor funcionam como possíveis operadores de leitura para esse poema, uma vez que o sujeito-poeta se entrega a “Baco” e aos “Temores da exceção...” na folia momesca da avenida Rio Branco, na cidade do Rio de Janeiro. Todavia, acumula-se a esse registro, a ambiguidade da experiência crítica de um cotidiano esmaecido: “Minha frieza de paulista” (2013, p. 211).

Essas matrizes dionisiacas já estavam prefiguradas nos aforismos do *Prefácio interessantíssimo* (2013). A escola do Desvairismo tem como meta relevante a asseveração de que não se coaduna a estéticas específicas. Por exemplo, à poesia presa a medidas de tantas sílabas, com acentuações determinadas. Ao escrever “sem pensar tudo que meu inconsciente grita” (p. 59), o poeta de *Pauliceia desvairada* aproxima-se dos artistas que foram deformadores da natureza, ou seja, propunham uma arte mais afeita aos desígnios subjetivos que resultaram em textos por vezes carnavalizados, como o por ele citado *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Repleto de paródias, referências irônicas a textos canônicos e o estabelecimento dialógico entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia, o texto machadiano derruba a separação entre gêneros, sistemas ideológicos fechados e estilos. Os versos mariodeandradianos, comoções de um “eu profundo”, assim como o prefácio carnavalizado logram-se em propor que o poeta escreva por inspiração: “telegrama cifrado transmitido pela atividade inconsciente à atividade consciente que a traduz” (p. 72). Aqui reside a matriz de sua escritura, pois “Essa atividade consciente pode ser repartida entre poeta e leitor” (2013, p. 72).

Essa inflexão deve-se, em parte, ao fato de que o poeta vivia um momento transitivo e de atenção aos movimentos de vanguarda europeus que resultaram em novas dicções artísticas. No mesmo “Prefácio”, declara:

E desculpe-me por estar tão atrasado nos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar de uma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita se pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem (ANDRADE, 2013, p.60).

Merece registro que Mário de Andrade publicou, em 1921, uma série de artigos intitulados “Mestres do passado”, veiculados no *Jornal do Comércio*, conjunto que posiciona as ideias do poeta modernista a respeito da importância dos poetas parnasianos, do qual se infere a importância desses artistas na sua formação. Para o autor modernista,

respeitoso com a tradição e sua importância na valorização do talento individual⁷² do poeta novo, os escritores parnasianos foram grandes no uso da língua e cantando a pátria e “mesquinhos na macaqueação do almofadismo francês, monótono e gelado”, além de “nababos da loquacidade e perdulários da grandeza” (BRITO, 1978, p. 257). Entre os cinco autores estudados, o maranhense Raimundo Correia escreveu o soneto “Tristeza de Momo”, recolhido no volume *Aleluias*. Mário de Andrade o considerava um Orfeu, que encanta à primeira audição, mas cuja aproximação auditiva mais íntima desilude. A festa momesca é por ele avessamente enaltecida. O vate parnasiano retoma figurações da mítica clássica que caçoam ou agridem o rei momesco, como se a musa da tradição enxovalhasse o sublime decaído da balbúrdia carnavalesca. O soneto apraz pela bela sonoridade das rimas que se organizam convencionalmente para dar leveza a versos decassílabos que narram os apupos que vitimam e entristecem o rei da folia, possível resistência da “alta literatura” a uma temática que reúne a semântica da dessacralização:

Pela primeira vez, ímpias risadas
Susta em prantos o deus da zombaria;
Chora; e vingam-se dele, nesse dia,
Os silvanos e as ninfas ultrajadas;

Trovejam bocas mil escancaradas,
Rindo; arrombam-se os diques da alegria;
E estoira descomposta vozeria
Por toda a selva, e apupos e pedradas...

Fauno, indigita; A Náíade o caçoa;
Sátiros vis, da mais indigna laia,
Zombam. Não há quem dele se condoa!

E Eco propaga a formidável vaia,
Que além por fundos boqueirões reboa
E, como um largo mar, rola e espraia... (CORREIA, 1891, p. 193-194)

Nesse ano de 1921, os ensaios de rupturas que preparam o grito de Carnaval batizado como Semana de 1922 resultam enfáticos, como o banquete oferecido a Menotti Del Picchia no Trianon. Nesse evento, foi lançado seu livro *As máscaras*, edição ilustrada do poema dramático das aventuras de amor entre o Arlequim, a Colombina e o Pierrot. Na cerimônia, o discurso proferido por Oswald de Andrade opõe-se aos mestres parnasianos e a todos os que conferem entraves à renovação literária e artística (BRITO, 1978, p. 183).

⁷² T.S.Eliot (1989) escreve o célebre artigo “Tradição e talento individual” em que formula que a importância do poeta antigo se inscreve no valor da obra do poeta novo, cuja produção reconfigura o valor das séries literárias da tradição.

As máscaras, poema com atmosfera carnavalesca de *bal masqué*, apesar de ter sido astutamente usado como pretexto para as “bofetadas líricas do Trianon” não se ajusta, estilística e ideologicamente, à fatura modernista mariodeandradiana que terá a figura arlequinal como metáfora da “impulsão lírica”. Trata-se, antes, de um poema sobre o Carnaval aderido a figurações com tonalidade simbolista:

Arlequim

Eu fiquei, sob a noite estrelada,
decidido a ousar tudo e não ousando nada...
Vinha dela, pelo ar espiritualizado
numa onda de volúpia, um cheiro de pecado...
Tinha a fascinação satânica, envolvente,
que tem por um batrachio o olhar d’uma serpente...
e fiquei, mudo e só, deslumbrado e tristonho,
sentindo que era real o que eu julgava um sonho!
Em redor o jardim rescendia.

Umás poucas

tulipas cor de sangue, abertas como bocas,
pela voz do perfume insinuavam perfídias...
Tremia de pudor a carne das orchideas...
Os lírios senhoríais, esbeltos como galgos,
Abriam para o céu cinco dedos fidalgos
Fugindo à mão floral do cálix longo e fino.
Um repuxo cantava assim como um violino
e, orquestrando pelo ar as harmonias rotas,
desmanchava-se em sons, ao desfazer-se em gotas!
(PICCHIA, 1920, p. 13)

No excerto transcrito, à guisa de contraste, a sedutora Colombina e o Arlequim são figuras evanescentes em uma atmosfera penumbriada que desvia da semântica do *clown* triste-alegre, máscara que motiva a poesia de Mário de Andrade. O Arlequim de Menotti é hesitante, envolvido pelos enlevos crepusculares, abandonado na “noite estrelada” e desprovido de audácia. As referências sinestésicas são agônicas: as flores cor de sangue são traiçoeiras e a música atenuada como harmonia rota. Picchia mantinha proximidade com pintores da geração carioca, especialmente Helios Seelinger, autor da tela “Boemia” em que a cena noturna carioca é retratada, daí a adoção de seu pseudônimo: Helios. Como bem reparou Mário de Andrade sobre a tristeza brumosa do poema de Menotti, “senti que pelos tempos ainda o artífice continuará a desparzir uma leve tristura de Pierrô sobre a audácia vertical dos Arlequins” (2004a, p. 106).

A figuração mítica arlequinal foi assim definida por Mário na crônica “De São Paulo IV”, publicada na *Ilustração Brasileira* em março de 1921, em que consta uma breve descrição da insurgente efeméride ocorrida no Trianon. Ao ensaiar algumas linhas críticas

sobre o texto de Menotti, o poeta elucida a diferença fundamental do seu Arlequim, personagem comprometida com o seu desejo de modernidade e que enxerga além das aparências. Nessa chave enunciativa, a arlequinidade de *Pauliceia desvairada* confere à figura egressa da *Commedia dell'arte* sentidos caros aos preceitos estéticos e ideológicos do modernismo: o motivo do *clown* organiza a reunião de poemas lançada por Mário de Andrade, em 1922. É a desrazão arlequinal, poetagem do inconsciente próxima da categoria Loucura, que constituirá o vetor cognitivo desestabilizador para “épater le bourgeois”⁷³. “Inspiração”, poema de abertura de *Pauliceia desvairada*, faz menção às “Bofetadas líricas no Trianon... Algodoad!...”, verso com ritmo marcado por reticências e finalizado por esse adjetivo insólito, ao qual a exegese mariodeandradiana atribui uma leitura metonímica: “Algodoad” refere-se ao tapa modernista insurgente dado pelo Arlequim com as luvas brancas de algodão (FONSECA, 2013, p. 119).

O Arlequim concede a Mário de Andrade uma forma de conhecimento do mundo e se converte na matriz da criação lírica, misturando melancolia, irreverência e graça. Sua máscara indômita permite a fundação da escola do Desvairismo, um espaço de liberdade para a pesquisa estética solidário com a blague, o sarcasmo e com a capacidade do escritor rir de si próprio, atitude dadaísta compatível com o neologismo “arlequinal” forjado a partir do bufão da *Commedia dell'arte*. A poética *serioludere* está para o poeta como a audácia para o Arlequim, ou seja, o poeta parece não ter medo do ridículo e, no “Prefácio” do seu primeiro livro modernista, em tom de manifesto, afirma-se um contrabandista. Essa pirataria rouba uma figuração da tradição literária – o índio – e justapõe um instrumento da música europeia – o alaúde – para confessar a aporia do cantador de “coração arlequinal”. No poema “O trovador”, o artista declara: “Sou um tupi tangendo um alaúde” (2013, p. 78), carnavalização primitivista e irônica inventada por um poeta dilacerado entre a alegria e a dor, incomodado com a urgência em imprimir uma feição autêntica para a arte nacional mediada pelo diálogo com as inovações mundiais. Na conferência “O movimento modernista”, ocasião em que declara que toda a sua obra representa uma dedicação feliz a problemas do seu tempo, também explica:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas

⁷³ A expressão, atribuída a Baudelaire, designava o desprezo provocativo do boêmio ao espírito burguês em ascensão, especialmente, no século XIX. As vanguardas artísticas do século XX aproximaram tal noção, com modulações e acréscimos semânticos, aos seus programas artísticos. (MOISÉS, 2013, p. 151).

internacionais[...]impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional (1972, p. 231).

A máscara do tupi tangendo um alaúde surge, nesse momento, como estratégia para o projeto de atualização da inteligência artística brasileira. Cabe notar que essa figuração é eminentemente carnavalesca, ensaio de pesquisa estética nacionalista, assim como outros excertos de poemas de *Pauliceia desvairada* como “Os cortejos”, iniciado pelos versos “Monotonias das minhas retinas.../ Serpentinadas de entes frementes a se desenrolar...” (2013, p. 79). No texto “O domador”, os versos finais repletos de ironia e de alusões às transformações motivadas pelos fluxos migratórios que modificavam a São Paulo arlequinada, escreve também versos finais dignos do pastiche carnavalesco:

Guardate! Aos aplausos do esfuziante clown,
heroico sucessor da raça heril dos bandeirantes,
passa galhardo um filho de imigrante,
louramente domando um automóvel! (2013, p. 92)

O sujeito poético é enunciador de um sarcasmo transgressor próprio ao palhaço vivaz e melancólico. Starobinski (2004) lembra que, segundo documentos medievais, o Arlequim original era uma figura diabólica. Com as sucessivas representações teatrais, essa personagem atravessa os limites do inferno e se torna uma figura cômica, que se insurge contra as normas sociais. Os “aplausos do esfuziante clown” fazem troça dos ancestrais da *Pauliceia* e da empáfia do filho de imigrante, que mais parece conduzir um carro alegórico num desfile carnavalesco e é eleito, pelo sujeito poético, como o novo herói cidadão. Sua tarefa é a reversão de normas sociais, audácia insubmissa que anunciava à arte um novo vetor de transformação. O poeta e amigo Luis Aranha percebe essa intuição de Mário de Andrade e a importância estética do seu livro modernista, publicando, com função crítica e encomiástica, o poema “Pauliceia desvairada” na *Revista Klaxon* n. 4:

Convulsões telúricas
Esthesia
Fendas
Mário de Andrade escreve a Pauliceia
Nem o sismographo de Pachwitz mede os tremores de seu coração
Ebulição
Sarcasmo
Ódio vulcânico
Tua piedade
Escreveste com um raio de sol
No Brasil
Aurora de arte século XX

[...] (ARANHA, 1922, p. 11)

O Arlequim de Mário de Andrade abre fendas por entre os preceitos normativos burgueses e aristocráticos, vide o poema “Ode ao burguês”, operando em registro simultaneamente estético e ideológico: “Eu insulto as aristocracias cautelosas!/[...] que vivem em muros sem pulos;/[...] Fará sol? Choverá? Arlequinal!” (2013, p. 87). A “Esthesia”, se atentarmos para a sua raiz etimológica, “ato de sentir” (CUNHA, 1982, p. 330), instaura a enunciação de abertura para a experiência do desconhecido e do insólito no mundo, transitando de forma desarrazoada entre os registros do belo e do feio. Nesse sentido, a figuração do Arlequim ocupa uma semântica levemente em desacordo da poética nostálgica do lugar elevado ocupado pela arte que, simultaneamente, lamenta e elogia Starobinski (2004) em *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Há melancolia no poeta arlequinal, mas pouca nostalgia. Ele pula os muros da arte comedida que promove unicamente a beleza, incluindo na sua poética as máscaras do horrível, do monstruoso, do trágico e do risível, aproximando-se da ampliação da teoria da Estética que Aristóteles (2010) faz a partir da obra platônica. O filósofo do Liceu, além de incluir a fruição do belo como própria ao apreciador, confere legitimidade à comédia e ao riso no campo estético. Dessa forma, o cômico e o risível na *Pauliceia* são experimentos poéticos de “Ebulição/Sarcasmo” contrários a uma arte passadista e a uma elite conservadora na “Aurora da arte do século XX”, impondo as sediciosas figurações de Carnaval à função de totem artístico, com função de pesquisa e afirmação de uma nacionalidade. Os tremores do coração em ebulição a que se refere Luis Aranha são as convulsões do corpo no gozo carnavalesco, como ademais se lê no poema “XXXIII”, do conjunto *Losango cáqui*:

Prazeres e dores prendem a alma no corpo como com um prego. Tornam-a corporal... Consequentemente é impossível a ela chegar pura aos Infernos.
Platão

Meu gozo profundo ante a manhã de sol
a vida carnaval...
Amigos
Amores
Risadas
Os piás imigrantes me rodeiam pedindo retratinhos de
[artistas de cinema, desses que vêm nos
[maços de cigarros.
Me sinto a Assunção de Murilo!
Já estou livre da dor...
Mas todo vibro da alegria de viver.
Eis porque minha alma inda é impura.

(ANDRADE, 2013, p. 180-181)

O corpo da volúpia festiva, o corpo utópico carnavalesco delineado por Foucault (2009) em suas maquiagens, máscaras e tatuagens, literais ou imaginárias, é o corpo desejante que o autor enuncia no texto poético, com a função arlequinal de conceder permissão ao trânsito dos desejos mais recônditos. A desrazão dionisíaca mascara dor em prazer e o seu contrário, teatralizando os fantasmas humanos inscritos na carnalidade (im)pura da folia. Os sentimentos e os desvãos humanos mascaram-se nos poemas carnavalescos rompendo os tabus cotidianos e o corpo fantasiado é o protagonista do palco em que a alma imoral encena uma religiosidade sagrada, prazerosa, lasciva ou sensual. Em oposição irônica ao conservadorismo, Mário de Andrade adota como contraste para o poema “XXXIII” uma epígrafe haurida do texto platônico *Fédon ou da alma*, diálogo socrático sobre os prazeres do corpo e os devires anímicos. Para Sócrates, enquanto não tivermos a relação estritamente necessária com o corpo e não nos afastarmos de suas imundícies, nos afastaremos da verdade. Somente livres da “loucura do corpo” será possível aceder à essência das coisas, distantes desse intruso que entorpece, perturba e impede o discernimento da inteligência. O filósofo anticarnavalesco continua:

Isto é o que convém para a alma de um verdadeiro filósofo, porque nunca acreditará que a filosofia deverá libertá-la, para, uma vez livre, entregar-se aos prazeres, às tristezas [...] Mantendo todas as suas paixões em perfeita tranquilidade, tendo sempre a razão por guia, contempla incessantemente o que é verdadeiro, divino, imutável. (PLATÃO, 1996, p. 150)

O sujeito poético do poema “XXXIII” não se subordina aos pudores, mas se entrega ao gozo profundo. O desejo atrevido rompe os imperativos categóricos sob a solaridade do dia, sugerindo a transcendência da racionalidade platônica e a fruição da “vida carnaval”, na qual reinam a alegria e os prazeres de um corpo que goza e vibra a alegria de viver, rodeado de “Amigos/Amores/Risadas”. Esse deleite se opõe aos *afetos militares* que desbotam em cáqui os losangos coloridos de *Pauliceia desvairada*. Todavia, o poema não acolhe a militarização do desejo. Imbuído por essa libertinagem, o poeta-Arlequim espacializa os versos na página dando ao poema a cadência de uma dança sensual para que a instância enunciativa textual afirme que a dor se outre em alegria, poetagem suja da alma que autoriza o enlevo. Esse êxtase é ensaiado no conjunto de poemas *Losango cáqui*, em que há um corpo que sente e que, “nesse sentir habitado por uma alteridade determinada, testa os limites tanto da identidade formalizada culturalmente quanto

tenta gerir afetos e desejos frente a essa padronização” (INÁCIO, 2016, p. 63). Assim, a impureza da alma resulta da dança entre a tristeza e a alegria, máscara dos humores em que o sujeito festivo – inclusive no Carnaval – se expõe. Seu prazer vem da intensidade dos interiores arlequinais que permitem o escape dos desejos hesitantes entre os apelos eróticos e a disciplina da caserna, metáfora oportuna, posto que aglutina sentidos contrários aos “policiamentos interiores”.

Em procedimento simultaneísta, a enunciação descola-se do registro lírico e, em tom prosaico, três versos fazem alusão ao cotidiano das ruas. Para a consciência carnavalesca, a evocação do maço de cigarros é tão inventiva quanto a “vida carnaval”: trazem nele a memória do cinema. Segue-se uma alusão cara à formação católica de Mário de Andrade: “Me sinto a Assunção de Murilo!”. Bartolomé Esteban Murillo é um pintor barroco sevilhano, autor de muitas pinturas com temática religiosa de inspiração católica. Os afetos militares censores que permeiam *Losango cáqui* dialogam com a contenção imposta pela formação católica do poeta, o que no texto analisado poderia ser compreendido como as ondulações de consciência entre a permissividade do gozo e a censura de base cristã. Contudo, essa hipótese sucede enfraquecida se nos guiarmos pelo tom do poema em que o sujeito se entrega à livre imaginação erótica e aos amigos e amores que o fazem talvez levitar, como Maria quando ascende aos céus. O tom do poema renuncia à contrição. Esse sujeito está livre das dores impostas pelo recalque e é todo Carnaval, dança alforriado pela vibração da alegria. O poema “Danças”, escrito em 1924 e publicado no livro *Remate de Males*, de 1930, reafirma a superação da dor do pensamento enclausurado e canta a licença fantasiosa e alegre do corpo que percebe que o “coração estrala”, verso recorrente no livro militar, porque o pensamento é visceral e dança:

Dei um salão aos meus pensamentos!
 Tudo gira,
 Tudo vira,
 Tudo salta,
 Samba,
 Valsa,
 Canta,
 Ri!
 Quem foi que disse que não vivo satisfeito?
 EU DANÇO!
 (2013, p. 298)

As escolhas lexicais mostram a dança como o trânsito arlequinal entre muitos estados de consciência, instaurando uma semântica que conota as metamorfoses dos sentimentos do sujeito, propriedade da máscara. “Eu vivo no ar! / Dançarinar!...”, prossegue o poeta, oferecendo à vida confinada a leveza de uma atmosfera de baile, constatando que nenhum sentimento ou comoção humana é inerte. A dança como procedimento textual é correlato objetivo estilístico da dança dos estados de alma que ganham ênfase na folia carnavalesca. Tal como o poeta-Arlequim, Carlos Drummond de Andrade, que dedica seu primeiro livro *Alguma poesia* ao interlocutor e amigo Mário de Andrade, deixa no volume póstumo *Farwell* o belo epigrama “Carnaval de Arlequim” que dialoga, de perto, com o legado mariodeandradiano:

Descobri que a vida é bailarina
E nenhum ponto inerte
Anula o viravoltar das coisas
(1995, p. 35)

O ponto inerte é o pensamento enrijecido pelas injunções da vida escravizada ao tempo ordinário ou pela força das disposições censoras da vida interna do sujeito. O viravoltar das coisas é garantido pela graça, pelo deboche e a leveza humorística, procedimentos eminentemente modernistas, que muitas vezes descambam para suas notações cáusticas ou derrisórias. Conforme pondera Arrigucci (2002), Drummond sempre experimentou contradições para erigir o denso lirismo meditativo que caracteriza sua obra. Seu sentimento do mundo expressa-se sob o signo da incompletude em que o poeta *gauche* afirma seu desconcerto com humor, erotismo e atenção às realidades sociais, de forma que ao mundo emotivo se associe um habilíssimo viravoltar de ideias que conforma nessa dança uma poesia de alta voltagem reflexiva. Para o poeta mineiro, o pensamento performa a atitude que o sujeito lírico mantém com o mundo externo e modula as expressões da própria subjetividade. Cabe ao poeta lutar com as palavras, como explicita no poema “O lutador”, do volume *José*:

Lutar com as palavras
é a luta mais vã.
Entretanto lutamos
mal rompe a manhã.
[...]
(DRUMMOND, 2015, p. 89)

No “Carnaval de Arlequim”, a luta cede lugar a uma dança, onde a palavra obedece, com graça, ao ritmo musical, como uma bailarina. O ponto fixo do olhar da dançarina não impede seu bailado, antes o organiza. No poema folião, essa luta é um jogo dançado com o corpo da palavra e o ritmo do verso. Paul Valéry, em “Poesia e pensamento abstrato” (2007), defende a luta com as palavras como a arte poética em si. Cita um diálogo entre Mallarmé e o pintor Degas, na qual o poeta assevera: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*” (p. 200). Se a poesia é a arte da linguagem, cabe considerar que algumas palavras conseguem fazer dançar as emoções e outras não. Estas ainda não são poesia necessariamente, pois a inspiração deverá ser burilada até que resulte numa forma de articulação entre som e sentido, uma troca harmoniosa entre a expressão e a impressão. Isso faz com que cada poeta possa viver muitas vidas além da sua – outrar-se, mascarar-se –, quando a imaginação resulta numa composição que tem a palavra como protagonista. Quer fundamentalmente confessional, quer dramática, a primeira pessoa no poema lírico anseia transmitir um gesto, uma dança e não documentar fatos biográficos ou a identidade do poeta.

O gingado arlequinal carnavalesco de Drummond é feito com o pintor espanhol Juan Miró. A dança das palavras não anula jamais o acaso, antes confirma sua dimensão performativa, em conformidade com o viravoltar das coisas da tela “Carnaval de Arlequim”:

Imagem IX – Carnaval de Arlequim

Fonte: <http2.mlstatic.com/carnaval-de-arlequim-de-joan-miro>

Em consonância com os arranjos modernistas brasileiros, Mário de Andrade tem o Carnaval e sua poética do mascaramento como um vetor de pesquisa das possíveis características da brasilidade, o que habilmente ele denomina “entidade nacional dos brasileiros” no prefácio a *Macunaíma* (1978, p. 218). Ainda que se busque, em vão, seus pontos inertes, a “vida carnaval” faculta o viravoltar cordial das hierarquias e convenções. Na carta endereçada por Mário a Drummond em 10 de novembro de 1924, essa imagem arlequinada destaca-se do texto em que confessa que sua obra e sua vida congraçam um legado artístico com motivação civilizatória: “A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é minha razão de ser na vida” (SANTIAGO, 1988, p.51).

Clã do Jabuti é o livro em que a pesquisa e a ocupação com a brasilidade se intensificam na poesia de Mário de Andrade, como declara em carta a Drummond: “O Losango é o primeiro livro de preocupação brasileirista escarrada em mim. E o Clã vem anunciado nele [...]” (SANTIAGO, 1988, p. 312). O *Clã* denota uma irmandade e o jabuti é símbolo de brasilidade, animal lento e também “vingativo, astucioso, ativo, cheio de humor e amigo de discussão”, resume Camara Cascudo (1969, p. 10). Esse projeto poético inclui as figurações carnavalescas, o procedimento de carnavalização que constrói a rapsódia *Macunaíma* e as incansáveis pesquisas musicais e do folclore que tentam organizar cognitivamente uma procissão de máscaras para que o poeta delineie, de forma autêntica, o

como as “Queimadas de verão”, o “tição do Corcovado” e a folia momesca aquecem as intenções eróticas fazendo tremer a máscara erudita do sujeito poético⁷⁴:

Carnaval...
 Minha frieza de paulista,
 Policiamentos interiores,
 Temores da exceção...
 E o excesso goitacá pardo selvagem!
 Cafrarias desabaladas
 Ruínas de linhas puras
 Um negro dois brancos três mulatos, despidores...
 O animal desembesta aos botes pinotes desengonços
 No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.
 [...]
 (ANDRADE, 2013, p. 211)

Sabemos que o fingimento poético tem o propósito de surrupiar os detalhes íntimos da identidade do poeta. Porém, Mário de Andrade dedicou “Carnaval carioca” ao poeta Manuel Bandeira e a ele enviou cartas durante sua escritura, o que nos permite aproximar um excerto daquela redigida durante a ressaca foliã do poeta paulistano como cotejamento para os sintagmas “frieza de paulista” e “policiamentos interiores”:

[...] Eis que sábado, às 13 horas, desemboco na Avenida. Santo Deus!Será possível!... Sabes: fiquei enojado. Foi um choque terrível. Tanta vulgaridade. Tanta gritaria. Tanto, tantíssimo ridículo. Acreditei não suportar um dia a funçanata chula, bunda e tupinambá. Cafraria vilíssima, dissaborida. Última análise: “Estupidez”! [...] Mas, por isso talvez que tenho sofrido dos julgamentos levianos, jurei para mim olhar sempre as coisas com amor e procurar compreendê-las antes de as julgar. [...] Admirei repentinamente o legítimo carnavalesco, o carnavalesco carioca, o que é só carnavalesco, pula e canta e dança quatro dias sem parar. (MORAES, 2001, p. 84)

No primeiro contato, o estranhamento do coração paulista motiva a enunciação pejorativa da cena foliã carioca que faz tremer seus interiores eruditos confessadamente recalçados. O estado de exceção evidencia o dilaceramento de um sujeito cuja consciência é repleta de desejos e de representações normativas, como confessa ao subestimar e

⁷⁴ No ensaio *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin sugere que as figurações do fogo, no Carnaval, estão associadas, ambigualmente, à destruição e à renovação. Por exemplo, nos rituais de *moccoli* do Carnaval romano, cada participante empunhava uma vela que era apagada no corpo de outro folião, quando se enunciava: “Morte a ti”. (1997, p. 126). No mesmo texto, descreve uma cena do romance *Viagem à Itália*, de Goethe, no qual um filho apaga a vela do pai ao alegre riso carnavalesco: “Morte a ti, senhor Pai”. Metaforicamente, no texto poético o fogo destrói a máscara erudita que dá verossimilhança aos “policiamentos interiores” do sujeito poético, correlatos objetivos de uma possível função paterna – que se desdobra na ordem, na lei, na lógica racionalista ou na obediência – e fomenta a apresentação contida que o sujeito confessa sobre si mesmo, na segunda estrofe.

considerar chulas e vulgares as escolhas lexicais feitas por integrantes dos estratos populares e das classes desfavorecidas. As cafrarias, bandos de indivíduos rudes e pouco instruídos, inquietam a frieza do homem de letras, que não esconde o enunciado com finalidade censora: “Policiamentos interiores”. Freud ([1913]1996c) denomina como repressão a operação psíquica que faz desaparecer da consciência lembranças, afetos ou ideias inoportunos. Tais inibições impactam o sujeito poético paulista lívido e trêmulo, como bem indicam as reticências que interrompem e tornam indefinido o discurso, tomado pelos “Temores da exceção...”. A regência “da” chama a atenção no verso, confirmando a natureza substantiva do pânico que a situação insólita confere. Há uma modificação do ritmo da estrofe e nessa nova cadência, às representações inibidas soma-se o sussurro em que o poeta arlequinal retoma sua fantasia de índio carnavalizado, antes tupi tangendo um alaúde, agora um goitacá sibilando um desejo indômito: “TemoreS de eXCeÇão/ E o eXCeSSo goitacá pardo Selvagem”.

O goitacá, assim como o tupi, compõe a galeria das trezentas ou trezentas e cinquenta máscaras de Mário de Andrade, estratégia literária que motiva as aporias do poeta em busca de si próprio em toda a sua obra, como bem apontou Riaudel (1996) ao sugerir que a tensão “tupi and not tupi” não arrefeça ao longo do percurso poético do escritor paulista. O verso sequencial, “ruínas de linhas puras” sustenta essa hipótese da matriz antropofágica da poesia mariodeandradiana, de forma que a máscara carnavalesca do cabotino, termo associado a Mário de Andrade por Anatol Rosenfeld (1969), interponha-se na escritura desse poema. Ou seja, o cabotino é um cômico ambulante que por meio do disfarce e da autoderrisão, muitas vezes transitando entre a alegria e a melancolia, procura na linguagem a expressão mais genuína, porque camuflada, da multiplicidade do seu próprio eu e da identidade nacional. Ambas as pesquisas interpenetram-se e põem em cena a questão fundamental: integrar a diversidade ou mascarar-la?

A independência de Portugal em 1822 e o movimento romântico intensificam a necessidade de afirmação do ser brasileiro que suscita em Mário de Andrade a invenção do mito heroico carnavalizado ou “herói sem nenhum caráter”, epíteto de *Macunaíma*. No prefácio à primeira edição da rapsódia, a ausência de características bem definidas para o protagonista dá ensejo a duas negações sucessivas, a saber, “sem nenhum”, componentes da antonimasia que promove uma inquietante ilação: “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência da tradição” (1978, p. 219). Nesse

sentido, caberia inventá-la em honra à alma cabotina que se torna funâmbula sobre as “linhas puras”: a cena carnavalesca metaforiza o mascaramento de uma tradição em que criatividade, alegria, melancolia, violência e desigualdade dançam juntas num coro heteróclito e aparentemente afinado. Contudo, sua dissonância é perceptível se as lentes críticas forem devidamente ajustadas, desmontando o mito da democracia racial ou da miscigenação pacífica que ocupa o poeta quando dá voz ao sujeito que divaga: “Um negro dois brancos três mulatos, despudores...”.

O verso é astuto ao acumular a diversidade étnica que compõe a pluralidade brasileira encenada na folia carnavalesca. A essa mistura desprovida de pontuações, festa antiparnasiana que arruína as linhas puras, uma vírgula instaura o atrevimento e o mal-estar na enunciação do substantivo “despudores”. Uma dupla leitura é possível: o substantivo “despudores” é lido em chave negativa e o Carnaval é insolente ao desvelar o canto desigual das três raças que arruína as fantasias de “pureza” ofuscantes para as consciências mais alienadas. Por outro lado, caso o positivemos, damo-nos conta de um sujeito tomado pelas “Queimadas de verão!” eróticas que estralam na “paisagem de meu eu profundo”, despertando e desembestando a passionalidade, “uma fera que hiberna precariamente”, livre diálogo nosso com o célebre verso da poeta Ana Cristina César (2010, p. 125), extemporâneo ao arcabouço crítico da obra mariodeandradiana. Os “temores de exceção” liberam a animalidade do ser, como a imagem arquetípica do deus bode Pã e sua licenciosidade sexual desmedida, atributo de uma personagem desengonçada com chifre e corpo de fauno, metáfora da instância desejante da consciência do sujeito que se entrega ao prazer do corpo “supremo natural”. James Hillman (2015) recorda que Pã, deus cultuado nas antigas Lupercais – uma das possíveis festividades consideradas como matrizes do atual Carnaval –, desaparece da religião grega com o advento do cristianismo. A tensão que assola o sujeito folião, entre uma possível moral cristã motivadora de “policiamentos” e o deleite “No heroísmo do prazer sem máscaras”, pode ser lida a partir dessa representação mitopoética.

A máscara é um segmento da ordem coletiva, embora sejam tácitos os determinantes pessoais na sua escolha e definição, caso nos aproximemos do que Jung ([1971]2001, p. 32) propunha como *persona*, uma instância mediadora entre o íntimo e a coletividade. Todavia, o que confere especificidade ao mascaramento carnavalesco é sua propriedade duplamente mimética: fantasia-se o corpo para que as fantasias se realizem no mundo empírico de forma deleitosamente camuflada, avizinando a consciência lúdica da

desrazão. Eis uma das possibilidades para a compreensão da atenção ao Carnaval ensejada pelo movimento modernista: a linguagem polissêmica da folia seria um símile da pluralidade do ser nacional, entidade proprietária cordial de muitas máscaras. Pouco a pouco, clarifica-se, então, o inquietante verso “vida carnaval” que Mário de Andrade escreve no poema “XXXIII”, de *Losango cáqui*: o termo alusivo à festa cumpre função adjetiva, ou seja, ocupa as semânticas do que está aquém ou além da moralidade, positivando o trânsito dionisíaco entre a vida ordinária e a festa. A brasilidade carnaval é o elogio da cordialidade e seu cortejo de trocas afetivas e também de gatunagens ao som de batuques animados, violentos, trágicos, cômicos. Mascarados.

No poema “Carnaval carioca”, o sujeito poético portador de uma máscara rígida que dissimula sua verdade desejante afirma-se agora entregue à fluidez da festa “sem máscaras”, ou seja, é portador da máscara lasciva e cambiante como um sátiro sublime e divino. A analogia com Pã e seu coro despidorado que assalta a realidade revelando-a mais veraz modula o tom desses versos iniciais do poema carnavalesco. Talvez aqui resida mais uma confluência entre as vicissitudes do poeta e a pesquisa da identidade nacional: ambas estabelecem diálogo prolífico, posto que dotadas de uma pluralidade constitutiva que se exhibe ao mundo pelo mascaramento. “A vida carnaval” torna-se uma das matrizes da procura da brasilidade por Mário de Andrade, assim como de parte de sua escritura que tem a cabotinagem e o aspecto dionisíaco como máscaras. Esta formulação remete ao fazer poético caro à satisfação desmedida dos sentidos que Nietzsche (2007, p. 54) enuncia, ao dessacralizar os aspectos civilizados da poesia e convidá-la, dionisiacamente, ao mundo.

O cortejo festivo revela outras entidades despidas das amarras convencionais da civilização e rendidas, na batucada, ao mascaramento desejante:

[...]
 O indivíduo é caixeiro de armarinho na Gamboa
 Cama de ferro curta por demais,
 Espelho mentiroso de mascate
 E no cabide roupas lustrosas demais...
 Dança uma joça repinizada
 De gestos pinchando ridículos no ar.
 Corpo gordo que nem matrona
 Rebolando embolado nas saias baianas,
 Braço de fora, pelanca pulando no espaço
 E no decote cabeludo cascavéis saracoteando
 Desritmando a força dos músculos viris.
 Fantasiou-se de baiana,
 A Baía é boa terra...

1989, p. 156). No *Prefácio interessantíssimo*, Mário de Andrade refere-se irritado às comoções que se ajustam, de forma obediente, aos formalismos parnasianos e declama: “Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procrusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas” (2013, p. 65). Antiparnasiano, em dicção coloquial, o mascate de “Carnaval carioca” transgride seus “policiamentos interiores” e tem seus desejos homoeróticos enunciados em versos que livremente encenam sua dança desengonçada: “Dança uma joça repinicada/ de gestos pinchando ridículos no ar”.

O caixeiro retira do cabide as “roupas lustrosas demais...” e sai do armário. Nesse movimento transgressivo, a identidade oscila entre a máscara e seu portador: no tempo do Carnaval, *la divine outrance de Dionisus*, feliz formulação feita por Starobinski (2015), faculta que o rosto desapareça sob o disfarce, de sorte que os sentimentos humanos são liberados ou maquiados. O inconsciente performa uma pujança subversiva, rompendo os interditos de ordem social. Até porque, os sentimentos e palavras pertencem à máscara cênica, não ao sujeito. Estranha e irônica coincidência: o travestimento opera a serviço das confissões dos segredos do mascate e do sujeito poético, teatralizando-as. O vendedor da Gamboa rebola embolado nas saias baianas animado por um bailado próprio, cujo ritmo contrasta com seus “músculos viris”. Fantasiado de baiana, inquieta os desejos homoeróticos do enunciador poético justamente pela comunhão inusitada entre feminilidade e virilidade: “E no decote cabeludo cascavéis saracoteando”. A linguagem mais colada ao registro popular dá ensejo à inquietação desejante objetivada na imagem das serpentes, animais portadores de veneno e remédio. Esse *phármakon*⁷⁵ fascina o olhar e faz batucar o coração do poeta: “Mulatos remelexos e boduns./ Palmas. Pandeiros. – Ai baiana!/ Baiana do coração!”.

O remelexo melado reconfigura o corpo sacralizado pela força dionisíaca. O tempo da festa, retomando Caillois (1988), derrete os relógios que coordenam sua cadência profana a serviço da ética capitalista e o sujeito experimenta a consagração do instante. O corpo fantasiado vive a utopia da transmutação e da liberdade de ser ele mesmo e outro, muitas vezes variante denegada de si. A inquietação desejante, “Este cachorro espavorido”, turva o poder da censura do corpo, o “guarda-civil”, legitimando os poderes poéticos do homem. “Assim, a rebelião do corpo é também rebelião da imaginação. Ambas negam o

⁷⁵ Para os gregos, algumas drogas eram portadoras, simultaneamente, de veneno e potencial curativo (BRANDÃO, 1989).

tempo linear: seus valores são os do presente”, sintetiza Octavio Paz (2013, p. 160). Mário de Andrade dá expressão na linguagem ao poder insurgente desse mito da metamorfose em que “tudo canta”, embora as contradições de um poeta entre a tradição – toda a formação católica e os desígnios normativos da família patriarcal burguesa – e a ruptura – o canto das fantasias mais íntimas – ponham limites a uma poesia muitas vezes agônica, como se depreende do verso “E talvez a cama de ferro curta por demais”.

O “Carnaval carioca” tende a validar essa hipótese, vide a recorrência dos termos “policiaamentos”, “guarda”, “cama de ferro” “solitário”, dos sintagmas alusivos a imagens católicas como “Eu celestizo em eurrítmias soberanas” misturados ao desbunde folião e às referências homoeróticas. Mas a entrega ao folguedo parece tomar de assalto a consciência errante do brincante paulista que, no novo repertório aduzido pela cultura popular, encontra a pulsão de vida em um paroxismo festivo afirmativo. O olhar nunca é uma experiência neutra, antes cúmplice, e induz ao poeta febril sentimentos e sensações que o fazem perceber-se carne no mundo e que o mundo é carne, numa reversibilidade de ordem eminentemente dionisíaca. O belo verso “Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo” patenteia o circuito convergente entre o olhar e o corpo, muitas vezes tomado pelo apelo sinestésico montado pela fusão do tátil, do sonoro e do visível.

Essa linguagem poética recita de forma metonímica o corpo desejado, estratégia que viabiliza a realização da fantasia, burlando os interditos. A metonímia expressa uma relação de contiguidade, ou seja, a parte enunciada remete ao todo. O linguista Roman Jakobson (1995) relacionou os processos metonímicos ao deslocamento, fenômeno especialmente observado por Freud ([1900]1996a) na análise dos sonhos. Nesta operação, a intensidade de uma representação obedece a uma translocação para outras aparentemente menos significativas, ligadas à primeira por uma cadeia associativa, forma de funcionamento do processo primário infenso à gramática da consciência. O sujeito poético permite-se livremente associativo, de forma que a enumeração erotizada das partes escamoteie a totalidade do corpo desejado. Não é a identidade civil que se quer ao lado, mas “O halo de beijos de carmim.” ou os “beijos sonoros beijando se rindo”. A fantasia cola-se às partes corporais fantasiadas, dando ao sujeito o direito, pelo fulgor protegido que emana das partes, de omitir a totalidade do prazer: “Só eu pude gozá-la”.

Não se pode perder de vista que a “Baiana do coração” que fascina o sujeito poético é um homem travestido, mascaramento permitido na comunidade efêmera organizada pela folia carnavalesca. O folião é protagonista na decisão da fantasia escolhida: os desejos

circulam sem interditos e são metaforizados na encenação das vestes, muitas vezes descompassadas na dança que expõe os “músculos viris” do brincante. A fugacidade da festa e a intimidade com a máscara permite que a libido brote à flor da pele e confesse, justamente, o que é impronunciável à luz da identidade culturalmente assumida. O gozo do sujeito é profundo e íntimo, possível na “vida carnaval”, na qual a alma crava as dores e prazeres no corpo utópico. A enunciação poética organizada pela máquina cinematográfica do inconsciente, como afirma o poeta, intercala versos em que registra o folguedo fantasiado nas ruas, com a alta voltagem lírica da intimidade homoerótica:

Teu beijo era como o grito da araponga,
 Me alumiava atordoava com o golpe estridente viril.
 Teu abraço era como a noite dormida na rede
 Que traz o dia de membros moles mornos de torpor.
 Te possuindo eu me alimentei com o mel dos guapurus,
 Mel ácido, mel que não sacia,
 Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,
 Quando a soalheira é mais desoladora
 E o corpo mais exausto.
 Carnaval...
 Porém nunca tive a intenção de escrever sobre ti...
 Morreu o poeta e um gramofone escravo
 Arranhou discos de sensações...
 (ANDRADE, 2013, p. 215)

O enlevo erótico do poeta enseja a musicalidade desses versos. Nos dois primeiros, as assonâncias sugerem um sujeito boquiaberto, como se a emissão da vogal “a” fosse condicionada pela abertura da cavidade bucal: “[...] dA ArApongA,/ Me AlumiAvA AtordoAvA”. O verso muda de cadência e se ouve melhor as consoantes, mimetizando o “GolPe esTRiDenTe ViRil”. Além da beleza fonética e do apelo incontestavelmente erótico, o verso é iniciado com pronome oblíquo, expediente francamente modernista na poesia de Mário de Andrade, com a intenção de aproximar o registro popular e coloquial da escrita formal. No quarto verso, novamente, o poeta faz uso da sonoridade para figurar a languidez consequente ao “rangerede”⁷⁶ das noites de amor, “MeMbros Moles Mornos” que deixam o sujeito entorpecido pelo dia melado pelo “Mel que não sacia”. O excerto prossegue ambíguo, combinando êxtase e desalento com um acento um tanto melancólico, quando o sujeito alude a uma falta constitutiva, a um mel longínquo, à doçura que se distancia na exaustão dos corpos após o intercuro erótico. Nesse enlevo ambivalente, soa um pandeiro desolador, como provavelmente bate o coração do sujeito poético junto à

⁷⁶ O termo é proferido pelo personagem Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* (2001).

baiana: as soalheiras são as peças de metal que se interpõem em volta do couro do instrumento musical. O poeta divaga sobre a “vida carnaval” e a bricolagem de sensações e impressões que a folia desempata. Sobretudo, sobre a alforria que o batuque outorga aos aprisionamentos dos desejos mais recônditos e às injunções de uma arte amofinada: “Morreu o poeta e um gramofone escravo”.

O canto do poeta soa livre na cena erótica. Para Bataille (2014), no êxtase orgiástico experimenta-se o impossível. Morre, assim, a veleidade de um sujeito que ensaiou se constituir como unidade. Nesse sentido, a experiência erótica carnavalesca promove outramentos de um sujeito que encena, nas suas múltiplas máscaras, a pluralidade de seus sistemas fragmentários autônomos. Referimo-nos, aqui, às personalidades parciais que ganham autonomia na teatralidade do mascaramento folião. Fantasiamo-nos para que as fantasias sejam dramatizadas no espaço da vida e se tornem experiência. Ao possuir a baiana, o sujeito poético dá vazão ao enunciado de uma consciência baça, tomada pelo torpor da cena sexual e o corpo erotizado consente a travessia de fantasias que são mais que a vida, mais que a morte, mais que a consciência de gênero. Maiores que os “policiamentos interiores” que não permitiam viver a utopia de liberdade implícita à semântica do Carnaval.

5.3 A baiana drummondiana

Imagem X – Ilustração de Cecília Meireles

Fonte: *Batuque, samba e macumba* (MEIRELES, 2003, p. 37)⁷⁷

⁷⁷ A poeta Cecília Meireles compila uma série de desenhos de baianas, rodas de sambas e sambistas em que estuda os gestos e os ritmos do Carnaval brasileiro. Realizados entre 1926 e 1934, esses motivos carnavalescos foram expostos em uma exitosa mostra, no Rio de Janeiro, em 1933. Após uma série de palestras proferidas em Portugal, publica em 1935 esses desenhos na revista *Mundo Português*. Em 1983, em comemoração aos 50 anos da mostra, ganha a primeira edição brasileira (2003).

“Carnaval.../ a baiana se foi na religião do Carnaval/ Como quem cumpre uma promessa.”, continua o sujeito poético atônito no poema de *Clã do jabuti*. A procissão pagã de pandeiros, remelexos, baianas e egípcias também interessa ao poeta Carlos Drummond de Andrade, que estabelece com Mário de Andrade uma prolífica troca missivista a partir de 1924, na qual a ocupação crítica com o nacionalismo e o fazer poético constituem temas instigantes. O poeta mineiro anuncia-se *gauche* – desajeitado, canhestro, deslocado, inquieto – quando publica, em 1930, o volume de estreia *Alguma poesia*, no qual imprime várias faces de humores, linguagens e temas resultantes de uma apropriação muito pessoal das liberdades convocadas pelo primeiro momento do modernismo brasileiro. Repleto de contrastes como o humor tendente ao chiste e à ironia, o livro acumula figurações de amargor consumidamente melancólico e do embate entre as consciências do homem do interior de pouca ação e do sujeito das então emergentes grandes cidades. Entretanto, o Carnaval aparecerá como motivo no livro *Brejo das almas*, publicado em 1934. O poema “Um homem e seu carnaval” constitui uma peça lírica singular nesse conjunto:

Deus me abandonou
no meio da orgia
entre uma baiana e uma egípcia.
Estou perdido.
Sem olhos, sem boca
sem dimensões.
As fitas, as cores, os barulhos
passam por mim de raspão.
Pobre poesia.

O pandeiro bate
é dentro do peito
mas ninguém percebe.
Estou lívido, gago.
Eternas namoradas
riem para mim
demonstrando os corpos,
os dentes.
Impossível perdoá-las,
sequer esquecê-las.

Deus me abandonou
no meio do rio.
Estou me afogando
peixes sulfúreos
ondas de éter
curvas curvas curvas
bandeiras de préstitos

pneus silenciosos
grandes abraços largos espaços
eternamente.
(DRUMMOND, 2013, p. 25)

O carnaval subjetivo de Drummond não tem o riso como imagem constitutiva. Antes disso, afirma um sujeito poético como um eu todo retorcido “perdido” na orgia carnavalesca. A tensão entre a licenciosidade orgiástica e a subordinação religiosa vinca o estado de consciência inquieto desse sujeito que se percebe um folião abandonado pela divindade: “Deus me abandonou”. O carnavalesco está atônito entre as imagens de fantasias femininas totêmicas do Carnaval: “entre uma baiana e uma egípcia”. Cosmovisão universalmente popular que dessacraliza os sistemas de poder, a fantasia carnavalesca soma o papel imaginário com a identidade cotidiana da pessoa fantasiada, operando em alta voltagem metafórica uma possibilidade de outramento. Bakhtin (1987, p. 35) propusera que o motivo da máscara incide na alegre negação da estupidez que é a coincidência do sujeito consigo mesmo, expressão eloquente que encarna a polissemia do jogo da vida: um jogo motivado pelas máscaras sedutoras da baiana e da egípcia. Em todo caso, no poema drummondiano tal inversão resulta agônica, o que impele o sujeito poético ao confronto entre as imposições de um Deus hierárquico e os imperativos eróticos suscitados pelas fantasias advindas pela proximidade dos corpos femininos fantasiados.

Sabe-se que, ao poder suscitado pelos discursos de autoridade, se contrapõe a função subversiva do riso, relativizando o que é elevado pelos sistemas de poder às categorias oficiais, pois a matéria risível explicita o mundo, os homens e as coisas em sua relatividade alegre. O Carnaval pretende a suspensão das interdições e restrições da vida normativa, valendo-se de procedimentos como a adoção de uma linguagem urdida pelo contato familiar, pela condução do que é marginalizado para o centro das imagens eleitas e, ainda, pelo contato íntimo entre o profano e o sagrado. O diálogo lúdico entre o divino e a vida mundana ocorre no poema drummondiano sob o signo da perplexidade, o que desmaterializa um sujeito poético que se percebe “Sem olhos, sem boca/ sem dimensões”. O corpo carnavalesco no poema testa seus próprios limites: o mundo penetra nele ou seus conteúdos imiscuem-se com os do mundo, com certo acento romântico, de forma que o sujeito se represente na solidão com uma consciência aguda de seu isolamento. Essa experiência resulta em uma contemplação agônica, na qual as imagens do folguedo (“As fitas, as cores, os barulhos [...]”) não constituem referências inteligíveis aos limites do eu,

mas antes um conjunto que tangencia a consciência administrada desse sujeito, explicitando o núcleo dramático da poesia do autor mineiro.

Esse conflito fora percebido por Mário de Andrade no ensaio “A Poesia em 30”, em que anota o contraste entre a excessiva timidez e a inteligência e sensibilidade nos poemas de Drummond, qualificativos que se “contrariam com ferocidade”, muitas vezes como explosões de afetos não necessariamente concatenados (1972, p. 32). No “Poema de sete faces”, por exemplo, a timidez com imagens de um subjetivo grotesco, *gauche*, e a religiosidade desencantada já se desvelam na quinta estância (ou na quinta face justaposta no poema): “Meu Deus, por que me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco” (DRUMMOND, 2013a, p. 11).

Deus também abandonou um homem no Carnaval, de forma que esse sujeito se mostre agora marcadamente dividido, entre a exuberância da cena carnavalesca pagã repleta de mascaramentos – baianas, egípcias – e o abandono cósmico que desmascara sua incompletude e insuficiência. A satisfação dos desejos parece-lhe impossível e resta ao sujeito cantar um poema confessional em tom de lamento, para o qual recorre ao recurso parafrásico da invocação ao divino feita por Cristo e relatada nos evangelhos de Mateus (24, 46) e Marcos (15, 34). Após longo período de agonia e pressentindo sua morte por crucificação, Jesus recita o Salmo 22 de Davi, em que o salmista invoca a proteção divina. Se Jesus fora abandonado entre dois ladrões, a gatuna agora é a fantasia erótica que surrupia a autonomia do sujeito lírico. Abandonado, pressentindo o aniquilamento pelas forças orgiásticas incompatíveis com a devoção ao cânone cristão, o poeta recorre ao poder associativo do *enjambement*, recurso prosaico que dá concatenação aos versos e enfatiza o ritmo mais acelerado do seu desespero. Esse vazio íntimo do sujeito é também consciência do esvaziamento do poder comunicador da linguagem poética cindida, o que provavelmente motiva o verso que finaliza a primeira estrofe: “Pobre poesia”.

A poesia incomunicável e o desejo impossível configuram restrições que compõem os poemas de *Brejo das almas*. Por exemplo, o poema “Aurora” abre essa série literária repleto de negatividade e tristeza e enuncia em seu verso de abertura – “O poeta ia bêbedo no bonde” – a consciência embriagada da poesia sem esperança conduzida no bonde em que “Tudo era irreparável”. O poeta perplexo pela iminência da morte “Ninguém sabia que o mundo ia acabar”, proclama seus “últimos pensamentos”. Melancólico, o sujeito que perderá o bonde e a esperança no “Soneto da perda esperança” dá lugar a outro que

incitará, na antemanhã apocalíptica, o interlocutor à matriz dionisíaca como imperativo litúrgico de redenção: “dançai, meus irmãos”.

Em “Um homem e seu carnaval”, tal matriz que tem o Carnaval como uma de suas expressões, desconfia do fazer poético, de forma que o verso nominal que arremata a primeira estrofe, o qual poderia recorrer a excessos exclamativos, adota um ritmo afirmativo e desencantado: “Pobre poesia”. O adjetivo “pobre” é ambíguo e permite uma dupla leitura: a lírica é pobre pelo abandono divino e o esmorecimento vital do sujeito poético ou pode ser lida como “coitada da poesia” ou “miserável poesia”. O sentido pleno será anunciado a partir da estrofe seguinte:

O pandeiro bate
É dentro do peito
Mas ninguém percebe.
Estou lívido, gago.
(2013, p. 25)

Herdeiro direto do maxixe e das polcas amaxixadas, o samba nasce tendo a síncopa como sua marca definidora. O ritmo musical obedece à recorrência periódica de acentuações. Conforme aponta Sandroni (2001), a síncopa confere um efeito de ruptura na regularidade do discurso musical, ao deslocar o acento rítmico esperado, gerando uma perturbação que confere ao samba sua singularidade. O pandeiro, instrumento de samba alçado à metáfora do coração do poeta miserável, percute um ritmo íntimo, somente perceptível ao sujeito desejante. Mas o compasso é de angústia, o que deixa o poeta em pânico e o ritmo enunciativo de sua poesia errático, canto de um aedo acometido por uma limitação imperativa à livre fluência discursiva da fala: a gagueira.

O descompasso é o correlato objetivo da consciência dramática do poeta ensimesmado pela cadência percussiva de seus sentimentos mais íntimos e agora desconcertado frente ao riso das eternas baianas e egípcias que o seduzem: a valorização metonímica dos dentes é expressiva. Baudelaire percebe, no ensaio “Da essência do Riso”, que o riso e a dor se anunciam pelos olhos e pela boca e se traduzem em uma forma de sabedoria. O poeta francês lembra ainda que na literatura sobre o mito cristão, não há nenhuma passagem que mostre que Jesus tenha rido, o que teria gerado o banimento do humor e do riso dos textos eclesiásticos: “Aos olhos daquele que tudo sabe e que tudo pode, o cômico não existe” (1991, p. 28). Entre o deus sisudo abandonador e o riso pagão de baianas e egípcias, o sujeito poético retrai-se tomado por uma consciência dolosa que experimenta, na dissociação da cena erótica, uma ambivalência que o deixa lívido: não

consegue perdoá-las pela sedução (proibida?), mas a presentificação do desejo impõe sua marca indelével: “Impossível perdoá-las/ sequer esquecê-las”.

O desconcerto do poeta gago também confirma que o olhar não é uma experiência neutra, antes transgressora, uma vez que decorre de uma contemplação repleta de desejo. É assim que a terceira e última estrofe do poema anuncia uma nova consciência ao sujeito poético que reitera o abandono divino e se confessa agora inebriado pelas “ondas de éter”. A estrofe acumula uma série de imagens justapostas desprovidas de vírgulas, de forma que as escolhas sintáticas que antes descreviam a agonia do poeta por meio de normas convencionais de pontuação, agora obedecem a uma gramática do inconsciente. Aderidas às proposições do simultaneísmo, expediente modernista caro às vanguardas europeias, o eu enuncia sua dissolução: “Estou me afogando”.

Nesse mergulho no rio orgiástico em que deus o abandonara, “peixes sulfúreos” apresentam-se. Drummond astutamente lança mão do simbolismo do enxofre, elemento químico associado, segundo a tradição alquímica, à dissolução da alma dura e estéril e na tradição bíblica, relacionado ao diabo e ao paganismo (CHEVALIER e GEERBRANT, 2002, p. 374), para descrever o inebriamento de um sujeito que reza para uma ladainha de “curvas curvas curvas” e se entrega aos grandes abraços coberto pelas bandeiras de préstitos, que são os grandes cortejos carnavalescos. O mundo do desejo enseja-se conflitivo, seja pelas danças da baiana e da egípcia, seja pelo balanço das ondas de éter, que impelem o sujeito ao um-no-outro dionisiaco. Ele agora sacraliza as “curvas curvas curvas”, de forma que a permissividade do corpo também seja a da imaginação. Se o capitalismo mutilara os poderes poéticos do homem pela censura do corpo, como lembra o poeta Octavio Paz (2013), “um homem” o desrecalca e recupera sua potência subversiva no “seu carnaval”, acedendo a um presente eterno, tempo da sabedoria dionisiaca.

A permissividade carnavalesca consuma-se numa confissão disfarçada no verso final do poema: “Eternamente”. Esse outramento pode ser compreendido em chave irônica, caso o advérbio refira-se a uma alusão paronomástica da expressão “éter na mente” ou se poderá inferir que tal sentimento paradisíaco, resultante do estado alterado de consciência, implica um outramento do tempo cronológico e a dilatação cara ao sentimento de eternidade, de comunhão com o divino, próprios aos estados dionisiacos. O encantamento que o sujeito experimenta faz dele imitador de um estado extático que o liberta por meio de um sentimento místico de unidade com a natureza, dissolvendo-o nos instintos: o eu em comunhão com o mundo. A experiência dionisiaca é hostil ao comedimento, inquietando o

sujeito drummondiano temente a deus porque aniquila o princípio da razão: a alteridade resulta da experiência de desmedida e da revelação de suas imagens, seduções e ameaças, a partir da embriaguez com o éter e com a música que o pandeiro percute dentro do peito.

Para Drummond, um homem vive seu Carnaval como experiência entre o interdito e a licenciosidade. Dessa tensão que vinca sua lírica – “A tarde talvez fosse azul/ não houvesse tantos desejos” –, o poeta deixa na primeira estrofe um verso que, mesmo elidido nas outras duas, ressoa ao longo do poema como uma indagação: “Pobre poesia”. O que teria motivado o lamento acerca da natureza da poesia? Seria a experiência dionisíaca um descaminho ou uma redenção para a lírica? Poderia a gramática do inconsciente, compreendida como uma ordem subversiva, constituir um caminho para o fazer poético? A carnavalização da poesia, ou seja, a adoção dos procedimentos de inversão próprios ao Carnaval, nos quais são relativizados ludicamente os discursos de autoridade e os preceitos normativos, aponta um caminho estético profano a ser adotado pela poesia? O tom de lamento do verso parece responder a tais questionamentos em chave negativa, em consonância com a gravidade aflita predominante no conjunto de poemas organizados em *Brejo das almas*.

No texto *O nascimento da tragédia* (2007), Nietzsche desenvolve considerações sobre o gênio apolíneo-dionisíaco que podem iluminar alguns caminhos para o entendimento da natureza da poesia. A partir da obra *Poesia ingênua e sentimental* (1991), de Schiller, o pensador alemão acolhe a tipologia sugerida pelo poeta romântico: o poeta ingênuo e o poeta sentimental. Para Schiller (1991), o primeiro obedece à natureza e à sensibilidade, limitando-se à mera imitação da realidade em que o objeto aparece de forma vital na imaginação. O poeta ingênuo é a natureza. A partir de um contato imediato com o mundo, consente que este o domine sem restrições. Em contrapartida, a poesia sentimental busca a natureza, sendo resultado de uma abstração, mediação experimentada por meio da atividade reflexiva. O objeto está relacionado com uma ideia e nessa relação se fundamenta sua força poética. Ao aproximar as categorias “dionisíaco” de “ingênuo” e “apolíneo” de “sentimental”, Nietzsche pondera que o poeta lírico age primeiro enquanto artista dionisíaco, em união com a música do mundo, no qual expressa sua subjetividade. Esta, porém, ajusta-se aos preceitos apolíneos de moldagem, nas quais há uma submissão do subjetivo e das vontades individuais, encontrando uma objetividade que resulta na produção verdadeiramente artística: “As imagens do poeta lírico, nada são exceto ele mesmo e como que tão somente objetivações diversas de si próprio” (2007, p. 42).

A poesia carnavalesca de Mário de Andrade não adere de forma definitiva a uma das polaridades dessa tipologia, antes canta sua tensão.

5.4 A pesquisa crítica do nacionalismo em “Carnaval carioca”

Mário de Andrade pesquisa a multiplicidade do ser nacional e, assim como muitos artistas modernistas do primeiro tempo, ocupa-se com a arte popular e seus substratos míticos como matrizes para a invenção da autenticidade da nação brasileira. O mito do “país do Carnaval”⁷⁸ encampa de forma oportuna a lacuna deixada pela emulação de uma forma importada e civilizada de fazer literatura. Nesse momento da obra, o poeta ingênuo prevalece em relação ao artista sentimental, embora este último sempre o acompanhe. As poéticas de Mário e Drummond possuem algumas motivações comuns, como se pode deduzir pelo clima instigante das cartas por eles trocadas entre 1924 e 1945, entre as quais interessa-nos o debate entre o localismo e o cosmopolitismo estético e ideológico. Considerando que o ser brasileiro guarda uma “originalidade delirante”, Drummond pondera em carta de 22 de novembro de 1924:

[...] Entretanto, como não sou melhor nem pior do que os meus semelhantes, eu me interesso pelo Brasil. Daí o aplaudir com a maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional, nos últimos tempos: feição francamente construtora, após a fase inicial e lógica da destruição dos falsos valores. O que todos nós queremos é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil de nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias. [...] Quis apenas justificar a posição em que se encontram muitas criaturas honestas, inteligentes e cultas, em face do apertado dilema: nacionalismo ou universalismo. O nacionalismo convém às massas, o universalismo convém às elites [...] (1988, p. 60).

Mário de Andrade discorda frontalmente:

Tudo errado. Primeiro: não existe essa oposição entre nacionalismo e universalismo. O que há é mau nacionalismo: o Brasil pros brasileiros – ou regionalismo exótico. Nacionalismo quer simplesmente dizer: ser nacional. O que mais simplesmente significa: Ser. Ninguém que *seja* verdadeiramente, isto é, viva, se relacione com seu passado, com suas necessidades imediatas práticas e espirituais, se relacione com o meio e com a terra, com a família, etc., ninguém que seja verdadeiramente, deixará de ser nacional. O despaisamento provocado pela educação em livros estrangeiros, contaminação de costumes estrangeiros pela ingênita

⁷⁸ A expressão alude ao título do primeiro romance de Jorge Amado (1963), *O país do carnaval*, publicado em 1931.

macaqueação que existe sempre nos seres primitivos [...] esse despaisamento é mais ou menos fatal, não há dúvida, num país primitivo e de pequena tradição como o nosso. Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la. (1988, p. 70).

A poesia foliã do poeta paulista não cai na armadilha do exotismo, mas ensaia a urdidura de uma poética do detalhe popular com a intenção de inventar um nacionalismo autêntico, uma arte comprometida com a realidade social brasileira, o que implicava evitar a macaqueação da sintaxe importada dos países europeus. Em especial, tornar autêntica a língua falada no Brasil, em oposição aos imperativos gramaticais e lexicais herdados da metrópole portuguesa: projeto ideológico e de vida. Mário de Andrade não disfarça a proximidade entre vida e obra e seu Carnaval é deleite orgiástico, procura por si próprio e pesquisa estética: “Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval.../ Eu te levava uns olhos novos/ Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,/”. Tal enunciação pode ser aproximada da visada crítica do alemão Peter Bürger (2008), quando reflete sobre a ambição dos movimentos de vanguarda em exigir que a arte deva ser prática, socialmente significativa, uma vez que a característica dominante da produção artística burguesa é o descolamento da *práxis vital*. Somente se essa atividade estiver abstraída da lógica perversa da vida social estabelecida, isto é, da produção de uma obra autônoma míope às demandas de interação social, será cumprido o projeto de desconstrução e renovação vanguardista.

Persuadido por esse propósito, Mário tenta explicar a Drummond que um projeto autêntico de arte deva olhar para o que se faz à moda estrangeira e problematizar seus arranjos estéticos e ideológicos com a tradição conhecida, inventada ou recém-descoberta na arte nacional. Até porque, frente aos impasses encontrados pelo poeta moderno na busca de uma linguagem autêntica, o lugar de repouso encontrado foi, quase invariavelmente, o retorno ao mito e às narrativas arquetípicas. O poeta de “Carnaval carioca” não nega essa hipótese ao considerar como *ser* nacional a atenção verdadeira para categorias como “passado”, “terra”, “família”, “despaisamento”, “país primitivo”, expressões inventadas pela “tradição da analogia” (PAZ, 2013), recurso caro à procura da brasilidade quando a poética do Carnaval é o seu vetor.

A adesão passional aos recursos analógicos que abolem a sucessividade do tempo linear orientou, em parte, as estratégias estilísticas do período romântico, que, somadas às rupturas mobilizadas pelas figuras de linguagem em chave irônica, buscavam uma fusão entre vida e poesia. Socializar a poesia. Dizer o belo, o grotesco, o erótico por imagens, ditos chistosos, pela gramática do sonho e do inconsciente, essa a forma de ruptura

romântica confluyente com a insurgência vanguardista. Octavio Paz (2013) sintetiza: ao negar o passado, a vanguarda o confirmava. Tais características são acordes com os poemas “Carnaval carioca” e “Um homem e seu carnaval”, embora esses textos cumpram funções distintas nos respectivos projetos autorais. No caso de Mário de Andrade, confirmam a pesquisa e a valorização das figurações carnavalescas como vetores pertinentes à construção (ou invenção) da brasilidade no primeiro tempo modernista.

Mário de Andrade não opõe nacionalismo e cosmopolitismo. Sua busca por um fundo nacional genuíno não esbarra na fantasia de negação da tradição. O multiartista compreende que *traditio* significa passar algo de geração a geração e que a história é um processo dinâmico de continuidades e rupturas (BORNHEIM, 1987). Nesse sentido, sua argumentação a Drummond posiciona-se de forma oposta à que Silviano Santiago formula quando considera como neoconservadora a permanência da tradição no discurso modernista brasileiro. Ora, alguma imitação no fazer artístico parece ser inevitável, com intensidades e com intenções diferentes. Mário, que estudara os “Mestres do passado” (BRITO, 1978) não se afirmava como escritor interessado em repisar ou enaltecer as conquistas das gerações anteriores. Sua poética parece ajustar-se ao que T. S. Eliot (1989) considerou como *historical sense* no célebre “Tradição e talento individual”, publicado em 1919, quando reativa a força da tradição: o sentido da história estaria na percepção do passado não somente como passado, mas também como contemporaneidade, compondo uma ordem simultânea. A tradição pode ser assim prolongada e engrandecida, conforme escreveu o poeta-Arlequim na missiva a Drummond, estratégia que se distingue de uma postura conservadora.

Desse modo, o autor de *Macunaíma* não cai na armadilha de evitar o alheio, o estrangeiro ou o supostamente original. Pelo contrário, valida tais categorias como referências externas e busca no cotidiano popular brasileiro, especialmente na contraluz da vida citadina, no folclore e na música, as possíveis representações do que denomina brasilidade. Não adere também ao lugar-comum de que o produto artístico original e estrangeiro é superior ao nacional copiado, pois tais oposições são irreais, ou estão, como escreveu na carta a Drummond, erradas. Parte do que se imita está no original e vice-versa, o que nos liberta da mitológica criação a partir do nada, como assevera Schwarz. Isso faz com que países que não tenham uma tradição tão estabelecida ou consciente, prossegue o crítico, como os países periféricos, “estejam mais preparados que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira” (1987, p. 99). A poética do mascaramento

carnavalesco metaforiza essa plasticidade da nação com “pequena tradição”, como Mário escreve a Drummond, ou ainda, “que não tem caráter porque não possui civilização própria nem consciência tradicional”, como constata no primeiro prefácio a *Macunaíma*. Continua o poeta-Arlequim no referido prefácio: “Daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica/ a elasticidade da honradez), o despreço à cultura verdadeira, o improviso, a falta de senso étnico nas famílias. E, sobretudo, uma existência improvisada [...]” (1978, p. 218).

Uma máscara da cordialidade que inverte (ou esfuma) as relações hierárquicas – metáfora carnavalesca presente na rapsódia *Macunaíma* e no poema “Carnaval carioca”. Nessas inflexões, a entidade nacional dos brasileiros afirma suas marcas “tradicionais”, a saber, o inegável apreço ao humor, à ambiguidade de sentidos, à fantasia, à bricolagem intelectual como capacidade de colagem de substratos míticos que conferem uma ordem de sentidos associada a uma lógica “selvagem”, nas palavras de Lévi-Strauss (2008). A composição heteróclita é característica do pensamento mítico, o que concorre favoravelmente com o projeto estético e ideológico de Mário de Andrade de aproximar a suposta fala impura do registro erudito. A linguagem da festa de Carnaval favorece a incorporação dessa impureza e também expõe aos olhos locais e cosmopolitas um suposto elogio da mestiçagem, mascaramento cordial que solapa as desigualdades de uma nação escravagista:

É que sou poeta
E na banalidade larga dos meus cantos
Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
Todas as coisas finitas
Em rondas aladas sobrenaturais.

Ânsia heroica dos meus sentidos
Pra acordar o segredo de seres e coisas.
Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas,
Sou o compasso que une todos os compassos,
E com a magia dos meus versos
Criando ambientes longínquos e piedosos
Transporto em realidades superiores
A mesquinhez da realidade.
Eu bailo em poemas, multicolorido!
Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Crianinha!
Sou dançarino brasileiro!
(ANDRADE, 2013, p. 213-214)

O poeta “compasso que une todos os compassos” ocupa-se com a “mesquinhez da realidade”. Imbuído por essa tarefa, escreve versos contundentes em relação ao caminho da

modernidade conservadora brasileira. No poema “Descobrimento”, comove-se com as privações enfrentadas pelo seringueiro acreano pois “Esse homem é brasileiro que nem eu...” (2013, p. 287). Em “Noturno de Belo Horizonte”, faz o elogio irônico da mestiçagem: “Meus brasileiros lindamente misturados” (2013, p. 255). Pretendemos, por meio desse cotejamento, atentar que a bricolagem carnavalesca pode camuflar a falsa ideia de uma democracia racial ou de classes sociais brasileiras, enunciação dissociada e servil a uma lógica cordial perversa que supõe que os estratos populares se agreguem ou transitem livremente junto a camadas sociais favorecidas, mascarando as imparidades violentas de um país desigual. E que, mesmo uma poética vanguardista vinculada à *práxis vital*, que tenta romper com a máquina deteriorada do mundo administrado como o projeto mariodeandradiano de procura da brasilidade nos registros populares apoiado nas figurações carnavalescas, contém um verso otimista como “Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males, [...]”. No entanto, o poeta consubstancia excertos incontornavelmente solidários à denúncia das atrocidades da distribuição brutalmente injusta dos bens materiais:

... Eu enxerguei com estes meus olhos que inda a Terra
há de comer
 Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas
 A mais nova amamentava o esqueleto.
 Quatro barrigudinhos sem infância,
 Os trastes sem aconchego
 No lar-de-todos da rua...
 (ANDRADE, 2013, p. 222)

Ainda assim, o aedo folião mistura bens e males de uma nação desigual numa ânsia heroica em desvelar o sentido oculto das coisas, dicção orientada pela escuta da fala brasileira que se opõe ao tabu literário academicista. Nesse sentido, o projeto carnavalesco atenua a marca ubíqua da inautenticidade, configurando a macaqueação, o aremedo e o pastiche como estratégias estilísticas inventivas que diluem o fosso entre a tradição e novos talentos individuais. A festa propõe inverter as hierarquias e a ordem linear, tornando simultâneos os tempos históricos e conferindo ao sujeito o direito de fantasiar um mundo utópico, onde ele pode ser outro, caricatura de si próprio e decalque risível ou triste de desejos reprimidos. Para tanto, o poeta enumera o bailado das figuras do excesso e da desrazão que dançam da loucura da “vida carnaval”. O brincante brasileiro é para Mário louco, amálgama de palhaço, mago e criança... E também juiz, com seus “policiamentos interiores”. Esse bloco vem fantasiado de transportes para “realidades superiores”, porque

“As pátrias têm de ser uma expressão de Humanidade”, escreve no “Noturno de Belo Horizonte” (2013, p. 256). Ao se movimentar nessa dança desarrazoada e pastichosa, o poeta sugere o porquê das figurações carnavalescas mitigarem o complexo de vira-latas, como sugere Nelson Rodrigues (1993) a respeito de um narcisismo às avessas que nos faz inautênticos: transforma o incômodo da macaqueação, do arremedo e do pastiche em totem, procedimentos festivos e autênticos que inventam a “tradição” da entidade nacional dos brasileiros.

Merece destaque que o mascaramento carnavalesco de Mário de Andrade resulta numa arte empenhada, cujo encanto incontestável do artista pela música popular dirime quaisquer dúvidas. No *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, a perspectiva primitivista da arte é menos estética que comprometida com a realidade, pois “toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada.” (1991, p. 18). Tal vertente crítica de base sociológica considera que o divórcio da música brasileira com o instinto de nacionalidade teria durado até a segunda metade do Império, quando a produção musical ainda emulava as bandas de além, a saber, portuguesas e africanas: “Os artistas de uma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela” (p. 13). O importante, reitera o pesquisador etnográfico, consiste em evitar a leitura exótica que o europeu faz de nossa música que é produção artística mestiça, assim como a europeia, pois todos os povos da Europa são consequências de migrações pré-históricas (p. 16). Entretanto, o poeta-Arlequim não inclui o registro musical popular na sua poética com a intensidade que o faz, por exemplo, Vinicius de Moraes, a despeito da aproximação, interesse evidente e incorporação do ritmo da dança popular em poemas como “Danças”. E apesar da indicação, pelo autor, da leitura de *Macunaíma* como rapsódia.

Mário de Andrade planejou reunir em livro um panorama do samba carioca, em que se ocuparia da análise do conteúdo musical e Vinicius de Moraes das letras. O projeto não vingou, mas Lúcio Rangel (2014) coligiu os sambas cariocas de preferência do poeta paulista. Sobre o Carnaval, destaca-se a canção “Mangueira”, cantada por sua cantora predileta, Otilia Amorim, com um acento claramente ocupado com o enaltecimento das representações nacionais: “Mangueira/Mangueira/Na batucada/ Dá malandro de primeira” (ALENCAR, 1985). Como musicólogo, organizou o *Dicionário musical brasileiro*, no qual registra para o verbete “Samba” os sentidos de reza e queixa. A palavra já era usada no século XIX, mas foi relegada ao ostracismo. Até que os maxixeiros a retomaram para

diferenciar o maxixe, de sensibilidade especificamente carioca, do samba, maxixe de origem de fisionomia rural e herdeiro de coreografia afro-brasileira vinda do Nordeste (1989, p. 454).

Ademais, o poeta-Arlequim era um apreciador contumaz de música popular, possuindo na sua discografia, entre outros, o samba “Carga de Burro”, composto pelo carioca Sinhô, em 1929:

Eu tenho um breve
que me deram na Bahia
Num candomblé
que se rezava noite e dia
Deus fez o homem
e disse num sussurro
Tu serás burro de carga
e a mulher carga do burro
Podes pular
Podes saltar como quiser
que muita força
tem o amor de uma mulher
Não adianta
o homem se esconder
Quando a hora é chegada
o burro camba sem querer
(TONI, 2004)

É curioso o registro contrário ao ideário machista feito por um músico que, para Mário de Andrade, consistia um emblema de brasilidade. Numa crônica intitulada “Sinhô”, publicada em maio de 1929, a discussão sobre o nacionalismo crítico ganha notoriedade no *Diário nacional*:

Sinhô é poeta e músico. Do Brasil? Me dá uma angústia atualmente imaginar em Brasil... É uma entidade creio que simbólica este país. Realidade, não me parece que seja não e quanto mais estudo e viajo as manifestações concretas do mito, mais me desnorteio e, entristecer, não posso garantir que me entristeço: me assombro. Na verdade, este nosso país ainda pode dar esperança de si... Mas é simplesmente porque arromba toda concepção que a gente faça dele (ANDRADE, 1976, p. 103).

O autor de *Macunaíma* insiste no caráter proteico da entidade nacional brasileira e na dificuldade de delineamento do seu perfil, o que dá espaço a uma procissão de máscaras identitárias, que tem a festa carnavalesca como expressão paroxística.

5.5 Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?

O folião-poeta procura a poesia na batucada das avenidas cariocas, palco onde se cantavam os maxixes e os sambas recém-nascidos:

Embaixo do Hotel Avenida em 1923
 Na mais pujante civilização do Brasil
 Os negros sambando em cadência.
 Tão sublime, tão África!
 A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente
 Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.
 Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio.
 Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões
 Sincopa a graça da danada.
 (ANDRADE, 2013, p. 216)
 [...]

No ano de 1923, a silhueta do Hotel Avenida, construído em 1910, destacava-se imponente na avenida Central do Rio de Janeiro, palco dos desfiles de Carnaval (SEVCENKO, 2014). O prédio de cinco andares conferia à paisagem carioca um ar parisiense, satisfazendo os anseios de modernidade conservadora de muitas autoridades e suscitando, à imaginação cidadina, a impressão do ingresso da cidade do Rio de Janeiro no concerto das capitais das nações civilizadas. O folião-poeta concebido por Mário de Andrade assiste ao folguedo carnavalesco e considera a cena como expressão da mais viçosa ou “pujante” civilização nacional. Ora, a afirmação é profícua e afirma o sentido da festa momesca como um vetor da invenção de uma brasilidade que não converge com modelos herdados da tradição europeia. Para tanto, torna-se curioso o contraponto figurativo de natureza antropofágica que o poeta lança mão para designar o registro “civilizado”: o hotel europeizado cumpre a função de cenário para os passistas “sambando em cadência”, ou seja, a arte e a técnica arquitetônicas são obedientes à justeza apolínea e emolduram a dança dionisíaca dos corpos em mútuas interações rítmicas. O pintor Di Cavalcanti retratou uma cena semelhante na tela “Carnaval”, de 1920:

Imagem XI – “Carnaval”

Fonte: CAVALCANTI (2017, p. 77).

O crítico Raymond Williams (2007, p. 82-84) clarifica que o conceito de “civilização”, apesar de se referir a um estado ou condição de vida social organizada que se opõe à barbárie ou à selvageria, resulta numa combinatória mista de valores positivos e negativos: conhecimento, tecnologia, confortos materiais e, em contrapartida, efeitos colaterais como necessidades artificiais, desigualdade social e pobreza sem esperanças. Nesse excerto de “Carnaval carioca”, Mário de Andrade intui a necessidade de criar uma tradição para a emergente nação brasileira e que essa tradicionalização só poderia resultar efetiva se valorizasse as expressões genuínas dos registros populares, conferindo ao fazer poético sobre o Carnaval uma função social e civilizatória que não mitigava ou mascarava a condição dionisíaca desse festejo. Sua representatividade para a enunciação da brasilidade está, justamente, na positivação da musicalidade e da dança de herança africana que foram consideradas “bárbaras” pela violência colonialista escravocrata e pelas intenções da elite carioca em se inserir de forma compulsória numa condição “progressista” e “civilizada”, forjando um arremedo tropical de uma Paris da *Belle-Epoque*⁷⁹. Em franca oposição captada pelas lentes mariodeandradianas, a batucada é por ele alçada ao patamar do sublime.

⁷⁹ Nicolau Sevcenko (2014) explana que um dos marcos para conduzir a cidade do Rio de Janeiro aos ideais de progresso do século XX foi a expulsão de grupos populares da área central da cidade e a abertura de novas avenidas, entre as quais a avenida Central, em 1904. Seguindo essa lógica, o Carnaval almejado era moldado na versão europeia, com arlequins, pierrôs e colombinas “de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias preferidas: de índio e de cobra viva” (p. 47). O resultado

As origens do samba e as possíveis ancestralidades africana, baiana ou carioca instigam calorosos debates antropológicos que excedem os limites do nosso objeto. De forma sintética, parece que, no ano de 1870, a palavra “samba” começa a merecer registros na imprensa carioca. Tal período coincide com o declínio da cafeicultura do vale do Paraíba e a migração de escravizados, anteriormente comprados de feitores do Recôncavo baiano, para a capital do Império. O fluxo migratório baiano para o Rio de Janeiro aumentara com as mudanças econômicas e surgem as figuras das tias, líderes domésticas, religiosas e dos festejos musicais, cuja mais famosa foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata. Nas rodas musicais da casa dela teria surgido o primeiro samba-amaxiado gravado, “Pelo telefone”, motivo de numerosos estudos e controvérsias (SANDRONI, 2001). Outra versão confere aos morros cariocas e ao largo do Estácio o estatuto de cadinho do samba, de onde saíram compositores que modificaram, em parte, a cadência rítmica da batucada egressa da Bahia e criaram o canto entoado nas exibições das futuras “escolas” (MUSSA & SIMAS, 2010). Seja pelo transplante baiano, seja pela geração espontânea nas áreas adjacentes à zona portuária do Rio, essas manifestações sofreram a força da repressão. Antropólogos como Hermano Vianna (2012) defendem a tese de que desde cedo houve, ao lado dos movimentos policiaiscos, interesse e apoio ao samba por parte da elite e que a consagração desse ritmo como emblema nacional consistiu no coroamento de uma tradição de contatos na tentativa de inventar uma identidade referendada na cultura popular brasileira.

Mário de Andrade (1978) evidencia a proximidade modernista desse universo inventivo no capítulo VII de *Macunaíma*, “Macumba”. Sem apelar a uma inflexão exótica, o herói então desvitalizado decide tomar um trem para o Rio de Janeiro e vai fazer um trabalho para Exu em casa de tia Ciata, “feiticeira como não tinha outra, mãe de santo famanada e cantadeira de violão”. Após deglutir doses de pinga e fazer as honras aos santos do terreiro, entoam a canção: “Bamba querê/ sai Aruê/Mongi gongo/Sai Orobô/ Eh!...”. Ao final do ritual, com as energias vitais reestabelecidas, Macunaíma dança um samba de arromba, acompanhado por outros macumbeiros como “Jaime Ovalle, Dodô,

foi o aburguesamento de parte da área central da cidade, cuja presença das favelas e dos batuques parecia indesejável. Um cronista da revista *Fon-fon* assim se referia à folia: “A população do Rio que, na sua quase unanimidade, felizmente ama o asseio e a compostura, espera ansiosa pela terminação desse hábito selvagem e abjeto que nos impunham as sovaqueiras suadas e apenas defendidas por uma simples camisa de meia rota [...] Na Europa, absolutamente ninguém tem a insolência e o despudor de vir para as ruas de Paris, Berlim, de Roma ou de Lisboa, em pés no chão e desavergonhadamente em mangas de camisa”. (p. 48-49).

Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento [...]” (1978, p. 63).

Essa inventividade é acolhida pelo autor de *Macunaíma* ao instituir um sujeito poético que se embasbaca com as ancas da moça que nubla sua visão “em vaivéns de ondas em cio” da dança na folia. Sua missão de poeta, em entrevista concedida ao jornal *A noite*, em 1925, é tradicionalizar o Brasil, isto é, emprestar a sensibilidade para a realidade como é e não como a gente quer que ela seja. Há um repertório no gestual e no modo de ser do brasileiro que só poderá ser tradicionalizado se purgados “os enxertos de civilização que grelam nele”. Eis porque o poeta parece querer morrer numa batucada de bamba e desembesta suas fantasias na cadência bonita do samba, experiência com missão civilizatória que deve ser incorporada aos procedimentos poéticos modernistas. Ou seja, o Brasil precisaria curar-se da moléstia de Nabuco⁸⁰ que consistia numa escrita à moda europeia, com um português caro a filólogos lusitanos: “Sentir a beleza natural do Rio de Janeiro, isso um bife também pode, mas sentir a Estácio de Sá e a casinha de Machado de Assis nessa paisagem, [...] só brasileiro bem sem moléstia-de-Nabuco pode sentir” (1925 in BATISTA, LOPEZ, LIMA, 1972, p. 236-237).

No ensaio crítico *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade discursa sobre os mascaramentos da poesia modernista, com a intenção de dar suporte à tese de que a poesia resulta do endereçamento de “telegramas” por parte do “subconsciente”, que impõem ao poeta “fortes comoções, exaltações divinatórias, sublimações, poesia” (1980, p. 209) . O verso não mais resultaria de um pensamento exibicionista que se materializa numa rigidez de sílabas poéticas policiadamente ordenadas, mas de ritmos interiores dos quais o poeta não tem que dar satisfação a ninguém. O estado lírico carnavalesco provoca a poetagem obediente ao batuque da música popular e suas ondas sonoras erotizam a palavra poética, cio que o vate-sambista despudoradamente defende como uma máscara literária confeccionada por uma fantasia de brasilidade. A simultaneidade defendida no texto crítico como procedimento em que há a coexistência de coisas e fatos num momento dado ganha materialidade na versificação do poema, tradução das ondas internas de sensações que o poeta experimenta como brincante na cena momesca. A fruição da procissão dionisíaca objetiva-se na forma poética, sugerindo à poesia que fora desnudada por Rimbaud a

⁸⁰ Mário de Andrade e Drummond estabelecem uma instigante troca missivista em que criticam duramente o legado de Joaquim Nabuco para as letras nacionais, intelectual qualificado pelo escritor mineiro como “velho, batido” (SANTIAGO, 1988, p. 59).

eruditos” do paulista são agora um “prazer sem máscaras”. Ou melhor, mediado pela *persona* momesca. A louvação carnalizada da divindade cristã fora ensaiada por Mário de Andrade quando adquiriu a escultura “Cabeça de Cristo” ou Cristo de trancinhas, de autoria de Victor Brecheret, exposta no Teatro Municipal de São Paulo, na mostra da Semana de Arte Moderna de 1922, para desespero de seus familiares. No ano de 1920, em que conhecera o trabalho estatuariário, o poeta estava há algum tempo sem motivação poética. O escândalo familiar provocado pela imagem carnalizada de Cristo mitigou as angústias interrogativas, quando o título de sua nova obra lhe veio como estalo: *Pauliceia desvairada* (1972, p. 233-234):

Imagem XII – Cristo de trancinhas

Fonte: Coleção de artes visuais. IEB/USP

O erudito folião é folião erudito, mascaramento que sugere uma brasilidade que provém antes do povo, “que acata o erudito paulista (e outras diferenças), do que de uma elite erudita para a qual o que provém do povo é, a princípio, uma ‘estupidez’ animalesca e natural” (PUCHEU, 2011, p. 42). O poema ilustra que a ocupação primitivista modernista resultou na valorização da cultura popular (GELADO, 2006; MERQUIOR, 2015; CANDIDO, 1985), especialmente da canção, como se pode perceber também, em breves exemplos, nas referências feitas aos sambas e maxixes por Oswald de Andrade em *Pau Brasil* e “Manifesto Antropófago”, Manuel Bandeira em *Libertinagem*, Murilo Mendes em

Poemas ou Mário de Andrade em *Macunaíma*. Em 1928, no *Ensaio sobre a música brasileira*, o crítico-Arlequim não dá margem a dúvidas quanto ao lugar totêmico ocupado pelos poemas cantados na cultura popular: “O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular.” (1991, p. 20).

As louvações aos instrumentos e ritmos populares em “Carnaval carioca” ganham notoriedade pela engenhosidade estilística, uma vez que o poeta modernista se submete, conscientemente e em parte, à moléstia-de-Nabuco. Escreve, nessa estrofe, de forma contrária aos arranjos modernistas que tinham o propósito de aproximar as formas poéticas da fala popular. O tom é solene, próximo da liturgia católica ou da reverência ao Criador dos textos bíblicos, favorecendo o léxico pomposo que faz uso da ênclise, oposta às suas sugestões sobre a fala “brasileira”, que prefere a próclise. Tal recurso contrasta com as sugestões sinestésicas sonoras dos instrumentos da música popular: saxofones arrastados, xilofones nítidos, riscos dos recorrecos, estouros do tantã, textura crespada do jazz-band! O efeito positivo é obtido pela consagração da cultura popular, que assim atende às intenções de uma religiosidade dionisiaca. Mário de Andrade compreende que a sonoridade do batuque é um privilégio e que a brasilidade da música de rua é uma oração, como concordam Vadico e Noel Rosa na canção “Feitio de oração”:

Por isso agora,
lá na Penha vou mandar
minha morena prá sambar
com satisfação
E com harmonia
Essa triste melodia
Que é meu samba
Em feitio de oração.
[...]
(MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 267-268)

Se o samba vem do coração, certamente seu ritmo animava o poeta paulistano, como declara o amigo Lúcio Rangel:

E, no entanto, poucos *sentiram* o samba carioca como ele. Lembro-me das cantorias que fazíamos, os da roda, quando os cartões de chope tornavam-se mais volumosos. E Mário, que então residia no Rio, era sempre um provocador de tais manifestações. Sem ser um especialista, era um enamorado do samba malicioso e cheio de ritmo que se fazia naquele tempo com mais constância do que hoje (2014, p. 26).

A “vida carnaval” que o poeta canta em *Losango cáqui*, escrito entre 1921 e 1923, mas publicado em 1926 inclui o sentimento religioso pela música popular, especialmente as marchinhas, maxixes e sambas cariocas, cujos discos o morador da rua Lopes Chaves colecionava. Entre eles, a composição “Jura”, de Sinhô, cuja gravação feita por Mário Reis era por ele adorada:

Jura, jura, jura
 pelo Senhor
 Jura pela imagem
 da Santa Cruz do Redentor
 pra ter valor a tua jura
 jura, jura
 de coração
 para que um dia
 eu possa dar-te o amor
 sem mais pensar na ilusão

Daí então dar-te eu irei
 o beijo puro da catedral do amor
 Dos sonhos meus, bem junto aos teus
 para fugirmos das aflições da dor
 (SINHÔ, 1928)

O uso anafórico do verbo “jurar” na forma imperativa confere à canção um tom de ladainha ou de súplica para espantar as emoções aflitivas. O samba amaxixado traz as imagens religiosas misturadas com as declarações de amor, em que o juramento afetivo faz alusão à divindade cristã e se desdobra profano, transformando o templo religioso em santuário amoroso: a “Catedral do amor”. A figuração, lida em chave erótica, fascina o poeta Manuel Bandeira que a enaltece como “uma dessas coisas incríveis que descem dos morros cariocas” (2006, p. 98). Ademais, sustentou a crônica que Mário de Andrade publicou em 11 de maio de 1929, no *Diário Nacional*, em que confere ao sambista os epítetos simultâneos de poeta e músico. Na obra de Sinhô há a “ingenuidade originalíssima” e a “esperteza defensiva”, de forma que seus “poemas cantados” são sensuais, assim como o Carnaval no Brasil. O texto-convite ao recital de Sinhô na capital paulista amaina dúvidas sobre o interesse e as tentativas de aproximação da poesia do multiartista do cancionário popular (1976, p. 103-104).

Na avenida Central, no Carnaval de 1923, no meio da balbúrdia que fascinava Mário de Andrade, cantava-se também a belíssima marcha de Eduardo Souto “Só teu amor”, em que se ouvia: “Só teu amor me traz tanta alegria/ E é toda a causa do meu

viver.../ Só nele penso noite e dia/ Porque só ele me dá prazer” (ALENCAR, 1985, p. 155). No poema “Carnaval carioca”, o poeta louva as serestas ambulantes que eram as procissões carnavalescas e as virtuosidades dos instrumentos que promoviam arroubos sensuais permanentes, como a memória dos gozos ilegítimos. Sobretudo, os violões de cordas de tripa. Cartola, fundador em 1925 do bloco dos Arengueiros que, em 1928, transforma-se na escola de samba Mangueira, é autor do belíssimo samba “Cordas de aço” composto por volta do ano de 1968 e lançado em 1976. Embora seja extemporâneo ao Carnaval do poeta paulistano, o violão personificado da palavra cantada dialoga com o sambista melancólico, produzindo um registro religioso, próximo a uma seresta confessional e erótica:

Ah, essas cordas de aço
 Este minúsculo braço
 Do violão que os dedos meus acariciam
 Ah, este bojo perfeito
 Que trago junto ao meu peito
 Só você violão
 Compreende porque perdi toda alegria
 E, no entanto, meu pinho
 Pode crer, eu adivinho
 Aquela mulher
 Até hoje está nos esperando
 Solte o seu som da madeira
 Eu você e a companheira
 Na madrugada iremos pra casa
 Cantando
 (CARTOLA, 2016)

O instrumento de cordas torna-se o grande companheiro do sambista, parte integrante do seu peito e a quem confessa seus sentimentos mais íntimos. Os sambas e as marchinhas foram companheiros do gramofone de Mário de Andrade, que elaborou uma lista de suas preferências, reproduzida por Lúcio Rangel (2014). A seleção, reduzida na reprodução publicada, inclui diversos sucessos carnavalescos do período, privilegiando Sinhô, Pixinguinha, Cartola e Noel Rosa.

5.6 Madrugada de quarta-feira de cinzas

O Carnaval teima em não adormecer no alvorecer da quarta-feira e o poeta se recolhe no repertório da lembrança e do sonho:

Quatro horas da manhã.
 Nos clubes das cavernas
 Inda se ondula vagamente no maxixe.

Os corpos se unem mais.
 Tem cinzas na escuridão indecisa da arraiada.
 Já é quarta-feira no Passeio Público.
 Numa sanha final
 Os varredores carnalizam as brisas da manhã
 Com poeiras perfumadas e cromáticas.
 Peri triste sentou na beira da calçada.
 O carro-chefe dos Democráticos
 Sem a falação do estandarte
 Sem vida, sem mulheres
 Senil buscando o barracão.
 Democráticamente...
 (ANDRADE, 2013, p. 223-224)

A orgia que, como “Roma imperial se escarrapacha no anfiteatro da Avenida” anuncia seu fim. O som do maxixe ralenta e faz os corpos que se mascaram em sua metade festiva, levada ao paroxismo do deleite orgiástico, embalarem-se num rompante final. Corpos que ainda apostam na aventura utópica do tempo da festa, em que a fantasia se realiza garantida pela lascívia da máscara. O tom do poema acinzentado e se nota o acúmulo de modulações negativas: “lentamente”, “vagamente”, “poeiras”, “triste”, “sem falação”, “sem vida”, “senil buscando o barracão”. Tudo se finda na “escuridão indecisa da arraiada”. O adjetivo é belíssimo: o qualificativo dá a cor da experiência que o borralho do fogo folião, a cor cinzenta impaciente entre o branco e o preto, metaforiza. Trata-se de um achado poético: até a alvorada insiste em não abandonar a máscara carnavalesca. Cai o pano e o sujeito encena a vida cotidiana no *teatrum mundi*. Tudo se acaba na quarta-feira e os versos da estrofe final narram o recolhimento da sociedade carnavalesca Democráticos em chave saudosista, pontuada com discreto pastiche romântico: o índio Peri tristonho na calçada é a carnavalização de um ícone da prosa oitocentista, anúncio discreto do procedimento que ganha excelência na rapsódia *Macunaíma*.

[...]

O poeta se debruça no parapeito de granito.
 A rodelinha de confete cai do chapéu dele,
 Vai saracotear ainda no samba mole das ondas.
 Então o poeta vai deitar

Lentamente se acalma no país das lembranças
 A invasão furiosa das sensações.
 O poeta sente-se mais seu.
 E puro agora pelo contato de si mesmo
 Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.

Lhe embala o sono
 A barulhada matinal da Guanabara...

Sinos buzinas clácons campainhas
 Apitos de oficinas
 Motores bondes pregões no ar,
 Carroças na rua, transatlânticos no mar...
 É a cantiga de berço.
 E o poeta dorme.

O poeta dorme sem necessidade de sonhar.
 (ANDRADE, 2013, p. 224-225)

O poeta vive um tempo de excessos na suspensão da ordem do mundo. Ele transita entre a loucura e a vida ordinária embriagando-se nas expressões artísticas oriundas dos estratos desfavorecidos da sociedade. As fantasias populares são trazidas para o texto poético em oposição ao tom solene da oração às divindades do samba e o uso desabusado da próclise (“Lhe embala o sono”) aproxima o verso da inflexão da fala brasileira. A justaposição de cenas momescas e a apropriação despudorada do léxico popular arrefecem ao ponto de sua missão de poeta ser interrogada. Uma possível resposta condensa-se na rodelinha de confete que cai do seu chapéu e volta a “saracotear”, metonímia dos processos imaginativos do poeta ingênuo-dionisíaco que se entregou à poética do devaneio. Toda a abundância de sensações acresce vigor ao fazer poético pela renovação própria ao ritual festivo e pelas derivas subversivas do corpo orgiástico, da devassidão, do riso e do tempo que se torna duração. O poeta assiste à procissão de lembranças e se percebe popular. Compreende, então, que essa inflexão pode apontar um caminho para mitigar o mal-estar da inautenticidade que incomodava as letras nacionais: “Então o poeta vai se deitar/ Lentamente se acalma no país das lembranças”.

O escritor funâmbulo, na corda bamba entre o erudito e o popular, assume no Carnaval a máscara clownesca que o artista polichinelo concede a si próprio e ao fazer poético. “O poeta sente-se mais seu”, reitera Mário de Andrade, dançando entre muitas sensações, certo de que a máscara consciente se fragiliza diante das máscaras da irracionalidade dionisíaca, da extravagância e do riso desenfreado. O jogo lúdico extenua-se e já é quarta-feira... A ordem cidadina é restabelecida e sua sonoridade funde-se ao som das palavras que se embaralham na imaginação do poeta. O *lullaby* da alvorada de cinzas embala o aedo carnavalesco transformado e as imagens justapõem-se como num sonho acordado que ele viveu.

O poema “Carnaval carioca” constitui, na obra de Mário de Andrade, um ponto de inflexão que se organiza numa visada nacionalista crítica, afirmando a bricolagem carnavalesca como um dos vetores de pesquisa estética e atualização da consciência

nacional. O autor de *Macunaíma*, rapsódia carnavalizada, percebe a necessidade de “tradicionalizar” a nação pela ênfase nas expressões primitivistas da cultura, posicionamento acorde com as poéticas de artistas como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, entre outros. Há um propósito de minimizar a assimetria entre os registros eruditos e a poética dos sambas e das marchinhas. Esse projeto é retomado por Vinicius de Moraes com *Orfeu da Conceição* e os poemas-cantados de samba-bossa na década de cinquenta, artista diplomata de formação “erudita” que de maneira mais intensa se mascara como o trovador carnavalesco, o poeta-cantor.

6 ALA DA ANTROPOFAGIA

Um artista com “admiráveis qualidades de *clown*”. Assim “Oswaldo de Andrade” é apresentado pelo escritor e então amigo Mário de Andrade no artigo homônimo publicado na *Revista do Brasil* em setembro de 1924 (2004, p. 7), quando o autor de *Macunaíma* faz uma apreciação da desconcertante aparição de Oswald de Andrade na cena literária brasileira. Embora a primeira obra publicada pelo trickster⁸¹ do modernismo tenha acontecido em parceria com Guilherme de Almeida – o drama *Leur Âme*, em 1916 – e a crítica considere como estreia a publicação do romance *Os condenados*, de 1922, considera-se que a manobra contundente que selou sua dicção modernista foi a reelaboração estética suscitada pelo inusitado *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924. Romance montado por capítulos-relâmpagos, a obra incomoda o gosto de uma elite conservadora abalado pelas injunções que uma industrialização incipiente forjava à tradição do poder latifundiário. Aderida aos influxos vanguardistas europeus das duas primeiras décadas do século XX, a prosa miramarina é composta por blocos cuja montagem cubista das imagens fica explícita e nos quais o coloquialismo e as transgressões sintáticas conferem o efeito humorístico que se plasma, de forma mais exuberante, nos volumes assumidamente poéticos *Pau Brasil*, de 1925, e *Pequeno caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, assim como nos manifestos crítico-literário-filosóficos “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924 e “Manifesto Antropófago”, de 1928.

Atento às inquietações do contexto sociocultural brasileiro, no começo do século XX, expressas por uma nova sintaxe que absorvia as deformações da linguagem engendradas pelos imigrantes recém-chegados, Oswald de Andrade ambicionava uma poética de ruptura que abandonasse os excessos românticos à portuguesa, além do academicismo e da dependência cultural que vicejava nas artes nacionais. Do ponto de vista estilístico, atacava a ourivesaria parnasiana de tribunais que conferia certa nobreza aos ilustrados que a ela acediam e, ao mesmo tempo, alargava o abismo que a separava de uma suposta linguagem não-literária: a fala do povo que trazia uma “língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como

⁸¹ Carl Gustav Jung ([1971]2000) disserta sobre a figura do Trixter, mitologema que reúne características como mutabilidade, agressividade, astúcia, divertimento, malignidade e comunicabilidade, representação mítica da capacidade do sujeito de produzir sentido por meio de instâncias discursivas apoiadas no humor e no riso.

falamos. Como somos.”⁸² (2001, p. 42). Tal “poética da radicalidade”, conforme o batismo de Haroldo de Campos (2006, p. 7-72), incentivada pelo acirrado debate em torno da Semana de Arte Moderna de 1922, buscava um delineamento das singularidades nacionais. Essa sondagem em busca das raízes imagéticas e vernáculas se materializa no campo específico da linguagem, atenta, por exemplo, à citada “contribuição milionária de todos os erros” enfatizada pela coloquialidade da fala popular alçada à condição de matéria poética. Essa dessacralização (ou carnavalização) pode ser ilustrada no poema “J.M.P.S.”, da série “História do Brasil” do volume *Pau Brasil*:

J. M. P. S.

(da cidade do porto)

vício na fala

para dizerem milho dizem mio

Para melhor dizem mió

Para peor pió

Para telha dizem têia

Para telhado dizem teado

E vão fazendo telhados

(ANDRADE, 2006, p. 119)

J.M.P.S. é o autor português do ensaio *Definição da amizade, seu aumento no tempo da felicidade e diminuição total no da desgraça*, de 1816, no qual valoriza a normatividade purista do idioma luso ao desqualificar e deslegitimar as apropriações que o falante brasileiro dele faz (MANFIO, 1992, p. 329). Ao parodiar esse texto em prosa, Oswald de Andrade enfatiza a intolerância do colonizador português que reifica o colonizado brasileiro, ao desconsiderar que as singularidades de sua fala constituem parte de um processo civilizatório que se forjará a partir da afirmação de valores culturais igualmente singulares. No limite, a apropriação antropofágica do idioma português lusitano, para que se torne a “língua brasileira”, teria sido efetuada por um procedimento carnavalescante: o verdadeiro inventor do Brasil foi o Carnaval!

Astutamente, o poeta utiliza o recurso anafórico contrastivo para criar um ritmo de ladainha que contrapõe o termo normativo ao gramaticalmente transgressor (milho/mio, melhor/miό, etc), com o intuito de valorizar uma ruptura na cadência do poema que valoriza o verso final, o qual contém o gerúndio que registra o *work in progress*: “E vão

⁸² O aforismo faz parte do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, lançado por Oswald de Andrade no jornal *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924 (ANDRADE, 2001).

fazendo telhados”⁸³. A despeito da suposta ignorância (teado), a contribuição neológica dos “erros” de português confere singularidade à produção literária, em um país periférico, que experimentava, no decênio de 1920, o incremento de sua população motivado pelo influxo migratório atraído pela industrialização crescente de centros urbanos, como a cidade de São Paulo. Como acréscimo desafiador, a população autóctone vivia a inquietação motivada pela recente abolição de escravizados dos engenhos e os enfrentamentos que essa realidade impunha: “Qué apanhá sordado?/ – O quê?/ Qué apanhá?/ Pernas e cabeças na calçada”, denuncia o poema “o capoeira”, de *Pau Brasil* (2006, p. 125). Com o recurso do humor, as figurações “as teia” e os “telhados” metaforizam o impulso edificante que construía abrigos para proteger os produtos e habitantes de uma nação emergente que assistia ao crescimento e industrialização das cidades no início do século XX.

Essas ocupações temáticas e estilísticas não são distintivas da obra oswaldiana, embora o escritor paulistano as tenha como referências enfáticas. Por exemplo, o humor e a paródia constituem insígnias do escritor Juó Bananére, pseudônimo do engenheiro Alexandre Marcondes Machado, que fora cronista do jornal *O pirralho*, fundado por Oswald de Andrade. O poema-piada, a carnavalização parodística e o riso derrisório são exuberantes em sua obra, fazendo com que interferisse de forma satírica na política local e criticasse, em tom de galhofa, a tradição literária com o indefectível acento italiano. A dessacralização macarrônica é a forma mordaz do Carnaval literário de Bananére, procedimento que dialoga com a paródia oswaldiana em “vício na fala”, o que torna hilariantes algumas recriações como “Os meus otto anno”, em *La divina increnca*:

O chi sodades che io tegno
D’aquillo gustoso tempigno
Ch’io stava o tempo intirigno
Bringando c’oas molecada.
Che brutta insgugliambaçó,
Che troça, che bringadêra,
Imbaxo das bananêra,
Na sombra dus bambuzá.
(MACHADO, 2007, p. 33)

⁸³ O teor desse verso não consta no texto de J.M.P.S., mas foi acrescentado por Oswald como metáfora da ocupação da terra que é parte de um processo civilizatório.

Como *blagueur*⁸⁴ do modernismo, Oswald assinala que a procura pelas referências inaugurais do “Matriarcado de Pindorama” orienta a “vacina antropofágica” a ser aplicada nos valores canônicos das artes e literaturas nacionais, nas quais a paródia em registro humorístico dá o tom: “Tupi or not tupi that is the question” (2001, p. 47). Essa construção histórico-literária condiz com o espírito cômico-crítico do autor, que parodia a célebre frase que evidencia a dúvida hamletiana e, astutamente, mantém o ritmo que intercala sílaba breve e sílaba longa que conferiu facilidade à memorização do texto original: To(U)be(-)or(U)not(-)to(U)be(-) passa a ser Tu(U)pi(-)or(U)not(-)tu(U)pi(-). Essa adesão aos ensinamentos parodísticos, uma ode que perverte o sentido de outra ode, prevê um deslocamento em que o texto apressadamente entendido como cópia deva ser necessariamente discordante: por exemplo, explica Tynianov, a paródia de uma tragédia será uma comédia, ou exagerará o trágico ou substituirá cada um de seus elementos pelo cômico (SANT’ANNA, 1985, p. 13).

Ora, sabe-se que projetos nacionalistas configuram paroxismos como sugere a insólita figura de Policarpo Quaresma ao se expressar na língua tupi, língua estranha para ele. De acordo com Schwarz (1987), o primitivismo oswaldiano tem a intenção de alterar o sentimento de cópia e inadequação engendrado no Brasil pelas referências culturais europeias. Contudo, sem cair na armadilha de fazer uma paródia do original com resultado inferior à matriz. A simples destruição da cópia não impediria seu constrangedor e renitente reaparecimento. Seria necessário, portanto, degluti-la e remontá-la, metáfora digestiva da qual não escapa o Carnaval. O mal-estar da inautenticidade fomenta a ênfase nas imagens carnavalescas como uma invenção das matrizes da cultura brasileira, invertidas e digeridas pelo tom da piada, mecanismo necessário para rearranjar as desigualdades de um país periférico que até então se percebia como resultante da emulação de discursos que lhe foram compulsoriamente delegados.

6.1 O Carnaval de João Miramar

O registro do humor alinha parte do conjunto de capítulos que compõem *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicado em 1923, o romance-invenção cubofuturista oswaldiano cuja originalidade é defendida por Haroldo de Campos, quando percebe que

⁸⁴ A expressão é usada por Mário de Andrade no artigo citado (2004, p. 7).

seus 163 capítulos estruturam-se como contrapontos de imagens que se interceptam e se seccionam “como que providas de arestas”, de forma a promover uma deriva semântica que impõe inevitável estranhamento ao receptor (2006, p. 97). A inovação empreendida por Oswald de Andrade deveu-se ao contato com as provocações que instigavam a consciência artística europeia no primeiro quartel do século XX, especialmente o futurismo de Marinetti, além do simultaneísmo, da estética da surpresa e do equilíbrio geométrico (“O Pão de Açúcar era um teorema geométrico”) propostos por Guillaume Apollinaire, em “O espírito novo e os poetas”, de 1918.

Do Futurismo, o texto de *Memórias sentimentais* incorpora procedimentos como a imaginação sem fios, as palavras em liberdade, a velocidade, a concisão e o tom beligerante, advindos dessa tendência estética, e que permaneceram como marcas textuais do autor de *Miramar*. Os referidos preceitos técnicos implicavam na ruptura com o encadeamento sintático tradicional, incitando no leitor a associação por analogia. Esse ritmo inusitado promoveu soldas semânticas que potencializaram a inquietação em um texto que imiscui muitas técnicas narrativas como a carta, o diário, o telegrama, o discurso, a crônica, poemas, poemas em prosa, recursos com os quais o protagonista fotografa a estupidez de uma elite à qual pertence, fazendo do humor debochado uma técnica e uma temática.

Se Oswald de Andrade tem a ironia, o humor e a blague como traços estilísticos marcantes, também são perceptíveis a atenção e a adesão aos acréscimos que o recurso às figurações surpreendentes fazem ao texto. Esse aspecto decorre de procedimentos propostos por Guillaume Apollinaire no manifesto “O espírito novo e os poetas”, publicado no *Mercure de France*, em dezembro de 1918, poeta com quem Oswald de Andrade estabeleceu proximidade a partir de sua primeira viagem à Europa, em 1912 (FONSECA, 2008, p. 19). O espírito novo anunciado pelo poeta francês autor de *Calligrammes* pretendia antes de tudo herdar dos clássicos um sólido bom senso, retomando no período subsequente à primeira guerra mundial um espírito construtivo que se opusesse às estéticas “destrutivas documentadas nos diversos “-ismos” das duas primeiras décadas deste século” (TELES, 1986, p. 52). O aventado bom senso retomaria algumas lições da tradição literária, afastar-se-ia da destrutividade por meio da qual foram impelidos alguns poetas adeptos das palavras em liberdade, “pois a França detesta a desordem” (TELES, 1986, p.157) e daria asas aos voos imaginativos que trariam a novidade:

Mas a novidade certamente existe sem ser um progresso. Ela consiste na surpresa. O espírito novo consiste igualmente na surpresa. É o que há nele de mais vivo, de mais novo. *A surpresa é o grande mecanismo moderno.*

É pela surpresa, pelo lugar importante que ele dá à surpresa, que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam (APOLLINAIRE *apud* TELES, 1986, p. 161, grifo do autor).

Para Apollinaire, o ridículo e a alegria têm que ter seus lugares na poesia, porque fazem “parte da vida com o mesmo título de heroísmo e daquilo tudo que outrora alimentava o entusiasmo dos poetas” (p. 160). O espírito novo não teria o intuito de moldar o ridículo, isto é, transformá-lo em sublime, mas aproveitaria dessa condição a parte que não está destituída de saber. Assim também o poeta é aquele que descobre novas alegrias que cercam os grandes espaços imaginativos, pois só poderá ser poeta aquele dotado de inventividade imaginativa, o que conferirá propriedade para aceder ao belo e à verdade: “A alegria é a prova dos nove”, conclui Oswald de Andrade na matemática antropofágica do “Manifesto” de 1928 (2001, p. 51). Suas figurações de Carnaval aglutinam expressões da ironia portadoras também de novidade, quando marcam a intenção de incentivar um nacionalismo crítico que surpreenda leitores e homens de letras.

Apollinaire também estava ocupado em salvaguardar as diferenças nacionais que imprimiam singularidades ao fazer literário. Usa o recurso chistoso para enfatizar, no mesmo manifesto em que ressalva que o espírito novo não é inimigo de escolas anteriores, que “Os franceses levam a poesia a todos os povos”, por exemplo, “à América Latina, onde os jovens poetas comentam com paixão seus antecessores franceses” (1986, p. 165). De fato, comenta Gilberto Mendonça Teles (1986, p. 154), há relações entre a Semana de Arte Moderna de 1922 com o “Espírito novo”, de tal maneira que estava programado um congresso específico sobre o tema para o mês de março daquele ano, o que não ocorreu por um desentendimento entre seus organizadores. Porém, a semana inspirada na ideia do manifesto beneficiou-se de muitos de seus aspectos.

Oswald de Andrade apropria-se desses pressupostos imaginativos na montagem de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Tal qual pintores como Picasso ou Braque, que selecionavam um detalhe de um motivo e o sobrepujavam sobre a totalidade da imagem real, Oswald organiza as cenas vividas por seu herói a partir dessa derivação metonímica: se o surrealismo tinha uma orientação nitidamente metafórica, o cubismo primava pela afeição às imagens em sua apresentação sinedóquica (CAMPOS, 2006). A estética cubista

empreende uma renovação que faz com que a arte prescindia das referências miméticas do mundo empírico em uma aferição de tonalidade realista, mas as substitui pelas realidades autônomas do mundo subjetivo do artista. Partindo do que propusera Cézanne, essa vertente artística trata geometricamente o objeto de forma a reduzi-lo às suas partes independentes que, uma vez sobrepostas, conotam uma nova representação do mundo. O tema do Carnaval foi caro aos pintores cubistas, especialmente Pablo Picasso, que pintou uma série de figuras do Arlequim, de 1904 a 1934 (BALDASSARI, 2015). A tela *Harlequim* (1918), pertencente ao conjunto *Carnaval de Paris*, foi pintada pelo artista malaguenho Pablo Picasso e obedece a esses procedimentos:

Imagem XIII – Harlequim

Fonte: *L'abcaire de Picasso* (2015, p. 28)

O pintor espanhol interessara-se pelo tema arlequinal desde 1901, quando se aproximara do pintor Paul Gauguin, especialmente pelo fato de que essa figura egressa da *Commedia dell'arte* materializava uma personalidade antiburguesa, o palhaço-triste enroscado em aventuras amorosas e servo das polaridades alegres e tristes do mundo, uma possível alegoria do pintor maldito. Provavelmente devido às prerrogativas de tratar-se de um bufão com trânsito entre muitos mundos, o motivo interessa ao pintor na fase cubista,

até porque o circo⁸⁵ estava em alta na Paris do *Esprit Nouveau*, temática alusiva à liberação da razão pela ênfase no impulso lírico que nasce do inconsciente e que depois pode ser burilado pelo procedimento artístico. De acordo com Gombrich (2006), essa montagem acolhia o olhar para a imagem captada em termos de esferas, cubos e cilindros, como se permite observar no rosto do “Harlequim”, na desproporção geometrizada entre o bigode e a boca, nos losangos em tons pastéis e na série de figuras retangulares superpostas acomodadas de forma contígua ao violão. A realidade é inserida no quadro de forma fragmentária, como material que não deve ter sido elaborado pelo próprio artista, marcando o resultado com a imaginação do artista. Essa atenção ao fragmentarismo será fulcral na composição miramarina realizada por Oswald de Andrade.

Se na obra de arte orgânica ainda há a intenção de reconciliação do homem com a natureza, nas obras em que predominam os procedimentos de montagem, como *Memórias sentimentais*, o artista já desistiu dessas premissas: “Como signos, as partes não se referem mais à realidade, elas são a realidade” (BÜRGER, 2008, p. 139). No texto cubista, a protagonista é a própria linguagem: as figurações aparentemente banais são reelaboradas, rearticuladas, acedendo a uma nova informação estética. No caso oswaldiano, soma-se a adoção do tom satírico, tonalidade dominante que confere integridade ao conjunto. Tais percepções são possíveis porque essas imagens decompostas são familiares ao receptor, de forma a facilitar o relacionamento entre os vários fragmentos entre si, proposições adotadas por Oswald de Andrade no encadeamento da prosa miramarina. Deste conjunto, cabe uma aproximação com os excertos que tematizam o Carnaval:

134. CORSO

O Carnaval acendeu o charuto roliço do Britinho, vaqueiro de automóvel que recusei alegador de pudicícias em Rolah e a mãe.

Minha prudente evitação da William Six, apoderada pela absorvência de Chelinini com Periquito empoleirado no volante, contratou táxi que pôs à porta de Perdizes achadas guirlandas de papel e florões com chauffeur de nanzouk.

Alvissaramos ágeis sob a máscara inteiriça e Rolah de loup, enfaixada num tou-tou negro que lhe punha mais loura a carne dos ombros nas coxas. Baixo do toldo de veludo verde, a bola de Madama Rocambola era um saco de confetti na direção da Avenida.

135. PASSA O AMOR

A tarde suicidava-se como Petrônio.

⁸⁵ O motivo é articulado por Oswald de Andrade no texto *Serafim Ponte Grande* (1991).

Serpentinas explodiam ao nosso lado na extensão toldada de bandeiras e asfalto.

Famílias iam por quatro filas de máscaras carruagens, estandarteando longes vultos ornamentados e confusos de caminhões caminhantes.

Dominós agitavam-se como bandeiras amarelas.

No enroscamento de bonecos rodantes em roda dos maços fofos com guirlandas elétricas de papel, os carros tinham lentidões de rabos.

Rolah ria como um animal espancado e fazíamos regressar as serpentinas vindo voando.

[...]

(ANDRADE, 2004, p. 140-141)

João Miramar evoca imagens da infância, da morte do pai, do colégio e dos familiares. A partir do fragmento 28, “Porto saído”, a personagem empreende uma viagem à Europa, passando por Tenerife, Barcelona, Paris, Veneza e outras cidades. Do fragmento “Órfão” (56) em diante, Miramar volta a São Paulo, casa-se com Célia, tem uma filha, Celinha e se envolve com amantes como Rolah, que havia conhecido no navio rumo à Europa (fragmento 32), uma vez que Célia e Celinha viviam em Bambus, na zona rural. Desde a volta de Miramar, entram em cena muitos personagens como Britinho, Rolah, Sr. José Chelinini, Madama Rocambola e outros.

Um contraponto de imagens confere ritmo elíptico ao fragmento 134 que fixa o instante em que João Miramar e outros personagens sairão num curso do bairro de Perdizes para a Avenida. Conforme consta em *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano (1914-1988)*, estudo de caráter documental feito por Olga de Moraes von Simson (2007) os cursos começam a fazer parte do carnaval paulistano a partir da segunda metade do século XIX, quando perde força o antigo entrudo. Graças ao enriquecimento proporcionado pela expansão da lavoura cafeeira, as camadas financeiramente mais favorecidas intensificaram a importação das formas de vida burguesas europeias, mimetizando inclusive suas escolhas de lazer e divertimento, das quais o Carnaval não escapa.

A partir de 1855, as maiores cidades teriam copiado elementos da folia burguesa francesa, mimese do carnaval florentino ou veneziano. A cidade de São Paulo do início do século XX assiste a desfiles de préstitos, carruagens fantasiadas e, com o advento dos automóveis, dos cursos. O curso da Paulista afirmou-se como o folguedo mais importante da cidade por volta de 1915, constando de um desfile de automóveis abertos, caminhonetes e caminhões enfeitados com flores de papel, bandeirinhas coloridas e lâmpadas, cobertos

com colchas ou tapeçarias em que desfilavam famílias e grupos de amigos. Esses participantes muniam-se de um farto sortimento de confetes, serpentinas, lança-perfumes e brincavam das oito da noite até a madrugada. Na folia de 1919, por exemplo, além dos corsos e das serpentinas, houve um movimento de expansão popular interpretado ambigualmente pelos cronistas de jornais, oscilando entre a compreensão como “derivativo necessário para este povo enigmático” e a expressão da desmedida inconsequente (SEVCENKO, 2014a, p. 25).

Interessa-nos destacar algumas figurações do Carnaval burguês oswaldiano. Britinho é o motorista “plácido, gordo e charutal” (capítulo 102) que Miramar dispensa alegando, de forma marota, certo pudor pela presença de sua amante Rolah e da mãe, Madame Rocambola. Por sua vez, “O Carnaval acendeu o charuto roliço do Britinho” permite uma dupla leitura: ou o deixou “aceso”, animado pela intensidade da festa, uma vez que essa personagem é “charutal” ou o substantivo alude, em chave erótica, ao órgão sexual masculino. O gordo “vaqueiro de automóvel” é dispensado porque Miramar está tomado pelo desejo de dividir carícias mascaradamente pudicas, que são também sevícias e delícias com Rolah: o neologismo “pudicícias” apoia essa leitura.

Miramar conhecera Rolah (“a estrela salgada diurna que vinha me contar salgada do banho como estudara num colégio interno”) numa viagem de navio, assim como sua mãe, uma bola de vidrilhos que “mulatava maxixe no mar”. Tornaram-se amantes e agora iriam brincar Carnaval, desfilando sobre um táxi tornado corso, uma vez que Miramar desistira de desfilar com o automóvel William Six, após conselho do colega de colégio, o ruivo José Chelinini. O cortejo rumo na direção da Avenida e a montagem cubista das imagens realça metonimicamente a cena: Rolah vestida de negro “punha mais loura a carne dos ombros das coxas”. Já a obesidade de Madame Rocambola é tratada metaforicamente: “um saco de confetti”. A justaposição desses fragmentos impõe ao leitor a experiência da descontinuidade em que partes se destacam sobre outras, como no quadro de Picasso anteriormente mencionado. Essas figurações são aquecidas pelo neologismo verbal “Alvissaramos”, uma celebração da alegria e da leveza carnavalescas, aqui combinadas com discretas notas irônicas que denunciam sua expressão burguesa restritiva, além do tom satírico despudorado com que trata o engodo dos enlaces matrimoniais afirmados oficialmente por essa classe dominante: Miramar deixara Célia, sua esposa, na fazenda e agora se divertia nos festejos de Momo com a amante. No capítulo 138, a artimanha irônica de Oswald concede a Célia, o arquétipo da esposa fiel na tradicional família

patriarcal, a função de escrever uma carta ao marido relatando com ingenuidade: “Ontem fui passar o último dia de Carnaval na cidade” e “Fiz uma fantasia para Celiazinha de Fada do Bem que ficou muito graciosa” (2004, p. 142).

O capítulo “Passa o amor” organiza-se igualmente por meio do contraponto de imagens que aqui acedem a uma alta voltagem lírica. O amor que o título sugere suceder tem as figurações da festa – a tarde, serpentinas, famílias, dominós, bonecos rodantes e carros – como seus correlatos objetivos, que se movimentam como os sentimentos do protagonista. A cadência vagarosa do cair da tarde monta o cenário que emoldura o curso e é comparado ao suicídio do autor latino Petrônio, cuja obra mais conhecida é a iconoclasta *Satyricon*. Nascido em uma família aristocrática e abastada, acusado de participar na conspiração contra o imperador Nero, do qual era conselheiro, acabou com a própria vida na qual uma postura libertina foi indissociável, cometendo um lento e relaxado suicídio, ao abrir e fechar vasos sanguíneos, enquanto discursava sobre temas joviais, finalizando o procedimento ao mandar para Nero um documento no qual detalhava seus abomináveis passatempos (BLOCH; COUSIN, 1964, p. 325). Oswald opta pela referência ao autor desse texto oportuno ao propósito libertário de seu protagonista, que festeja o Carnaval e parece alheio a possíveis julgamentos morais da elite a que pertence. A esse parágrafo, segue-se outro que descreve as serpentinas, no qual o poeta faz uso do recurso aliterativo das sibilantes que emulam o motivo sonoro do desenrolar das fitas de papel: “SerpentinaS eXplodiam ao noSSo lado na eXtenSão toldada de bandeiraS e aSfalto”.

A técnica de montagem orienta também a sobreposição de imagens das famílias, das carruagens, dos caminhões caminhantes, proporcionando à linguagem a capacidade de organizar simultaneamente as imagens, mimetizando a heterogeneidade e o pastiche próprios ao festejo carnavalesco. Essas inversões de sentidos e transposições ganham intensidade na imagem dos “caminhões caminhantes”, que é ao mesmo tempo um recurso paronomástico que dá brilho musical ao texto e uma hipálage, uma vez que o adjetivo está transposto: ajustaria-se, com maior exatidão, ao substantivo “famílias” e soa graciosamente desarmônico quando acoplado aos “caminhões”. Em seguida, os foliões fantasiados como dominós soldam-se formando bandeiras. Os dominós teriam aparecido na cena carioca de Carnaval em 1855, fantasias feitas de cetim ou seda e eram amarelos e pretos. Apareceram nos grandes salões e popularizaram-se ao serem feitos com tecidos mais baratos, ganhando as ruas e rivalizando com as fantasias de diabinhos (ENEIDA, 1987, p. 80).

O capítulo 135 é finalizado com a estranheza de ordem erótica da imagem de Rolah rindo “como um animal espancado” e o acento lírico alcançado pelo movimento das serpentinas que imprime um estado de exceção motivado pelo deleite orgiástico do casal: a transgressão sintática pelo uso do gerúndio “vindo voando” sugere esse tom. O riso de Rolah expande-se como expressão de uma potência subversiva constitutiva do bulício carnavalesco, proporcionando ao sujeito a experiência de outramento própria ao êxtase e à alegria, uma vez que o cômico e o riso encontram-se no ridente e não no objeto risível, conforme propõe de forma arguta Baudelaire, no texto *Da essência do riso* (1991). Para o poeta francês, o riso seria sempre duplo e contraditório, aglutinando as semânticas do prazer e da aflição. Daí, talvez, a adoção oswaldiana da imagem ambivalente no erotismo que mescla dor e satisfação.

O texto de *Memórias sentimentais de João Miramar* gera estranhamento ao leitor, especialmente nos dois capítulos assinalados, devido ao contraponto de imagens acentuado por um ritmo decorrente da economia de pontuações. Tais características permitem aproximá-los do conceito de poema em prosa. Gênero oximórico na sua concepção e que teve os escritores franceses Aloysius Bertrand (*Gaspar de La Nuit*, 1842) e Charles Baudelaire (*Pequenos Poemas em Prosa*, 1869) como predecessores, o poema em prosa teria nascido do enfrentamento dos convencionalismos da linguagem poética apoiados na versificação, na métrica e na prosódia. Tal incômodo com pretensões disjuntivas ganhou força na procura por elementos prosaicos desgarrados de ornamentos artificiais, próximos de novos estilos e ritmos poéticos alusivos às inquietações do sujeito pós-revoluções industrial e burguesa (BERNARD, 1994). Em consonância com a diversidade exigida para a realização dessa proposta estética, o poema em prosa enriqueceu o lirismo de temas até então distantes, como a bizarrice, a ironia e certo humor *noir*. No Carnaval de João Miramar, a essas três características acrescenta-se o discurso amoroso apoiado em inflexões de humor.

Essas estratégias formais tentam manter um ritmo que realce as imagens advindas da fixação de um instante (gratuidade), fazendo do poema a revelação de um presente eterno. O presente eterno miramarino “kodaka”⁸⁶ as cenas de Carnaval, associando às imagens breves inflexões de um discurso amoroso repleto de erotismo e humor, com uma

⁸⁶ Oswald de Andrade tivera contato com a obra do poeta Blaise Cendrars, autor de *Kodak*, de 1924. Essa precisão fotográfica permeia sua obra, a ponto de ter suscitado a observação de Antonio Candido: “Miramar é um humorista que procura Kodakar a vida impertubavelmente, por meio de uma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma precisão lapidar” (2011, p. 21).

concisão (brevidade) fotográfica, em que o uso de elipses garante o ritmo em que o poeta, nos poemas analisados, fixa o instante (gratuidade) de carnaval que promove o deleite de seus personagens: “Graças a essa linguagem viva e expressiva, apoiada em elipses e referências cifradas, Oswald de Andrade consegue quase operar uma fusão da prosa com a poesia” (CANDIDO, 2011, p. 20).

A enunciação do Carnaval oswaldiano também associa dois *topoi* que estarão presentes no já comentado texto “**Amor: humor**”, do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927. Esse humor no discurso amoroso carnavalesco oswaldiano tem a ironia como um tropo prevalente. Figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, tem o leitor como participante ativo do texto, posto que capaz de perceber as armadilhas e jogos que expõem sua polissemia. A função comunicativa da ordem da reflexão e do pensamento utiliza a ambivalência de sentidos para fazer do texto um caminho para a percepção de que o absoluto se realiza e ao mesmo tempo se destrói num momento futuro (DUARTE, 2006). Todavia, uma observação mais atenta ao binômio “**Amor: humor**” instaura uma modulação irônica às instâncias discursivas, as quais Octavio Paz (2013) nomeia como metaironia. Se a ironia consiste em desvalorizar a imagem, a metaironia não se interessa por seu valor, mas por seu funcionamento, de forma a colocar em interdependência o que foi mantido pela tradição como categorias antípodas: o amor, “superior” e o humor, “inferior”. Tal libertação moral e estética suspenderia o juízo implícito às referidas tópicas literárias, aproximando opostos. O Carnaval pequeno-burguês de Miramar resulta metairônico.

Na coletânea poética *Pau Brasil*, Oswald de Andrade resgata figurações do acervo popular imbuído de um procedimento nacionalista crítico pleno de influxos irônicos.

6.2 A poesia Pau Brasil e o Carnaval

No jornal *Correio da Manhã* veiculado em 18 de março de 1924, Oswald de Andrade publica o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, conjunto de aforismos que propunham imagens e procedimentos para a afirmação da produção literária de uma nação emergente egressa de um regime imperialista que, embora aspirasse à independência da antiga metrópole portuguesa, manteve até o apagar das luzes do século XIX uma produção artística que emulou padrões europeus vigentes. Cabia a essa poesia, como bradou Paulo Prado no prefácio de *Pau Brasil* lançado por Oswald no ano de 1925, atentar para a

“afirmação desse nacionalismo que deve romper os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada” (2006, p. 92). Para o autor de *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, exterminar a eloquência “balofa e roçagante” seria fazer “poesia com P grande, brotando do solo natal, inconscientemente. Como uma planta” (p. 92-93).

Ocupado em eleger como totem o vegetal que consistiu na primeira matéria-prima de exportação da colônia, a madeira pau-brasil, o “Manifesto” adere não somente aos procedimentos de uma arte primitivista apresentada a Oswald, em suas viagens ao continente europeu. Ao se opor ao pensar utilitário e domesticado da literatura academicista, o texto enfatiza que o retorno aos saberes supostamente ingênuos, advindos de uma poética do inconsciente, consiste numa temática e também num procedimento para a arte literária daquele decênio. “Ver com olhos livres” resulta no convite para que o artista literário estabeleça um profícuo diálogo entre as raízes mitopoéticas do pensamento e a lógica cultivada e documentada das ideias, numa sintaxe que contemple a dupla base resultante da dialética entre “A floresta e a escola” (2001, p. 45) proposta pelo autor de *Pau Brasil*. Abre-se, nessa estética, uma perspectiva que possa acolher, em um cadinho, a pluralidade étnica da nação que engatinhava.

Na conferência “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, pronunciada na Sorbonne em 1923, Oswald de Andrade (1972) destacara a importância do motivo das máscaras e tambores africanos como acento étnico que apontaria uma perspectiva ao olhar do artista do século XX. O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” é tributário dessa sensibilidade, aderida tanto aos preceitos cubistas, como à dicção *naïf* – o estado de inocência – quanto à exaltação futurista ciclópica que acertou “o relógio império da literatura nacional” (2001, p. 44).

Oswald reconhece a modernidade da arte primitiva, da cultura popular e do folclore, adotando o Carnaval como ilustração e fundamento do caminho argumentativo que tem como suporte a matriz estética da emotividade depreendida das cerimônias étnicas dos povos. Entretanto, o que naquele momento diferenciaria as experiências estéticas de vanguarda, no Brasil, da arte europeia do início do século XX, consiste no fato de que o primitivismo, em nosso país, não constitui uma guinada exótica, mas antes integra a nossa realidade. Antonio Candido afirma que artistas como Picasso, Brancusi, Max Jacob ou Tristan Tzara eram mais coerentes com a herança cultural brasileira do que com a deles. Um pouco mais adiante, no texto em que baliza as principais tendências que articularam as

relações dialéticas entre autor, obra e público de 1900 a 1945, o crítico comenta que o nacionalismo acentuado dessa geração superou as injunções acadêmicas que propunham um “patriotismo ornamental”, ministrado por mestres como Bilac e Coelho Neto, para se sentir autorizada a “amar com veemência o exótico descoberto no próprio país” (1985, p. 121).

Ora, o “Manifesto Pau-Brasil” parece refutar essa última premissa pautada no exotismo. Pelo contrário, assevera:

O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança (ANDRADE, 2001, p. 41).

Exceto se o exotismo estivesse destacado entre aspas, posto que decorrente de um academicismo preconceituoso, a formulação de Candido se ajustaria com exatidão ao tom de Oswald de Andrade. Ao elevar as festividades carnavalescas ao patamar de “acontecimento religioso”, Oswald atenta ao necessário *religio* com as matrizes mitopoéticas fundadoras da colônia, proposta menos assentada numa tonalidade exótica e mais alinhada com a alteridade própria à busca dos sentidos das festas populares e do imaginário coletivo imantado pelas celebrações alegres e tristes (religiosas?), ao longo de quatro séculos de colonização. O Carnaval fez parte do calendário festivo durante quase todo esse período, especialmente no Rio de Janeiro. O texto destaca que o “nosso” é antes a “formação étnica rica” que exótica.

Previamente ao delineamento dos motivos da escolha das figurações “bárbaras e nossas” do Carnaval como assunto literário, cabe esmiuçar a adoção do termo “religioso” pelo autor de *Pau Brasil*. *Religio* foi empregado tanto no contexto das religiões romanas antigas quanto das religiões cristãs e pagãs. Se formos partidários das hipóteses continuístas⁸⁷ sobre as origens do folguedo carnavalesco optaremos por compreendê-lo como metamorfose das festividades religiosas dionisíacas gregas, das bacanais e também das lupercais e saturnais romanas, ou ainda que a festa foi apropriada de forma particularmente restritiva pela Igreja Católica a partir do século XI d.C. (SEBE, 1986;

⁸⁷ As teorias sobre a origem do Carnaval dividem os historiadores em dois grupos: os circunstancialistas e os continuístas. Os primeiros analisam a efeméride pelos valores momentâneos que transparecem na celebração. Em oposição, os continuístas consideram o Carnaval uma festa antiga que através dos tempos foi adaptada, transformando em parte seu significado original (SEBE, 1986).

FERREIRA, 2004; SIMSON, 2007), o que sugere o vínculo inextricável entre Carnaval e religião.

Duas possíveis raízes etimológicas foram pesquisadas para o vocábulo religião. Partindo da constatação tanto de rituais pagãos quanto cristãos, o retórico latino Cícero entendia *religio* como tributário de *relegere*, enquanto Lactâncio preferiu aproximá-lo de *religare*. *Relegere* acolhe os sentidos de atenção escrupulosa, recolhimento, respeito, um movimento reflexivo. Não é um critério objetivo, mas uma disposição interior, subjetiva, imanente. Para Lactâncio, em *Divinae institutiones* e Tertuliano, em *Ad nationes*, o *religare* implicaria no laço que une o homem a Deus, laço de obediência e reencontro (AZEVEDO, 2010), uma categoria que pode conotar a ligação entre o sujeito e a coletividade, uma proposição de ordem transcendente. Jacques Derrida considera que as duas etimologias são menos excludentes que complementares: “Nos dois casos (*re-legere* ou *re-ligare*), trata-se realmente de uma ligação insistente que se liga, antes de tudo, a si mesma. Trata-se de uma re-união, de uma re-coleção. De uma resistência ou uma reação à disjunção” (2000, p. 54).

Pode-se, à guisa de cotejamento, aproximar a proposição de Derrida ao conceito junguiano (2012) de religião, oportuno para o entendimento do aforismo oswaldiano. Para o analista suíço, a semântica da religião aproxima-se de uma acurada e conscienciosa observação daquilo que Rudolf Otto (2007) denominou numinoso, uma condição que se apodera do sujeito independentemente da sua vontade. Ao compreender as experiências numinosas como fluxos inconscientes que subvertem a configuração usual da consciência, os postulados junguianos tendem a laicizar o conceito de religião, tal como o fez Derrida, de forma a considerar o fenômeno religioso no âmbito da investigação psicológica. Para tanto, tornam-se centrais as experiências que afastam o sujeito do registro familiar, desautomatizando a percepção rotineira da realidade porque a força encantatória do nume motiva medo, arrebatamento, inebriamento ou fascínio. Oswald de Andrade associa a folia carnavalesca a essa argumentação, quando aponta que a “raça” se liga a si mesma ou resiste à disjunção por meio do mistério transformador da festa. Nesse ritual, as facetas obliteradas pelos sistemas de poder dominante mascaram-se em conjunção com os estratos sociais mais beneficiados economicamente, manifestando uma reunião que celebra a graça, a luxúria, a alegria. E, também, a violência e uma cordialidade forjada por uma necessidade de contatos sociais mantidos por laços de sangue e de coração, permissividade

de base doméstica que desmotiva a produção de “qualquer moral social poderosa”, como sinaliza Buarque de Holanda (2005, p. 150).

Ao reunir os sintagmas “carneval do Rio” com “acontecimento religioso”, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” constata uma ocupação programática do modernismo brasileiro com o nacionalismo crítico, discurso no qual a ênfase nos rituais populares – um *religio* com os detalhes recalcados na cultura da nação que emergia – marca presença nos textos literários poéticos, em prosa, assim como nos artigos de jornais e revistas do período. À industrialização e à urbanização crescentes, um modelo menos europeizante e mais atrelado ao minério, à cozinha, ao vatapá e à dança: infenso à cópia academicista. Essa proposição assume no manifesto oswaldiano sentidos menos subjetivos que coletivos: a religação é uma observância escrupulosa do rito que advém da “formação étnica viva” e remonta ao passado colonial da cidade do Rio de Janeiro, suas festividades e vitalidades emotivas. O acontecimento religioso é um *religare* com as representações inconscientes da cultura.

Conforme o estudo de Von Simson (2007), esse acontecimento religioso da raça – Carnaval do Rio – pode ser dividido, grosso modo, em três períodos: o primeiro vai do período colonial até 1850 (festa de estilo lusitano); o segundo compreende o intervalo entre 1850 e 1920, uma folia predominantemente parisiense-veneziana ou burguesa, na qual o “Pequeno Carnaval” de base popular era menos valorizado; finalmente, dos anos 1920 até a contemporaneidade, um “período de afirmação do Carnaval popular”. O Rio funcionou como um filtro por onde os hábitos europeus haviam de passar, sendo o padrão referenciado das manifestações nacionais até a década de 1920.

Sobre a primeira fase, muitas são as hipóteses de como o Entrudo português teria adentrado pela colônia e se tornado a primeira e principal manifestação do Carnaval do Rio. O século XVII teria sido o século do entrudo português, celebração agressiva inspirada nos Carnavais de máscaras florentinos e venezianos. O termo significava introito ou entrada, no qual era celebrado o início da primavera. Como as máscaras foram proibidas pelo governo português desde 1689, no entrudo assistia-se toda a população a correr pelas ruas com casacas imundas de ovos, farinha, laranjas e limões-de-cheiro, líquidos sujos, resultando numa brincadeira anárquica e muitas vezes agressiva. Os folguedos variavam, comia-se abundantemente e também se assistia ao desfile de casamento do boneco Entrudo ou João e da boneca Dona Quaresma em que eram entoadas canções burlescas (QUEIROZ, 1999, p. 30). Aos bonecos gigantes, lançavam-se projéteis,

ditos obscenos e o festejo servia como oportunidade de desabafo para a sociedade local. Com a proximidade da Quaresma, os bonecos eram queimados, marcando a chegada do período das cinzas e que terminava com o enterro das personagens (FERREIRA, 2004, p. 77-78). Porém, enquanto em Portugal o entrudo desaparece e não dá lugar ao Carnaval, o oposto acontece no Brasil (ALENCAR, 1985), de forma a se tornar o “acontecimento religioso da raça” que não tolera a catequese, pois “fizemos foi o Carnaval” (ANDRADE, 2001).

O entrudo popular foi progressivamente sendo considerado agressivo, experimentou esmorecimento, mas não desapareceu até o primeiro decênio do século XX. No século XIX, aparece o folguedo “moderno” denominado Carnaval Veneziano ou Grande Carnaval. O primeiro evento ocorre em 1840, “um baile de máscaras como se usa na Europa, por ocasião do Carnaval” e a dança da moda passa a ser a polca (QUEIROZ, 1999, p. 51). Dezesesseis anos após o triunfo dos bailes de máscaras, nascem as sociedades carnavalescas, com a finalidade de organizar desfiles carnavalescos em préstitos na noite de terça-feira gorda.

Por volta de 1870, pequenos grupos de negros e mulatos habitantes da periferia do Rio de Janeiro começam a organizar cantos e danças nos seus quintais que pouco a pouco ganham as ruas, acompanhados de descendentes de imigrantes que não tinham posses suficientes para participar do Grande Carnaval. Nasce o Pequeno Carnaval, de herança nitidamente africana e popular. A Lei Áurea fará proliferar esses grupos e comportamentos de defesa por parte da elite atônita com as novas realidades sociais que se insurgiam. A par disso, o contingente de escravizados oriundos do Nordeste que migrou para o Rio de Janeiro aumenta no século XIX, com o apogeu da cafeicultura. Devido ao declínio dessa lavoura no Vale do Paraíba, a partir de 1870, e a agitação abolicionista em voga, parte da população recém-alforriada passa a ocupar a capital do Império. Esses recém-chegados ocupam os espaços próximos ao porto até a Cidade Nova, região que Heitor dos Prazeres patenteou como Pequena África (MUSSA; SIMAS, 2010).

Havia, então, um duplo movimento. Parte da elite desejava um Carnaval na sua versão europeia, com arlequins, pierrôs, colombinas e emoções comedidas (SEVCENKO, 2014). O escritor Coelho Neto, na reunião de crônicas *Bazar* (1928, p. 168) sugere que os desfiles abandonem as figuras de monstros, cavernas e temas eróticos para cederem lugar a assuntos históricos, elogiando préstitos e agremiações que graciosamente expressassem essas ideias. Em sentido estético e ideológico oposto, apareciam os batuques populares dos

Zé-Pereiras, dos ranchos, dos cordões e a influência da música negra nascida na Cidade Nova, assim chamada porque resultante de um aterro sobre o mangue contíguo ao porto. Nessa ambiência, tocavam-se maxixes, polcas, sambas e as tias baianas, entre as quais a mais famosa foi tia Ciata, eram responsáveis pela organização das festas musicais. Manuel Bandeira, em *Libertinagem*, escreve um poema saudosos ao “Mangue”:

Eram aqui que choramingavam os primeiros choros dos carnavais cariocas
Sambas da Tia Ciata
Cadê mais Tia Ciata
Talvez em Dona Clara meu branco
Ensaiaando cheganças pra o Natal
O menino Jesus – quem sois tu?
O preto – Eu sou aquele preto principá do centro do cafange do
[fundo do rebolo. Quem sois tu?
O menino Jesus – Eu sou o fio da Virge Maria...
O preto – Entonces como é fio dessa senhora obedeço.
O menino Jesus – Entonces Cuma você obedece, reze aqui um
[terceto pr'esse exerço vê.
O manguê era simplesinho
[...]
(1993, p. 131)

Nascida em Salvador em 1854, Tia Ciata chega ao Rio de Janeiro em 1876. Em sua casa, os choros se misturavam aos maxixes e depois aos sambas, acompanhados das batucadas e do samba de umbigada trazido da Bahia. Manuel Bandeira a canoniza no poema “Mangue”, pois as suas salas abrigaram, além de batuques de candomblé e de rodas que misturavam ritmos, o palco mítico da criação coletiva do primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, cuja apropriação indevida resultou no registro feito pelo músico Donga, em 1916, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O sucesso da gravação resultou em protesto de Tia Ciata, do músico Sinhô, o rei do samba, publicado no Jornal do Brasil de 04 de fevereiro de 1917. Assim consistia a paródia escrita pelo grupo (SANDRONI, 2001, p. 119): “Tomara que tu apanhes/ Pra não tornar a fazer isso/ Escrever o que é dos outros/ Sem olhar o compromisso”. O samba amaxixado, na realidade, aludia a uma reprimenda imposta pelo chefe da polícia, Aurelino Leal, que impunha a apreensão de objetos de jogatina em todo o Rio. O ato deveria ser cumprido, com o aviso prévio feito a ele, pelo telefone. E assim começa a letra:

O chefe da folia
Pelo telefone
Manda avisar
Que com alegria
Não se questione
Para se brincar

[...]
(ALENCAR, 1985, p. 118)

Muitas são as versões parodísticas ou de criação coletiva, que permitem a existência de variantes e põem em cheque, desde o momento, a categoria autor, que provavelmente somente se justifica como grupo ou a própria consciência coletiva dos participantes das rodas de música daquele período no centro carioca:

O chefe da polícia
Pelo telefone
Manda me avisar
Que na carioca
Tem uma roleta
Para se jogar

Ou ainda:

O chefe da polícia
Com toda carícia
Mandou-nos avisá
Que de rendez-vuzes
Todos façam cruzeiros
Pelo carnavá!
(ALENCAR, 1985, p. 119)

A onipresença do chefe da polícia em todas as versões é digna de nota e alude à ambivalência das autoridades e da elite carioca, inclusive de muitos literatos, em relação às manifestações populares que ganhavam as ruas no Carnaval. Sérgio Cabral (2011) faz referências à repressão, pois o samba teria sido um gênero execrado pelas classes dominantes nas primeiras décadas do século e a polícia, vez por outra, prendia quem o tocasse ou cantasse. Tendo a música popular como foco de pesquisa, Hermano Vianna (2012) pondera que ao lado da repressão, houve uma série de trocas entre vários estratos sociais na tentativa de inventar uma identidade nacional. Raquel Soihet faz um inventário de publicações do período destacando posições de antagonismo à cultura popular, como a de Olavo Bilac que classifica as manifestações populares como “espetáculo de desvairada e bruta desordem [...] um disparate” (1998, p. 22). Para a autora, a presença indesejável de populares, grupo em que a cultura negra prevalecia, ou seja, candomblé, capoeira, violão, cordões carnavalescos e samba, consistiam em expressões culturais intimidadas por intensa repressão. Destaca, porém, que também havia intensa resistência dos populares, como os escritos de João do Rio e Lima Barreto documentam. E, porque não, Oswald de Andrade, quando percebe o caráter resiliente da festividade religiosa carnavalesca. Haroldo Barbosa

e Janet de Almeida compõem a canção “Prá que discutir com madame?” em que a dialética entre repressão e resistência deixa evidente o calor da questão para a produção cultural nacional, na primeira metade do século XX:

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba.
Madame diz que o samba tem pecado
Que o samba é coitado e devia acabar.
Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça, mistura de cor
Madame diz que o samba é democrata
É música barata sem nenhum valor.

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Prá que discutir com madame?

No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na avenida entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto
Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus que horror!
O samba brasileiro democrata,
Brasileiro na batata é que tem valor!
(BARBOSA & ALMEIDA, 1945)

Cabe indagar quem seria “madame”? A polícia? A elite socioeconômica? A música erudita? A literatura academicista? Todas, provavelmente⁸⁸. A primeira estrofe evidencia os discursos preconceituosos que vinculam o samba a expressões do excesso como o uso indevido de álcool, ao pecado das licenciosidades sexuais, além da sugestão racista e purista de que favoreceria uma mistura de raças indesejável aos valores de “madame”. Com base nessas figurações, inferimos que o mito da democracia racial que teria o samba como avatar constitui uma ameaça ao pensamento totalitário: “Pra que discutir com madame?”, enfatiza o refrão irônico. Entretanto, na segunda estrofe, o discurso resiliente do sujeito sambista constata a insanidade da intolerante senhora (“Madame tem um parafuso a menos”) e o tom sarcástico cede a vez a uma proposta afirmativa, como indicam os verbos no tempo presente (“concorro”, “vai”, “vão”). O morro afirma seu canto no Carnaval, desafiando as instâncias normativas. Como um concerto operístico popular, o

⁸⁸ Alguns músicos do período atribuem o epíteto “madame” como uma provocação dirigida à crítica musical Magdala da Gama de Oliveira, ferina opositora do samba, que escrevia no periódico *Diário de Notícias*. Disponível em <https://jornalggn.com.br/noticia/prá-que-discutir-com-madame-por-barão-do-pandeiro>.

canto do “samba brasileiro democrata” entoa a possibilidade utópica da obra de arte como valor supremo.

Uma das mais instigantes manifestações carnavalescas surgidas no século XIX e presentes na cena de rua carnavalesca do começo do século XX são os cordões e ranchos, que não passaram incólumes a Oswald de Andrade: “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso.” (ANDRADE, 2001, p. 41).

Assim como no discurso resiliente de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida, nesse aforismo reside um embrião da utopia antropofágica, em diálogo aberto com a utopia da obra de arte total concebida por Richard Wagner, que contemplava o concerto da música, do teatro, da literatura, da dança, do canto e das artes plásticas. O músico alemão cria uma nova modalidade de ópera em que múltiplas expressões artísticas estão conjugadas, partindo do pressuposto de que esses elementos estavam combinados na antiga tragédia grega e que em algum momento se separaram. A obra de arte total pretende, então, retomar a perspectiva dionisíaca da arte grega, reunindo mito e representação operística. O projeto consta no texto *A obra de arte do futuro*, escrito em 1849, crítica simultânea à decadência humana e ao mundo artístico europeu que sugere como redenção a apreciação da riqueza do mundo dionisíaco grego, não com uma proposta restauradora, mas uma visada anacrônica que ao invés de repetir o trágico, extraísse dessa estética o potencial renovador para a arte europeia. Pretendendo reunir arte e vida, a ambição wagneriana é simultaneamente estética, moral, social e política (WAGNER, 2003).

A totalidade sensorial incidia na crítica ao projeto burguês emergente e ao Estado moderno. Wagner alinha-se de forma explícita ao ideário romântico, transformação radical ocorrida na consciência europeia entre os anos de 1760 e 1830, como reação aos preceitos iluministas que engendraram as revoluções burguesas do século XVIII. Com ênfase nas produções artísticas e filosóficas alemãs, o imaginário do período reagia ao cientificismo e seus ímpetos progressistas com a poética do voo ao infinito, das representações do estranho, do exótico, do primitivismo (o pensamento ainda não poluído pelas urdiduras burguesas) e da excentricidade. A nostalgia pelo passado tornava *outrora* a palavra de ordem, motivo do interesse pelos textos antigos, que no caso wagneriano incidia no repertório helênico (BERLIN, 2015). O paradigma trágico de ordem dionisíaca implicaria na ruptura do *principium individuationis* e a abertura do sujeito, pelo êxtase, à *participation mystique*. A supressão da individualidade é a suspensão do tempo cronológico ou seu arrefecimento pelo mascaramento teatralizado, como é próprio à

encenação trágica ou ao Carnaval. A arte é a reaproximação do homem com a natureza e a obra de arte total significa a supressão das especificidades das artes, a saber,

o da representação incondicionada e imediata da natureza humana na sua perfeição, essa grande obra de arte total, o espírito não a vê como fato arbitrário passível de ser realizado pelo indivíduo singular, mas sim como a obra dos homens do futuro, que necessariamente tem que ser pensada como obra coletiva (WAGNER, 2003, p. 37).

Wagner submerso nos cordões de Botafogo é a metáfora dos olhos livres oswaldianos para a barafunda coletiva carnavalesca que deglute o projeto do gênio operístico e regurgita para a rua um hálito musical mais popular que a proposta da obra de arte total. Nessa ópera popular, não importa a perfeição. Antes, a inversão mascarada de todas as possibilidades artísticas como expressão paubrasilista de uma nacionalidade que desloca seu acento dos esquemas acadêmicos de produção estética e assiste, em êxtase e com liberdade, o bulício cantado e fantasiado das ruas como espetáculo totalizante que fascinava e amendrontava a elite carioca. Repertório híbrido de violência, delícia, fantasia e delírio, tal qual o *entusiasmos* dionisíaco, torna-se essa a expressão bárbara e nossa do detalhe brasileiro em sua exuberância antiexótica. A autenticidade primitivista das ruas consiste na figuração *princeps* da brasilidade, como o pau-Brasil o foi como matéria-prima extraída das florestas virgens.

Os cordões eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, morcegos e baianas que vinham em procissão dançante com percussionistas (cuícas, reco-recos, adufos) e atravessavam as ruas do centro do Rio de Janeiro até o bairro de Botafogo, entoando canções de uma chula como “Ó raio, ó sol, suspende a lua! Bravos ao velho/ Que está na rua” (ALENCAR, 1985, p. 81). A ambivalência quanto às manifestações populares aqui também se faz presente. O poeta e cronista Luiz Edmundo (1957, p. 71), por exemplo, narra que o Rio se civiliza e “os ruídos bárbaros são convidados a desaparecer de uma cidade que começa a cultivar a civilização”. Em outro registro, João do Rio publica na *Kosmos: revista artística, científica e literária*, em fevereiro de 1906, a crônica “Elogio do cordão”, em que o “acontecimento religioso da raça” é reafirmado: “Os cordões são o núcleo irredutível da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio” (1906, p. 6). A balbúrdia dionisíaca descrita pelo cronista tinha como palco a rua do Ouvidor e, ao modo de uma serpentina, desenrolava uma “plethora da alegria que punha desvarios em todas as faces”. Os cordões, mixórdia de riso, loucura e luxúria eram o desrecalque de uma lógica

selvagem (ou “bárbara”, termo acolhido por Oswald de Andrade e João do Rio) do inconsciente coletivo que se embrenhava numa cena fulgor de ordem religiosa (em louvor a Dioniso), obra de arte total apreciada por João do Rio. Assim, dá voz ao narrador da crônica:

– Eu explico. A dança foi sempre uma manifestação cultural. Não há danças novas, há lentas transformações de antigas atitudes de culto religioso. O bailado clássico das bailarinas do Scala e da Opera tem uma série de passos do culto bhramanico,[...]e o cake-wake e o maxixe, danças delirantes tem o seu nascedouro nas correrias de Dyonisos e no pavor dos orixás da África. A dança saiu dos templos, em todos os templos se dançou, mesmo os catholicos...” [...] O Carnaval é uma festa religiosa, é o mixto dos dias sagrados de Aphhrodita e Dyonisos, vem coroado de pampanos e cheirando a luxúria. As mulheres entregam-se, os homens abrem-se, os instrumentos rugem, e estes três dias ardentes, coruscantes, são como uma enorme sangueira na hyperthrophia dos maus sentimentos. Os cordões saíram dos templos! (RIO, 1906, p. 6).

Imagem XIV – Elogio do cordão

Fonte: Revista Kosmos (1906)

Essa dimensão religiosa alentada pelos cordões carnavalescos alinha-se aos preceitos do *religio* entendidos tanto na acepção subjetiva como *relegere* (“as mulheres entregam-se, os homens abrem-se”) ou como *religare* que sublinha sua dimensão coletiva, uma religação com as dimensões inconscientes coletivas que na cultura apareçam como figuras arcaicas ou dissonantes: “a dança foi sempre uma manifestação cultural”. Carl Jung formula o conceito de *anima* para descrever esses esquemas mediadores na psique individual ou coletiva quando interagem com imagens que lhes são desconhecidas. “A *anima* personifica o inconsciente coletivo”, lembra Jung ([1971]2000, p. 71), o que permite

aproximar esse conceito da animação vivida pelo narrador criado por João do Rio, indeciso entre o fascínio e as semânticas do barbarismo ou da selvageria. As figuras “bárbaras e nossas” do Carnaval ocupavam função precípua na constituição identitária do imaginário popular, mas persistiam alijadas (ou inconscientes, ou recalcadas) das conceituações hegemônicas da arte dita erudita. O acontecimento religioso da raça faz a *anima* wagneriana submergir ao furor festivo dos cordões cariocas, blague astuta de Oswald de Andrade que festeja o *religio* da ópera erudita com o Carnaval urbano, estratégia de um projeto de desvelamento anímico da nação emergente.

O aforismo contido no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (2001) imagina a tetralogia mítica dos Nibelungos, que alegoriza as estruturas do poder ao qual era submetido o povo alemão, sendo festivamente arrastada pelos blocos de populares que dançam o Carnaval no bairro carioca de Botafogo. A *boutade* transformaria o espetáculo erudito numa celebração operística de rua, em que as distinções entre arte erudita e popular, ou entre arte e vida, fossem diluídas. Nessa deglutição dionisíaca dos referenciais estéticos europeus, germinava o embrião da proposta antropofágica. O Carnaval oswaldiano sanciona, assim, uma proposta estética de ordem dionisíaca para o fazer literário modernista, uma vez que as figurações carnavalescas permaneciam como expressões literárias pouco relevantes para os padrões vigentes até a década de 1920.

Sabe-se que a matriz dionisíaca orientara Nietzsche na escrita do prefácio dedicado ao músico Richard Wagner em *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo* (2007, p. 22-23). Para o filósofo que pensava nos problemas e esperanças alemães, religar-se ao deus do êxtase e do entusiasmo, da embriaguez e do desmembramento do que está moralmente estabelecido na ordem coletiva como normatividade seria o “vórtice e ponto de viragem” da cultura germânica. Nietzsche comunica a Wagner que é a arte e não a moral a atividade propriamente metafísica do homem e que a existência do mundo só se justifica como fenômeno estético: “a arte como um divertido acessório, um tintinar de guizos que se pode muito bem dispensar ante a ‘seriedade da existência’” (p. 22-23). Somente esse deus-artista –Dioniso– completamente desconsiderado (reprimido?) e amoral constrói e destrói, cria mundos, desembaraça-se “da necessidade da abundância e superabundância”, e entende as contrariedades do mundo. O artista dionisíaco “já denuncia um espírito que um dia, qualquer que seja o perigo, se porá contra a interpretação e a significação morais da existência” (2007, p. 16).

Wagner submerso na orgia dos cordões é metáfora de uma estética dionisíaca que embaralha o erudito ao popular e abre a arte aos desígnios da *anima*, às potências subversivas de realidades autônomas inconscientes. Esse Dioniso tem dupla significação, pois, ao integrar o homem com o campo do sagrado, do inconsciente, tanto pode enlouquecê-lo quanto protegê-lo da loucura. O desvairio dionisíaco interessa Mário de Andrade no poema “Carnaval Carioca”, em que o sujeito poético afirma sobre os cordões e préstitos:

Cordões de machos mulherizados,
Ingleses evadidos da pruderie,
[...]
Vitória sobre a civilização! Que civilização?...É Baco!
É Baco num carro feito de ouro e de mulheres
[...]
(ANDRADE, 2013, p. 213)

Reiteramos essa citação do poema analisado na Ala do Poeta Arlequinal dedicada a Mário de Andrade. O convite a sua participação nesse espaço justifica-se pela associação do verso que remete à presença de “machos mulherizados” nos cordões, o que permite a analogia com um procedimento festivo dionisíaco presente em antigas procissões festivas denominadas *Komos*, termo que significa comédia e que consistia numa *hybristica*, quando homens se vestiam de mulheres e as mulheres procediam de forma oposta (MINOIS, 2003, p. 35-36). São mascaramentos próprios a Baco, que vence as apostas convencionais da civilização e livra o homem do mal-estar engendrado pelo desencanto do projeto burguês de história, atijando os sentidos transformadores do riso, da festa e do outramento, temas presentes de forma radicular nas obras modernistas sacudidas pela folia carnavalesca. Quando são adotados procedimentos que religam as matrizes dionisíacas inconscientes e as imagens do Carnaval, o projeto estético oswaldiano explicita-se, pois um dos traços maiores de Dioniso consiste em embaralhar sem cessar as fronteiras do ilusório e do real, em fazer surgir bruscamente outro lugar aqui embaixo, em nos desterrar de nós mesmos, lembra Jean Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1986).

Nietzsche enfatiza ainda os aspectos da loucura, do desmembramento, dos aspectos excessivos e bárbaros presentes nos cultos dionisíacos, identificando-se nos seus últimos escritos como o Zagreu, o primeiro deus Dioniso que fora esquartejado pelos Titãs. A metáfora do desmembramento pode ser compreendida como etapa inicial do processo antropofágico, pois não se trata ainda de um rearranjo das partes em outra organização. Ora, quando os cordões cariocas deglutem Wagner (o termo submergir pode ser lido nessa

chave) que é servido como repasto antropofágico, a lucidez perceptiva oswaldiana desmembra o que é conhecido como padrões estéticos dominantes e propõe a ênfase nas matrizes míticas fundadoras da *anima* brasileira. Ainda que essa categoria resulte de uma invenção, ou seja, dispense evidências antropológicas e atue como correlato objetivo da fantasia nacionalista crítica do período. O jornal *Gazeta de Notícias* de 24 de fevereiro de 1906 publica a crônica “A arte nos cordões”:

São eles que trazem a alegria à cidade, são eles que sacodem de um torpor de um ano inteiro, são eles que trazem enfim em versos desconchavados e coxos toda a vibração da alma das selvas, da alma virgem e simples e simples de suas florestas [...] Uma das artes mais cultivadas nos cordões é a música, a arte imortal de Wagner e Verdi. Não é propriamente a música da ‘Africana’ ou das ‘Walkírias’ que eles cultivam, mas a sua requer o mesmo cuidado de execução, o mesmo, senão maior, tempo de ensaios (1906, p. 2).

O texto esmera-se em traçar paralelos entre o erudito e o popular, dando legitimidade ao projeto estético dos cordões. Até porque, no domínio público essas agremiações associaram-se a um sentido de alteridade pelo fato de terem sido constituídas pelas camadas mais humildes da população carioca e terem como origem as tradições festivas e religiosas de negros (CUNHA, 2001). A vibração dionisíaca e a procedência dos cordões suscitaram posicionamentos ambivalentes das elites e dos homens de letras, como pode ser percebido em jornais da época, na crônica “Elogio do cordão”, escrita por João do Rio em 1906 e no poema “nossa senhora dos cordões”, publicado por Oswald de Andrade em 1925.

Em “Elogio do Cordão”, João do Rio imprime um tom ora elogioso ora crítico-preconceituoso e, simultaneamente, erótico ao seu narrador-personagem. Após descrever as personagens fantasiadas dos cordões “quatro ou cinco adolescentes com sapatos desfeitos e arcos pontudos” ou “Um negralhão todo de pennas, com a face lustrosa como piche a gotejar suor, estendia o braço musculoso e nu sustentando o tacape de ferro”, o narrador dialoga com seu companheiro:

Abriguei-me a uma porta. Sob a chuva de confetti, o meu companheiro esforçava-se por alcançar-me.
 – Por que foges?
 – Oh! Estes cordões! Odeio o cordão.
 – Não é possível.
 – Sério!
 Elle parou, sorriu:

– Mas que pensas tu? O cordão é o carnaval, o cordão é a vida delirante, o cordão é o último elo das religiões pagãs. Cada um desses pretos ululantes tem por sobre a belbutina e o reflexo dischromico das lantejoulas, tradições milenares; cada preta bêbeda desconjuntando nas tarlatanas amarfanhadas os quadris largos, recorda o delírio das procissões em Byblos pela época da primavera e a fúria rabida das bacchantes. Eu tenho vontade, quando os vejo passar zabumbando, chocalhando, berrando, arrastando a apotheose incommensuravel do Rumor, de os respeitar entoando em seu louvor a “prosódia” clássica com as phrases de Píndaro – salve grupos floridos, ramos floridos da vida.

Parei a uma porta, estendo as mãos.

– É a loucura, não tem dúvida, é a loucura. Pois é possível louvar o agente embrutecedor das cephalgias e do horror?

– Eu adoro o horror. É a única feição verdadeira da Humanidade. E por isso adoro os cordões, a vida paroxismada, todos os sentimentos tendidos, todas as ternuras ávidas de torturas. Achas tu que haveria Carnaval se não houvesse os cordões? (RIO, 1906, p. 7)

A crônica constitui uma exceção entre os colaboradores da *Revista Kosmos*. Ainda que mostre uma personagem atônita, entre o fascínio e o pânico, e utilize termos como “horror” e “bárbaro”, o autor assume a proposição de que o povo dos cordões era guardião de determinadas práticas culturais importantes de serem registradas. Sob confetes, entre atração e repulsa, o narrador identifica nos cordões uma dimensão antropofágica que integrava a tradição latina, a modernidade e a presença negra numa ópera própria protagonizada pelos estratos populares, alçando a vida carnaval a uma expressão “paroxismada”. A “preta bêbeda desconjuntando, nas tarlatanas amarfanhadas, os quadris largos” constitui uma figuração do projeto wagneriano das singularidades das manifestações populares como força motriz para a arte, afirmada nas necessidades vitais e pela força inconsciente que imprime um saber “que se representa sensível e imediatamente no momento do seu aparecer fenomênico maximamente corpóreo” (WAGNER, 2003, p. 15).

O cronista busca, na poética do mascaramento dos corpos, a “alma encantadora das ruas”. Ou seja, enobrece as expressões recalcadas pelos registros literários e documentais ao publicar esse “Elogio” na refinada *Kosmos*, advertindo a intelectualidade carioca da primeira década do século para a importância estética e política das manifestações culturais da população negra e urbana. As referências às cerimônias dionisiacas são novamente marcantes, quando do elogio do delírio, da procissão orgiástica e da melopeia que arrasta o companheiro com a força do numinoso e o entrega ao desregramento: “eu tenho vontade, quando os vejo passar zabumbando, chacoalhando [...] de entoar frases de Píndaro [...]”,

ou seja, retomar a consciência e as frases com teor ameno e que retomem a “ordem na desordem” que é um “lemma nacional”, como assevera na sequência do texto. Mas, instauram-se a loucura e o horror próprios à percepção dionisiaca do folião desavisado que se atemoriza na corrente orgiástica dos batuques, dos chocalhos e das zabumbas: “O cordão é o último elo das religiões pagãs [...] é nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lasciva pelas mulheres e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara, lamentável...”, registra João do Rio no final do texto, associando melancolia e desejo de redenção festiva.

Um ano mais tarde, na revista *Kosmos* n.7, o crítico Américo Fluminense condena-os de forma veemente: “Horríveis, fétidos, bárbaros cordões, que dão ao nosso Carnaval de hoje algo de boçal e selvagem com a sua imutável melopeia de adufes e pandeiros”. E prossegue de forma racista: “Não há alegria nem espírito, há berreiro de taba de mistura com uivos de africanos” (apud CUNHA, 2001, p. 115). Em posição declaradamente oposta ao literato racista, a compositora Chiquinha Gonzaga encantou-se pela alma simultaneamente luxuriosa e triste desses cortejos e compôs, em 1889, a bela marcharrancho “Ó abre alas” que passou despercebida dos jornais da época, como a *Gazeta de Notícias*, tornando-se uma das canções mais cantadas nos carnavais até 1910:

Ó abre-alas
Que eu quero passar
Eu sou da Lira
Não posso negar
Rosa de Ouro
É que vai ganhar (ALENCAR, 1985, p. 14)

Oswald de Andrade abre alas aos cordões quando publica em *Pau Brasil* dois poemas na seção “Carnaval”, sendo que o primeiro “nossa senhora dos cordões” roga uma prece antirrepressiva para o sucesso de um cortejo que tanto pode ser um cordão quanto um rancho do bairro de Botafogo:

Evoé
Protetora do Carnaval em Botafogo
Mãe do rancho vitorioso
Nas pugnas de Momo
Auxiliadora dos artísticos trabalhos
Do barracão
Patrona do livro de ouro
Protege nosso querido artista Pedrinho
Como o chamamos na intimidade
Para que o brilhante cortejo

Que vamos sobremeter à apreciação
 Do culto povo carioca
 E da Imprensa Brasileira
 Acérrima defensora da Verdade e da Razão
 Seja o mais luxuoso novo e original
 E tenha o veredictum unânime
 No grande prélio
 Que dentro de poucas horas
 Se travará entre as hostes aguerridas
 Do riso e da loucura (2006, p. 151)

A divindade reverenciada no poema “nossa senhora dos cordões” é também mencionada por João do Rio no “Elogio dos cordões”: “Os cordões saíram dos templos! Ignoras a origem desses grupos? Pois eles vêm da festa de Nossa Senhora do Rosário ainda nos tempos coloniais. Não sei por que os pretos gostam de Nossa Senhora do Rosário” (1906, p. 7), documenta o cronista, ao dar voz a um narrador participante da folia. Esse arcabouço mítico que associa a divindade católica à população negra escravizada é desvendado por Leda Martins em *Afrografias da memória*, pesquisa em que documenta as narrativas ágrafas dos congadeiros no Brasil. As metamorfoses da santa católica ensejam narrativas transmitidas pela tradição oral e recolhidas pela autora. A versão mais difundida sobre Nossa Senhora do Rosário conta a recusa da imagem em permanecer numa capela construída pelos brancos e a sedução da população feita cativa que a reconduz à terra após inebriá-la com batuque dos tambores:

Um certo dia, uma menina de nome Maria Borralheira foi buscar água no mar. Quando chegô lá, viu uma mulher muito bonita e com uma luz muito forte, com um brilho muito grande e estava sobre a águas. Ela voltou correndo para falar na cidade sobre o que viu. Os rico foi tirá ela, com banda de música e tal e truxeram ela para a igreja. No outro dia ela tinha ido embora para o mar de novo. Aí os nego pediu licença pra ir tirar ela. No princípio os patrão não queria deixar, achando que os nego tava era caçando uma desculpa pra num trabaiar. Despois eles deixaro. Aí os nego construiu uns tambor com tronco de árvore e couro de animal e foro buscar ele. O congo foi na frente e quando chegou lá, Nossa Senhora deu um passo em direção dele. Aí o congo voltou correno para apressá o moçambique que lá evinha devagá, pedindo pra eles andá depressa que Nossa Senhora já tava vindo do mar. O moçambique foi indo no passo devagá e atrás dele e vinha o candombe que são os treis tambô sagrado que ia tirar ela do mar. Quando os tambô aproximou do mar, com os nego tocano e cantando, chamano ela, ela vei vino e sentou num dos tambô - o santana. O nego carrregô ela, mas os branco achô ruim, pegaro ela e levaro para a igreja deles. No outro dia ela tinha voltado de novo para o mar. Aí os nego foi buscá ela de novo e ela veio. Aí eles fizeram uma igrejinha pra ela e ela nunca mais votou pro mar (MARTINS, 1997, p. 33).

A lenda revela três elementos que insistem na rede de enunciação e na construção do seu enunciado: a descrição de uma situação de repressão vivida pelo negro escravizado; a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas ou da pedra, capitaneada pelos tambores e a instituição de uma hierarquia e de outro poder, fundados pelo arcabouço mítico. A nossa senhora que vem do mar é uma divindade que chega pela travessia da dor que se materializara na travessia marítima humilhante e agora é rememorada para que a população negra reencontre a força de suas tradições, ao som do batuque. Essa imagem reforça o arquétipo materno e o inconsciente étnico relacionado à Terra – Mãe África, solo primeiro da população negra que chegou ao Brasil. Os cantos relembram a mãe Terra e o trauma: a humilhação e a violência das viagens nos navios negreiros. O mascaramento da tristeza em alegria ocorre pela mobilização das dimensões arquetípicas da psique coletiva ancoradas na figuração simbólica da Grande Mãe⁸⁹, de forma que os participantes reencenem nesse culto o passado de dor, separação, o banzo, a escravidão e celebrem a vitória da libertação que só é possível no resgate de sua cultura e de suas raízes.

O poema “nossa senhora dos cordões” celebra essa crença e, como uma reverência, organiza 20 versos dispostos em metro livre nos quais a pontuação é suprimida (expediente eminentemente modernista). Propomos que essa prece, repleta de inflexões irônicas, seja dividida em Invocação (versos 1-7); Motivo (versos 8-9) e Graça ou Milagre (versos 10-20). O primeiro verso entoa a saudação dionisíaca feita pelo coro da tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes: “Da terra asiática acorro; que sendo por Brômio, doce pena, suave fadiga é exaltar a Baco, gritando: Evoé!” (1976, p. 79). No poema trágico, Penteu, rei de Tebas, resiste aos mandos licenciosos do deus Dioniso e acaba estraçalhado pela própria mãe Agave, feita sacerdotisa do deus da orgia. A divindade católica miscigenada aos cultos dionisíacos gregos e adotada como protetora dos Carnavais do bairro carioca de Botafogo não é saudada com o canônico “Ave Maria”, mas pela alusão ao canto transgressor pagão que convoca um tempo de orgias, mascaramentos e ruptura com os preceitos e normas estabelecidos pelas camadas dominantes do espaço público.

Apesar de evocar no título uma referência aos cordões, o poeta dá voz a um sujeito que roga uma prece à santa e invoca sua proteção para um rancho: “Mãe do rancho vitorioso”. Os ranchos eram cordões mais civilizados, com um conjunto de percussão

⁸⁹ Carl Gustav Jung associa a imagem arquetípica da Grande Mãe aos temas ligados à terra, à fecundidade, ao desejo de acolhimento, aconchego, proteção (JUNG,[1971] 2000).

acrescido por instrumentos de corda: violões e cavaquinhos. Havia um coro que entoava a marcha escolhida, assim como uma porta-estandarte e três mestres. Alguns estudiosos consideram que as escolas de samba, cuja primeira foi a *Deixa falar*, fundada em 1928, emularam esse modelo e alguns elementos já presentes nessas agremiações (ALENCAR, 1985; SANDRONI, 2001; ENEIDA, 1999). Esse terceiro verso une-se sintaticamente (*enjambement*) com o quarto que denuncia que os ranchos e cordões disputavam um combate carnavalesco: “as pugnias de Momo”.

A adoção do termo de cunho beligerante justifica-se porque a imprensa fomentava acirrados concursos: assim como a *Gazeta de Notícias* fora a animadora dos cordões, o *Jornal do Brasil* animava os ranchos e a esse jornal se deve a sua projeção. No ano de 1909, o referido periódico institui um concurso, cuja vitória do rancho “Mamãe Lá Vou Eu” acontece “em renhida luta com o Ameno Resedá” (ENEIDA, 1999, p. 116). São renitentes as imagens de luta, uma vez que a folia e o concurso são adjetivados com o termo “renhido”, que remete a derramamento de sangue ou combate intenso, escolhas convergentes com o poema oswaldiano. A primeira parte do poema-prece – Invocação – é finalizada com um pedido de proteção para a figura do carnavalesco (“Pedrinho”), já alçado ao patamar de artista dos folguedos momescos.

De forma ambivalente, na crônica publicada em 1906, João do Rio assinala que as danças têm seu nascedouro nas correrias de Dyonisos e no pavor dos orixás da África. Esses cortejos, que tomam conta do Carnaval popular do Rio de Janeiro e são submetidos a concursos auspiciados pela elite carioca controladora da imprensa local no começo do século, motivam o tom irônico adotado pelo sujeito poético do poema oswaldiano. O primeiro concurso de cordões do Rio de Janeiro foi instituído pela *Gazeta de Notícias* em 1906, com o suposto objetivo includente de que não somente as sociedades carnavalescas aristocráticas tivessem “seus esforços galardeados com o aplauso público”. O jornal ocupava-se em fomentar aos cordões, “esses grupos numerosos e incansáveis que animam extraordinariamente o carnaval”, um modelo estético tributário da festa carnavalesca europeia, uma vez que essas tradições populares poderiam ter a chance de se ajustar ao ideário estético da cultura dominante: “[os cordões estarão] apresentando-se, de ora em diante com desusado brilho e constituindo um carnaval originalíssimo e luxuoso, **quase**⁹⁰ como o dos grandes clubes” (p. 2). O advérbio “quase” denuncia a ambiguidade da elite e

⁹⁰ Grifo nosso.

da imprensa carioca, no começo do século, em relação a essas agremiações compostas, majoritariamente, pela população egressa do cativo.

Esse é provavelmente o sentido para o qual se direciona a ironia ferina oswaldiana, quando dá voz a um sujeito poético que roga a Nossa Senhora do Rosário para que o “brilhante cortejo” que será julgado pela elite e pela “Imprensa Brasileira”, não por acaso destacada em letras maiúsculas, “Seja o mais luxuoso novo e original”. O recurso retórico permite embaralhar verdades e razões advindas do poder dominante (e no poema, novamente, o poeta as potencializa ao destacá-las como “Verdade” e “Razão”), de forma a apostar na desmistificação das ideologias de poder que se mascaram em defesas supostamente democráticas: vale lembrar que o poeta critica a imprensa qualificando-a como “acérrima defensora”. A provável fonte da ironia oswaldiana é a percepção do caráter evanescente da linguagem e que o atrelamento fixo entre significante e significado é artificial ou ideológico, arriscando o discurso poético a uma terceira margem que subverte o que pode ser esperado pelo pragmatismo discursivo linear.

O projeto nacionalista crítico de feição primitivista contido no “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e na obra poética *Pau Brasil* contém o embrião do movimento antropofágico. Todavia, esse direcionamento estético transgressor não é observado, majoritariamente, na produção e criatividade dos homens de letras na virada do século XX. No período da *Belle Époque* em que havia no Carnaval a efervescência dos cordões, a criação literária no Brasil experimenta uma missão social, como assinala Nicolau Sevcenko em *Literatura como Missão: temas sociais e criação cultural na Primeira República*. Para o historiador, as unidades semânticas constitutivas desse período consistiam de liberalismo, positivismo e humanitarismo, de forma a engendrar uma crise de consciência maior em intelectuais que viviam o dilema de colaborar com o acervo literário universal e ordenar e interferir nas suas comunidades de origem (2014, p. 31). No caso dos grupos carnavalescos do período, o esforço parece ter sido, em princípio, o de inserir os folguedos no paradigma cultural hegemônico, alinhando-se dessa maneira à perspectiva historiográfica de Sevcenko e ao conceito de multiculturalismo destacado por Silviano Santiago:

Há um antigo multiculturalismo – de que o Brasil e demais nações do Novo Mundo são exemplos – cuja referência luminar em cada nação pós-colonial é a civilização ocidental (...). Apesar de pregar a convivência pacífica entre os vários grupos étnicos e sociais que entraram em combustão em cada *melting pot* (cadinho) nacional, teoria e prática são de responsabilidade de homens brancos de origem europeia, tolerantes (ou não), católicos ou protestantes, falantes de uma das várias línguas do

Velho Mundo. A ação multicultural é obra de homens brancos para que todos, indistintamente, sejam disciplinarmente europeizados como eles (2002a, p. 9).

Por meio desse parâmetro pode-se compreender a retórica crítica do sujeito poético afirmado por Oswald em “nossa senhora dos cordões”. Daí a força do neologismo “sobremeter” no décimo primeiro verso, que atua no poema como recurso paronomástico sugestivo da força transgressora desses “horríveis, fétidos e bárbaros cordões”, como escrevera Américo Fluminense na *Revista Kosmos* (1907). O poema oswaldiano transgride e inverte a submissão ao “culto povo carioca” e à “Imprensa Brasileira” em força afirmativa:

[...]
 Para que o brilhante cortejo
 Que vamos sobremeter à apreciação
 Do culto povo carioca
 E da Imprensa Brasileira
 Acérrima defensora da Verdade e da Razão
 [...] (ANDRADE, 2006, p. 151)

Para uma parte da ilustrada elite carioca, os cordões representavam uma ameaça. Basta observar a oscilação de adjetivos usados por João do Rio: fascinante, alarmante, pobre, delirante ou bárbaro. Até porque os cordões insistiam em mobilizar aquilo que muitos jornalistas e sociedades carnavalescas pretendiam relegar ao passado como tradições denegadas, incluindo representações da cultura negra e indígena. Houve, progressivamente, uma associação entre violência e ameaça social aos grupos de cordões, justificando a atitude temerosa e hostil das elites. Não somente havia um entrelaçamento entre preconceito social e criminalidade, como atestavam muitos jornais da época, como alguns jornalistas consideravam as figuras dos cordões – diabinhos, velhos, filhos das trevas ou destemidos das chamas – “coisas de negros, moradores de cortiços, copeiros, jovens raivosos e ressentidos predispostos a uma rixa e um barulho”, conta Cunha (2001, p. 187).

Oswald rompe com esse interdito da “Verdade” e da “Razão” imposto pelas elites cariocas por meio do tom do poema, uma prece que é pura ironia e, por exemplo, pelo uso do verbo “sobremeter”, aglutinador de semânticas do erotismo e da violência. Desfaz, dessa maneira, as veleidades aderidas às qualificações de “culto” ou “Razão”, tabus mantenedores da ordem burguesa. Georges Bataille discute esse enfrentamento em *O erotismo* (2013): os interditos, sobre os quais repousa o mundo da razão, nem por isso são

racionais, pois a natureza do tabu, que torna possível o mundo da calma e da razão, não obedece à inteligência, mas à *sensibilidade*, como o faz a violência humana, tal como a cólera e o medo que são herdeiros de estados sensíveis (2013, p. 88). Assim também são engendradas as disposições passionais que sustentam os preconceitos denunciados no poema-prece oswaldiano, que “sobremete” as imagens arcaicas de um país excludente e escravagista tardio à visão míope de uma imprensa “acérrima” defensora dos padrões vigentes do luxo e da novidade: desejo manifesto de emular os padrões cultuados pela arte da metrópole. Esse desejo sustentava um tabu – o belo europeizado – de um discurso modernizador e conservador que repunha, a despeito de “elogios”, o atraso do país e a manutenção das estruturas coloniais de poder. A prece oswaldiana posiciona-se de maneira contrária a essa premissa, assim como o projeto antropofágico que sugerirá a transformação do tabu em totem, isto é, o desrecalque das tradições mitigadas pela empreitada positivista de ordem e progresso que orientava a “Verdade” e a “Razão” da “Imprensa” nacional.

Percebe-se que os festejos carnavalescos tomam parte das estratégias discursivas que tentam afirmar a ex-colônia no patamar de nação. Esses discursos ambivalentes estão documentados na imprensa do período, de forma que os cordões são pouco a pouco substituídos pela primazia dos ranchos, mais ricos e aderidos ao projeto de manutenção dos folguedos com acento conservador, assim como pelas batalhas de confetes e desfiles de corsos a beira-mar. Segundo Eneida (1999, p. 108), os cordões perdem sua força a partir de 1911. Teriam sucumbido às perseguições de autoridades cariocas, por representarem uma experiência de alteridade uma vez que constituídos por camadas populares e humildes da população. O poema oswaldiano evidencia essa ambivalência, pois reza para “nossa senhora dos cordões” que é também “Mãe do rancho vitorioso”, o qual participará do prélio que “Se travará entre hostes aguerridas/ Do Riso e da Loucura”. Oswald de Andrade faz escolhas lexicais (“prélio”, “hostes aguerridas”) que remetem a um cortejo e certame bélico, sugerindo, como lembra Bataille, que “a violência, de alguma maneira, transborda o interdito” (2013, p. 90).

O mundo profano é o dos interditos e o tempo sagrado é o das festas, das transgressões ilimitadas, prossegue Bataille em diálogo com Roger Callois. A noção do sagrado da transgressão, a saber, do tempo ordinário que se transmuta em folia implica numa inversão: a dilapidação fundaria a festa que é o ponto culminante da atividade religiosa. Callois (1988) acrescenta que o ritual festivo é contrastável com a guerra não

como paralelismo entre seus conteúdos, mas como expressões grandiosas dos paroxismos coletivos que promovem, nas sociedades modernas, os estados de exceção. Em ambos, violam-se as leis, a embriaguez apodera-se dos participantes e, no caso da guerra e também de algumas festas contemporâneas, sacraliza-se a violência. Para o sujeito poético oswaldiano, a transgressão festiva se dará pelas religiões do “Riso” e da “Loucura”.

O riso e a loucura erigem categorias semióticas que fomentam o interesse de pesquisadores ao longo da história, uma vez que anunciam uma deriva de sentidos que se acomoda, ou oscila, num espectro desenhado entre suas expressões artísticas e psicopatológicas. A melancolia e sua contraface acumulam enorme potencial estético: o entendimento de que ambas fomentam substratos para a criação artística, desdobramentos do amálgama melancolia/ loucura/riso/genialidade. Patenteado como especificidade humana por Aristóteles porque o homem é o único animal que ri, o riso interessa aos retóricos latinos Cícero, em *De Oratore* e Quintiliano, em *Institutio Oratoria*. O primeiro considerava-o útil nas defesas públicas quando abatia a severidade e a tristeza do adversário. O autor do *Institutio* enfatizava o *serioludere* como arma retórica que apresentava os fatos e as coisas de maneira contrária à da lógica e da verdade (MINOIS, 2003). Grosso modo, essa noção é desenvolvida pela medicina grega e romana e é alçada à inquietação do pecado da acídia na perspectiva escolástica medieval, vindo a interessar pintores (Albrecht Dürer) e filósofos renascentistas como Marsilio Ficino: a bipolaridade entre acídia/*tristitia* e a mania (loucura) foi estudada com entusiasmo pelo grupo florentino que ressuscitou o pensamento saturnal, preparando o terreno para a valorização do humor como contemplação e como conhecimento. A melancolia e o riso tornam-se, pouco a pouco, máscaras laicas herdeiras da acídia claustral medieval (AGAMBEN, 2007).

Na Idade Média, o riso encena a sua dualidade de forma marcante. Por um lado demonizado porque teria o poder diluidor dos preceitos que impunham o respeito tácito ao sagrado e o temor ao divino, como Umberto Eco ilustra em *O Nome da Rosa* (1980). Por outro e enfatizando a polaridade oposta, assistia-se às festas da inversão, das mascaradas, da licenciosidade em que o riso rompia com o interdito, constituindo-se como figura de excesso em festividades como a Festa dos Bobos, o Riso Pascal e o Carnaval. Essas transgressões ritualizadas consistiam em uso de máscaras, inversões, obscenidades que expunham o anormal, o estrangeiro, aquilo que se opunha à experiência da dor e da desesperança. Esse período dá lugar ao aparecimento de uma figura paradigmática das polaridades melancolia/riso: o Bobo da Corte. Mediador entre as necessidades populares e

a arrogância do rei, tinha o riso como ferramenta por meio da qual poderia enunciar ao soberano as verdades indesejáveis (MINOIS, 2003; BAKHTIN, 1987). Nesse momento, percebe-se a adesão de uma categoria que sempre esteve subjacente a esses discursos e ocupará o lugar de *persona* da melancolia e do riso: a loucura. São abundantes os textos médicos no período que tentam dar conta de tal fenômeno, sendo *Anatomia da melancolia*, de Richard Burton, o mais exuberante. O louco, porém, será gradativamente apagado na paisagem e sua voz silenciada com o surgimento dos asilos, local onde se materializou sua administração pelo confinamento (FOUCAULT, 1989). Se até esse momento a melancolia, o riso e a desrazão/ loucura eram objeto do pensamento, passam a partir da filosofia do período romântico a também se afirmar como uma forma de pensamento, transformando-se em temas caros aos textos literários ficcionais, dramáticos e na lírica.

Essa breve digressão colabora para o entendimento do último verso do poema “nossa senhora dos cordões”. Oswald de Andrade finaliza seu poema-prece com uma provocação, numa espécie de verso de ouro: “Do Riso e da Loucura”. Estas categorias são contrapostas ao discurso conservador da “Imprensa Brasileira” e do “culto povo carioca”. Tais instâncias sociais atuariam mais a favor da administração da folia e dos excessos carnavalescos, ao invés de proporcionarem a amplificação do repertório transgressor ritualizado pela loucura risível e delirante do Carnaval dos cordões. A inserção desse poema no livro *Pau Brasil* reforça a ênfase do pensamento mitopoético no projeto oswaldiano, que trabalha por oposição aos discursos que constituem um pragmatismo cultivado, utilitário e domesticado. As figurações do Carnaval, por meio das lentes do “Riso” e da “Loucura”, permitem “ver com olhos livres” os valores que muitos intelectuais escamoteiam, quando solidários a intenções modernizadoras de perfil conservador. Ao decompor humoristicamente o perfil reacionário da elite e dos intelectuais cariocas daquele momento, o Carnaval do primitivismo *Pau Brasil* recuperaria a função poética implícita ao recuo psicológico e social que incide na valorização dos “valores mágicos e alógicos da imaginação primitiva, acordes com as súbitas transformações do mundo pela ciência e pela técnica” (NUNES, 2001, p. 13).

Oswald aposta nos recursos insubmissos e simultaneamente civilizatórios do riso e do inconsciente dionisíaco, entoando uma prece de Carnaval com poderes beligerantes: o “prélio”, isto é, o combate “se travará entre as hostes aguerridas”. O poema oswaldiano retoma as imagens carnavalescas da loucura e do riso como temas literários e perspectivas de alteridade. Anos após, Michel Foucault (1989) dissertará sobre as máscaras de

outramento da loucura que pouco a pouco se esvanecem no contexto cultural ocidental por meio do controle e da administração dessas paixões que são submetidas à categoria de doença mental. Isto é, a aura lírica que antes conferia à loucura um lugar de exceção passará a ser comandada pela ordem psiquiátrica. Nesse caminho argumentativo, a força transgressiva da loucura carnavalesca está na possibilidade de que seus protagonistas possam experimentar o trânsito entre o descontrole e a ordem, num vaivém próprio a uma festa ritualizada: a desrazão. Essa abertura voluptuosa e arriscada ao acaso, à ruína e ao desconhecido está presente no Carnaval antropofágico que resgata o inconsciente dionisíaco numa proposta utópica e civilizatória.

6.3 O Carnaval Antropófago: só o Carnaval nos une!

E arreganho a dentuça
Gente: pode ir pondo o cauim a ferver.
(Alcântara Machado)

Em 1 de maio de 1928, Oswald de Andrade põe o “cauim a ferver” quando publica o “Manifesto Antropófago” no primeiro número da *Revista de Antropofagia n. 1*. No editorial desse periódico, a referência ao cauim, bebida alcoólica preparada pelos indígenas com mandioca e milho, é feita por Antônio de Alcântara Machado quando propõe: “E arreganho a dentuça/ Gente: gente pode ir pondo o cauim a ferver”. Com o sugestivo título de “Abre Alas”, Machado chama à cena a personagem do “Antropófago: nosso pai, princípio de tudo” e deixa claro que a escolha estética tem como intenção se distanciar de temas arquetípicos da literatura romântica como o indianismo, que reconhece ter sido “um prato de muita sustança”, mas o antropófago “come índio e come o chamado civilizado” (p. 1).

No espaço literário da revista, começa uma mastigação de ideias em que as oposições se enfrentam, uma referência ao aspecto heteróclito de uma proposta artística com missão civilizatória. Sua iguaria principal, a literatura sobre (ou da) originalidade nativa, é saboreada como desrecalque dos aspectos “primitivos” formadores da civilização brasileira que foram insultados pela arbitrariedade e violência da máquina colonial: “Aqui se processará a mortandade (esse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão.” (MACHADO, 1928, p. 1). O editor escolhe metaforicamente o termo Carnaval apropriando-se das camadas semânticas de morte, devoramento, agressividade,

irreverência, festejo orgiástico e subversão do cânone artístico que estão atreladas às imagens desta festa, enfatizando suas convergências com o projeto libertário do periódico antropofágico. A folia carnavalesca encena um entroncamento de representações coletivas de classes sociais e etnias que foram obliteradas pela catequese jesuítica e pela “catequização” imposta por uma literatura feita à moda europeia. O movimento modernista inventa uma tradição, a festa carnavalesca, para amenizar o mal-estar da inautenticidade que assolava as artes nacionais.

O editorial assinado por Alcântara Machado exalta a antropofagia como procedimento que viola o tabu representado pela obediência tácita aos procedimentos estilísticos vinculados ao cânone literário europeu, emulação fundante do mal-estar da inautenticidade que incomodava a mundividência modernista: “Nós éramos xipófagos. Quási chegamos a ser derodídimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos à perfeição”, provoca o autor de *Pathê Baby* (1928, p. 1). O verbo ser em sua expressão pretérita imperfeita – éramos – reporta ao estado de dependência estética que Oswald de Andrade apontara no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Ao exaltar a originalidade nativa e o pensamento mitopoético e acentuar os estados supostamente brutos da alma coletiva, como o transe carnavalesco, Oswald coloca-os numa balança estética transgressiva que funciona como contrapeso para desmerecer qualquer adesão compulsória a modelos acadêmicos que animavam escritores coetâneos. Já Alcântara Machado recorre às hilariantes figurações de animais aderidos, os “xipófagos” e os derodídimos, seres com duas colunas vertebrais vizinhas e duas cabeças, para marcar o caminho antropofágico beligerante que os afastaria de “inimigos”:

Cada qual com seu tronco mas ligados pelo fígado (o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direção. Depois houve uma revolta. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois o estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais (MACHADO, 1928, p. 1).

A revista lança a palavra “antropofagia” como gatilho atrabiliário para agredir os poetas dissidentes que compunham a Escola da Anta⁹¹, movimento estético de feição

⁹¹ Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado e Cândido Motta Filho fundam a Escola da Anta, antagonista do movimento antropofágico. Os primeiros textos de oposição surgem no livro *O Curupira e o Carão* (1927), assinado por Salgado, Del Picchia e Ricardo. Trata-se de um movimento com tonalidade xenófoba e defende “todas as instituições conservadoras”. Juntamente com o “Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo” (1929), esses autores preveem uma fusão das raças constitutivas da nação brasileira e valorização dos povos tupis, cujo totem seria a anta (SCHWARTZ, 2008, p. 557-558). O surrealismo, o humor e a Psicanálise são banidos, de forma a constituir a versão reacionária do movimento de 1922 (TELES, 1986).

conservadora. Os antropófagos desejavam escandalizar a consciência das elites culturais e “ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie” (NUNES, 2001, p. 15). A cerimônia de devoração humana que sucedia a cauinagem, referida por Alcântara Machado, fora documentada por, entre outros autores, o viajante francês Jean de Léry na narrativa *História de uma viagem feita à terra do Brasil*, publicada no ano de 1578. O “Carnaval” antropofágico realizado entre os índios Tupinambás e descrito por Léry era embalado pela ingestão de enormes doses individuais do cauim. Embriagados, os participantes dançavam, cantavam e assobiavam preparando-se para a matança ritual de um prisioneiro que seria devorado. Após muitos beberões se encharcarem com mais de vinte cuias do cauim, mascaram-se com penas de aves e iniciam a imolação: “se emplumam e assim enfeitados matam e comem os prisioneiros em *bacchanaes* à moda pagã; quando ébrios, mudam de aspecto e figuram como sacerdotes cabisbaixos de olhos turvos” (LÉRY, 1926, p. 92). O viajante francês refere-se às cerimônias rituais de morte e devoração dionisíacas e fica evidente sua percepção sobre as modulações entre euforia e ensimesmamento experimentadas pelas figuras dessa cena “carnavalesca” mágica e sacrificial.

Pode-se inferir que uma das matrizes da estética antropofágica oswaldiana resida no texto *Dos Canibais*, capítulo XXXI dos ensaios de Michel de Montaigne. O filósofo francês, citado por Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”, relata o contato com um homem que vivera dez a doze anos no lugar onde Villegaignon fundara a França Antártica e conclui que “não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra” (1996, p. 195). Segundo Montaigne, as qualidades vivas, vigorosas e autênticas dessas populações não são alteradas por processos de dominação: “não fazemos senão abastardá-las a fim de melhor as adaptar a nosso gosto corrompido” (p. 196). Nesse sentido, não merecem ser chamados de selvagens por não terem perdido a simplicidade primitiva.

Após descrever o *modus vivendi* desses indígenas, Montaigne assinala as cerimônias de beberagem e devoração rituais do inimigo, em que “não o fazem, entretanto, para se alimentarem [...] mas sim em sinal de vingança” (p. 198). Com essa argumentação, arremata o ensaio com uma crítica que se aproxima da intuição artística civilizatória formulada por Oswald: “Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade,

Contrário a eles, escreve Alcântara Machado (1928, p. 1): “Até 1923, havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo”.

mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos” (p. 199). Essa ponderação denuncia o barbarismo dos procedimentos europeus que entregavam homens vivos para serem devorados por cães e porcos ou os queimavam na fogueira inquisitória, fato que fornece munição à crítica oswaldiana contrária aos procedimentos artísticos que ingenuamente se apropriavam dos padrões europeus tidos como civilizados. O pensador francês concede, assim, fundamentos que problematizam as contradições e os autoritarismos de um processo colonizador que camuflava sua inerente barbárie. O aforismo oswaldiano é taxativo: “Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau.” (2001, p. 48).

Contudo, o texto oswaldiano não cai na armadilha de exaltar o mau selvagem, partindo do pressuposto de que a entidade nacional é antes uma instância indomável primitiva. O mascaramento primitivista consiste, para Oswald, numa forma de resistência. A visada primitivista que organiza o “Manifesto” adere a uma exaltação do pensamento selvagem que desrecalca a originalidade nativa. Deflagra-se uma “mortandade” carnavalesca dos esquemas temáticos e estilísticos que copiavam compulsoriamente os padrões vigentes na produção literária europeia, beligerância dirigida aos cacoetes literários herdados pela catequese colonial portuguesa: “Contra as sublimações transatlânticas. Trazidas nas caravelas”, brada Oswald (2001, p. 50). Esse primitivismo que encantava os franceses e que no Brasil fazia parte das manifestações populares coincidia com o repertório de bens simbólicos que poderiam, pelo procedimento de mascaramento antropofágico, ocupar o lugar de totem de uma literatura alinhada com as premissas de uma “entidade nacional dos brasileiros”, expressão cunhada por Mário de Andrade, no primeiro prefácio a *Macunaíma* (1978, p. 218).

O mal-estar da ilegitimidade da categoria “brasilidade” não sofrera arrefecimento com o processo farsesco da independência de 1822 e o centenário dessa insurgência, coincidente com a Semana de Arte Moderna, um grito de Carnaval, nas palavras de Mário de Andrade ou Menotti Del Picchia (1972), deveria operar uma refundação de uma literatura e artes compatíveis com uma nação emergente que almejava performar suas singularidades no concerto das nações. Oswald de Andrade não perde a oportunidade de carnavalizar esse argumento em aforismo dramático em tom de blague, que não se furtaria a mote de um enredo de escola de samba:

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum

aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte. (2001, p. 52).

A carnavalização da independência do Brasil é consoante ao projeto do “Manifesto Antropófago”, texto que aglutina humor, concisão e mascaramento, propondo desde a sua abertura que “Só a Antropofagia nos une.” (2001, p. 47). A Antropofagia desvela a expressão mascarada de todos os individualismos e todos os coletivismos, como desenvolve Oswald (2001, p.47) no aforismo sequencial, de forma que a poética do mascaramento aproxime o procedimento de incorporação do outro à semântica carnavalesca. Afirmar-se, assim, como um vetor de potência revelador da condição humana em sua dupla possibilidade, entre a simulação e a dissimulação, o que concede ao fazer literário proposto pela *Revista de Antropofagia* sua condição de alteridade fundante. É próprio ao texto poético ou à ficção que o autor escamoteie, dramatize, esconda, ou seja, finja a sua experiência pessoal e íntima, de forma que a palavra se distancie do seu registro empírico cotidiano e se mostre imaginativa e fabulatória. Mas para a proposta do “Manifesto”, a máscara é, simultaneamente, literária, antropológica, econômica e filosófica, carnavalizando campos do saber que tornam irresistível o trocadilho: só o Carnaval nos une!

A balbúrdia carnavalesca mobilizou Oswald de Andrade quando se apropria da cena do canibalismo histórico para burlar o sentido do termo “antropofagia”, segundo Benedito Nunes (2001), com intenções metafóricas, diagnósticas e terapêuticas. Se a antropofagia implica devoramento e assimilação, enuncia uma metáfora da deglutição do inimigo, daquilo que deveria ser repudiado e assimilado para a obtenção de uma autonomia intelectual, uma vez que “a retórica da intelectualidade imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro”, assim como o indianismo foi uma “sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador” (p. 15). O “Manifesto” também se pautou em uma constatação da força do aparelho colonial político-religioso repressivo que formou a civilização brasileira: a antropofagia ritual, por exemplo, fora reprimida pelos jesuítas. E a catarse imaginária do espírito nacional se imporia terapêutica ao emular o instinto antropofágico outrora recalcado, um trauma repressivo de que a catequese seria imagem nuclear da instância censora, de um superego coletivo (p. 15), isto é, a transformação do tabu da devoração do outro em imagem totêmica. A translocação metafórica cumpre, então, sua função precípua, proposta que já estava sugerida no final do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”: “A reação contra todas as indigestões de sabedoria.” (2001, p. 45). Daí

resulta a força do aforismo oswaldiano no manifesto de 1928: “Nunca fomos catequisados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.” (2001, p. 49).

O mascaramento oswaldiano condensa figurações carnavalizadas nesse libelo anticatéquético: a fantasia de um índio parlamentar como o primeiro ministro da Grã-Bretanha William Pitt, “O Novo”, responsável, no início do século XIX, pelas efetivas reformas administrativas e econômicas no país, morto por complicações do alcoolismo; e a teatralização de um personagem literário contraditório como o índio Peri do romance *O guarani*, de José de Alencar e da ópera homônima de Carlos Gomes, que aparece domesticado e servil ao português D. Antônio de Mariz. Em ambos os casos, a anticatéquese modifica os traços identitários do gentio, expondo-o ao aspecto risível (e “novo”) do pastiche. Tal carnavalização denuncia o autoritarismo do processo colonizador, mas, ao mesmo tempo, alude a uma plasticidade que parece inerente à população indígena, como é possível deduzir pela imagem postiça do índio-senador e pela semântica do fingimento. Esse mascaramento próprio à população autóctone resultaria numa catequese quase impossível que dificultava a empreitada colonialista no embate com a “inconstância da alma selvagem”, como disserta Eduardo Viveiros de Castro, a partir do “Sermão do Espírito Santo” (1657), do padre Antonio Vieira:

Há umas nações naturalmente duras, tenazes e constantes, as quais dificultosamente recebem a fé e deixam os erros de seus antepassados; resistem com as armas, duvidam com o entendimento, repugnam com a vontade, cerram-se, teimam, argumentam, replicam, dão grande trabalho até se renderem; mas, uma vez rendidas, uma vez que receberam a fé, ficam nelas firmes e constantes, como estátuas de mármore: não é necessário trabalhar mais com elas. Há outras nações, pelo contrário – e estas são as do Brasil – que recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão a tesoura e o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, a ser mato como dantes eram. É necessário que assista sempre a estas estátuas o mestre delas: uma vez, que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam que não veem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não deem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decape o que vicejam os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade. E só dessa maneira, trabalhando sempre contra a natureza do tronco e humor das raízes, se pode conservar nessas plantas rudes a forma não natural, e a compostura dos ramos. (VIEIRA in CASTRO, 2002, p. 183-184).

A labuta contrária às supostas características radiculares do gentio consiste num índice da retórica eclesiástica que já indica o mascaramento, o fingimento e a inversão, próprios à folia carnavalesca, como força resiliente anticatquizadora. A sociedade brasileira surge aos olhos de Oswald como um resultado tenso e hipócrita das censuras dos jesuítas e dos mandatários da Coroa, que deram suporte ao código escravagista dos senhores de engenho. Como estratégia cultural, ao engolir as propostas da vanguarda europeia e misturá-las aos resíduos das festividades mais espontâneas e cotidianas de uma cultura híbrida, subestimada pelo pensamento colonizador (do qual a elite letrada academicista teria sido, em parte, conivente), o projeto semântico de Oswald resulta de uma ruminação cujo repasto expelido é resultante do processamento da tradição inventada misturada à novidade, com intenções ao mesmo tempo culturais e civilizatórias: “a memória e a tradição são o mármore identitário de que é feita a cultura. [...] As sociedades que perderam sua tradição não têm volta [...]; o máximo que se pode esperar é a emergência de um simulacro inautêntico de memória” (CASTRO, 2002, p. 195).

A experiência pessoal renovada implica uma estratégia primitivista de valorização das expressões populares da cultura para o Oswald pau-brasilista e coautor, ao lado de Raul Bopp e Alcântara Machado, da *Revista de Antropofagia*. Nesse sentido, a anticatquese carnavalesca atenua o mal-estar da inautenticidade que incomodava as letras da nação emergente desde as suas expressões românticas⁹², num olhar simultaneamente literal e metafórico para as invencionices carnavalescas, signo alquímico da liberdade e da mistura.

Essa premissa foi condensada pelo compositor baiano Moraes Moreira (1985), anos mais tarde, na canção “Chame gente”: “Ah, imagina só, que loucura essa mistura/Alegria, alegria é um estado que chamamos Bahia”. Moreira dialoga com a invenção da tradição ou da fabricação da autenticidade que a fantasia criativa modernista opera ao pinçar o mito da festa carnavalesca como vetor simultâneo de pesquisa e fingimento poético. Esse motivo não seria autêntico em si, mas eleito como se assim devesse performar, construção estratégica da fantasia modernista para deformar o passado. Nesse caminho, a propaganda getulista nos anos 1930 pegou carona, quando, por exemplo, transforma o samba e a festa carnavalesca em signos de brasilidade resultantes mais de uma deliberada valorização e

⁹² O jogo de forças entre a tradição europeia e a arte nacional plasma-se desde o período colonial, que considerava a “brasilidade, isto é, a presença de elementos descritivos locais como traço diferencial e critério de valor. Para os românticos, a literatura brasileira começava propriamente, em virtude do tema indianista, com Durão e Basílio[...]”, sistematiza Antonio Candido (1981, p. 28).

invenção programática populista no Estado Novo, que de um desrecalque da violência colonialista (VIANNA, 2012; LIRA NETO, 2017).

Não se pretende aqui valorizar de forma ingênua a mistura de classes ou o mito da democracia racial, como Moraes Moreira o faz, celebrando uma alegria que oblitera as desigualdades e a violência que a integram. O mestiço e a mestiçagem estimularam debates acalorados desde o século XIX e que resultam na positivação formulada por Gilberto Freyre, a partir de *Casa grande e senzala* (2008). Lilia Schwarcz afirma que ao final daquele século, o Brasil era compreendido como caso único de extrema miscigenação racial e esse cruzamento de raças seria central à sua compreensão. Hermano Vianna (2012) faz um levantamento de posicionamentos que contrapunham posições elogiosas e flagrantemente racistas. Entre elas, a ponderação de Sílvio Romero, que não entendia a miscigenação no Brasil como um fato que demanda soluções próprias, apesar de que, desde os primórdios, o fenômeno tenha sido observado. Ao que acrescenta Riaudel (2011, p. 5): “toda cultura é um cadinho, feita de substratos, de empréstimos, de misturas: a tradição não se cansa de se reinventar, a criação artística se nutre do que a precedeu”. Foge ao escopo deste estudo averiguar pertinências a tais teorias de caráter antropológico. Nesse ponto, cabe destacar que nosso entendimento da antropofagia se alinha às leituras que enfatizam sua inventividade poética menos pelo elogio da mestiçagem ou do sincretismo e mais pela incorporação do outro que motiva um mascaramento constitutivo presente nos sentidos interpretativos do bulício carnavalesco.

Pode-se, então, melhor compreender o que quer dizer Oswald quando afirma ser a antropofagia uma “expressão mascarada”. O retorno à tradição é antes uma invenção do que um produto de exaustivo inventário arqueológico das raízes obliteradas da cultura. Sugerir essa linha de pesquisa foi, para o trickster do modernismo, mais uma blague. No que concerne à valorização do Carnaval e do samba, parte do interesse dos modernistas é devida ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars, responsável por chamar a atenção para a valorização da arte produzida pela população negra no Rio de Janeiro, em sua visita em 1924 (CANDIDO, 1989; AMARAL, 1997; NUNES, 2001), importância matizada por Jardim de Moraes (1978) e Sevcenko (2014 a). Fato é que em 1923, após ter contato com a *Anthologie nègre*, publicada em 1921 por Cendrars, Oswald de Andrade discursa na Sorbonne sobre “a presença sugestiva do tambor africano e do canto negro em Paris, como forças étnicas que desembocavam na modernidade” (ANDRADE, 1972). Cendrars tinha um amigo comum com o sambista Donga, que conhecera no Rio de Janeiro: o músico

francês Darius Milhaud, que viveu na cidade entre 1914-1918 e homenageou a música popular brasileira em sua composição “Le boeuf sur le toit”, criada a partir do tango “O boi no telhado”, de autoria de Zé Boiadeiro, colega de Donga no conjunto Os Oito Batutas (VIANNA, 2012, p. 103).

O compositor Darius Milhaud é referência incontornável da permeabilidade, desprovida de hierarquias, entre o erudito e o popular. Registra-se que dezenas de músicas cariocas dos anos 1910 fizeram sucesso no espetáculo *Le bouef sur le toit* montado por ele em parceria com Jean Cocteau, uma ópera-bufa misturada a circo que, devido ao impacto no meio artístico, batizou uma casa homônima “que se transformou na coqueluche e num dos centros da vida cultural de Paris” (SEVCENKO, 2014 a, p. 278). Por alguns musicólogos considerada maxixe, por outros tango, a composição “O boi no telhado”, de autoria de Zé Boiadero (codinome de José Monteiro), foi registrada como peça musical orquestrada e em outra versão acrescida de versos. E ao que a historiografia musical indica, não consistiu exatamente um sucesso no Carnaval carioca de 1918. A poesia cantada é repleta de sensualidade e enaltece a lascívia carnavalesca por meio de metáforas de tonalidade erótica que conferem o tom um tanto pitoresco ao texto. O ritmo da dança é correlato do balanço do enlace sexual:

Vem mulata ter comigo
Vamos ver o Carnaval
Eu quero gozar contigo
Esta festa sem igual

Vem cá, vem cá, vem cá
Meu bem.
Como eu não há, não há
Ninguém.

Pula, pula, perereca
E segura esta boneca
Vem cá, vem cá, vem cá
Olá.

Segura o cabrito
O boi é bem manso
Mulata catuba
Aguenta o balanço
(ALENCAR, 1985, p. 126)

Como observado, a apropriação do outro ocorria em ambas as direções e Oswald de Andrade tinha conhecimento disso, provável fomento para o mascaramento que sustenta a provocação chistosa do “Manifesto Antropófago”. A alegria dos batuques foi ouvida por

Oswald e registrada no “Manifesto” quando deglute a cultura popular como estratégia de resistência: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (2001, p. 48). A cultura popular é valorizada pelo poeta antropófago, pois o aforismo é decalque do samba “Cristo nasceu na Bahia”, de autoria de Sebastião Cirino e Duque, o maior destaque do musical *Tudo Preto*, espetáculo encenado somente por artistas negros que estreou em 1926 e se tornou estrondoso sucesso sob a batuta de Pixinguinha e do produtor cultural De Chocolat:

Dizem que Cristo nasceu em Belém
A história se enganou
Cristo nasceu na Bahia, meu bem
E o baiano criou
Na Bahia tem vatapá
Na Bahia tem caruru
Moqueca e arroz-de-auçá
Manga, laranja e caju.
(LIRA NETO, 2017, p. 164)

A originalidade nativa é carnavalizada pelos compositores e a apropriação em tom chistoso dessacraliza a imagem de Cristo, totem católico imposto pela catequese portuguesa. A invenção da tradição obedece, majoritariamente, a uma poética da máscara no projeto antropofágico. Em consonância, Ascenso Ferreira publica o poema “Bahia” no segundo número da *Revista de Antropofagia*, composição satírica que enfatiza o achincalhe como estratégia modernista para o delineamento das imagens autênticas da brasilidade, obtidas pelo travestimento do registro empírico, crivado de exclamações:

Bahia-Vatapá!
Bahia-Caruru!
Bahia-Açaçá!
Bahia-Oxinxin!
—Abará!
—Acarajé!
—Efó!
—Caruru!
Brasil de besteiras,
Brasil travesti,
Brasil camouflé,
Te damna Brasil!

Te damna Petit-pois!
Te damna Macarrão!
Te damna paté-de-foie-gras!
Viva o Caruru!

[...]

(FERREIRA, 1928, p. 8)

A mesa baiana é devorada com a avidez e a devoção que desprezam as influências gastronômicas francesas ou italianas. A enumeração dos itens culinários baianos referenda a construção de uma brasilidade hilariante que transforma em totem o que fora recalcado da herança africana. Os versos “Brasil travesti/ Brasil camouflé,” acentuam o tom antropofágico do poema, patenteando o mascaramento como estratégia literária fulcral ao posicionamento estético da *Revista de Antropofagia*. Nessa visada, a carnavalização da linguagem exhibe-se na blague explícita à expressão jocosa “camouflé”, em que o travestimento da linguagem espelha o fingimento necessário ao projeto de desvelamento das tradições de uma nação emergente: os mitos são deformados, possuem variantes, pois “o mito é sempre um roubo de linguagem”, lembra Barthes (1980, p. 152). Mitificar o Carnaval e elevá-lo a uma celebração totêmica é uma aposta no caráter heteróclito de uma cultura alçado ao paroxismo, considerando que toda cultura seja miscigenada. O que aqui se torna resistência “original” é a adesão mascarada ao outro operada pelo devoramento, metáfora digestiva à qual Ascenso Ferreira não se furta no poema “Bahia”:

Eu quero é virar baiano!
 Eu comi hoje a alma baiana, na mesa lauta da preta Eva!
 Por isso sinto em mim graves tendências de orador!
 Olhem, eu vou até fazer um discurso!(FERREIRA, 1928, p. 8)

Oswald, por sua vez, torna autêntica uma fantasia sobre a cena originária no “Brasil”, poema publicado, em 1927, no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. O texto reativa o canto das três raças que formou a nação brasileira, como registro alquímico da festividade carnavalesca como batuque infenso a qualquer catequese:

O Zé Pereira chegou de caravela
 E perguntou pro guarani da mata virgem
 – Sois cristão?
 – Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
 Tererê tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá longe a onça resmungava Uu! Ua! uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu
 – Sim pela graça de Deus
 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
 E fizeram o Carnaval
 (2001, p. 41)

O poema ilustra o mascaramento que inspirou a utopia antropofágica como procedimento estético: personagens emblemáticos das três raças formadoras da cultura brasileira encenam de forma lúdica e chistosa um encontro idílico, texto que embaralha –

carnavaliza – os registros épico, lírico e dramático e, atento à promessa de felicidade implícita ao bulício carnavalesco, rearranja as forças hierárquicas da ordem colonial. Ao intercalar citações da literatura romântica canônica com onomatopeias que emulam o canto da onça e dos instrumentos musicais, Oswald de Andrade carnavaliza registros da tradição literária justapondo-os com as manifestações caras às tradições negra e indígena. Benedito Nunes (2001, p. 17) lembra que o paganismo tupi e africano subsistiu como religião natural na alma dos convertidos, de cujo substrato inconsciente resultou o antigo direito de vingança na sociedade tribal tupi. E também o travo humilhado da população negra escravizada. O poeta antropófago retoma essa matriz inconsciente de um ponto de vista anterior ao domínio colonizador repressivo, no qual fora celebrada uma festa carnavalesca em que as inversões e mascaramentos ensaiaram um projeto civilizatório fracassado. Um destino festivo que poderia ter vingado se o Carnaval tivesse sido elevado a uma categoria totêmica e resistisse à força repressora da colonização. Sua força subversiva ocupa uma lacuna na consciência da cultura e pode agora ser retomado pela arte literária tendo o humor como procedimento.

O recurso chistoso aparece no primeiro verso na condensação da imagem do português colonizador com a figura carnavalesca do “Zé Pereira”. Freud, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* ([1905]1969 b), avança a hipótese de que os chistes revelam algum conteúdo oculto ou escondido. O riso funcionaria como um facilitador para que a matéria psíquica mantida em estado de repressão pudesse aceder à consciência, compensando o dispêndio contínuo de energia exigido para manter as proibições que a sociedade impõe e os sujeitos internalizam. Em processos análogos aos das formações dos sonhos e dos atos falhos, os ditos espirituosos operariam no campo da linguagem por meio de condensações e deslocamentos, uma ruptura com a censura que geraria estranhamento, desconcerto, *nonsense* e posterior esclarecimento da mensagem chistosa (tal qual aos sonhos se segue uma elaboração secundária). Freud ainda destaca que a concisão é uma das características necessárias ao funcionamento labiríntico do chiste, “a brevidade é o corpo e a alma do chiste, sua própria essência” ([1905] 1969 b, p. 21), lição aprendida por Oswald, leitor de Freud, nos seus poemas curtos. Em suma, o chiste promove o desreque da inibição que motiva a obtenção de prazer, atrelado à condição de inteligibilidade (o que os diferencia dos sonhos) que é a presença do interlocutor.

O outro que completa o circuito chistoso oswaldiano é o leitor que se familiariza com a figuração do português desembarcado de uma caravela, condensada à imagem

carnavalesca do “Zé Pereira”. Segundo Eneida (1987, p. 39-43), o Zé Pereira teria aparecido nas ruas do Rio de Janeiro em 1846, quando um sujeito chamado José Nogueira agrupou tocadores de bumbo e saíram pelas ruas. O costume teria sua origem em Portugal, onde grupos denominados Zé Pereiras tocavam bumbos e desfilavam pelas ruas nos dias de folia. A narrativa com tonalidade mítica conta que o português José Nogueira era um sapateiro da rua S. José no Rio de Janeiro, amigo do filho de D. Pedro II e, numa segunda-feira de Carnaval, alugou tambores e zabumbas, convidou patrícios e saiu às ruas festejando saudosamente os folguedos da terra natal. Os batuques dos zé-pereiras, que se tornaram presentes como sinônimo da festa de Momo até o começo do século XX, diferenciavam-se das agremiações de origem negra que utilizavam outro tipo de percussão.

Em 1869, a companhia teatral de Jacinto Heller encenou a peça “O Zé Pereira carnavalesco”, cuja canção de encerramento que saúda o cortejo é composta pela figura do Zé Pereira, pela referência ao instrumento musical zabumba e por procedimentos irônicos e onomatopaicos semelhantes ao do poema “Brasil”, provável fonte utilizada para a recriação oswaldiana⁹³. A deriva entre a alegria fomentada pela música carnavalesca (“pode o zabumba rebentar”) e o inexorável término do folguedo (“Mas depois desta folia/ Outros lhe tomam o lugar!”), dão suporte a um dos eixos argumentativos desta tese: as figurações do Carnaval transitam entre a felicidade e sua antinomia melancólica. A última quadrinha do poema-cantado que encerrava o espetáculo teatral tornou-se o primeiro grande sucesso musical do Carnaval brasileiro, segundo o historiador Felipe Ferreira:

O Zé Pereira no Carnaval
 Pode o zabumba rebentar.
 Mas depois desta folia
 Outros lhe tomam o lugar!
 Sem máscaras percorrem eles
 As ruas desta cidade,
 Arrebentando sem malho
 A pele da humanidade!
 E viva o Zé Pereira
 Pois que a ninguém faz mal
 E viva a bebedeira
 Nos dias de Carnaval
 Zim, balala! Zim, balala!
 E viva o Carnaval!
 (2004, p. 211-212)

⁹³ Enfatizamos que essa associação não consta em nenhuma referência bibliográfica usada nesta tese, sendo uma proposição nossa, devido à semelhança entre os textos, o que pode ter fomentado a apropriação e o procedimento intertextual por parte de Oswald de Andrade.

O segundo verso do poema “Brasil” acolhe a figuração literária do índio heroicizado, nos padrões do espírito romântico, como no romance *O guarani*, de José de Alencar, ou seja, em consonância com os valores da burguesia em ascensão, alheio à cultura e ao pensamento da sociedade tribal a que fazia referência. Oswald dá voz ao Zé Pereira que se imbuí de intenções catequizadoras e recebe uma resposta resiliente do índio quando nega o dogma cristão, além de uma citação da fala do prisioneiro no canto IV do poema I Juca-Pirama, de Gonçalves Dias, em que o prisioneiro com voz embargada fala de seus feitos na iminência de ser devorado no banquete antropofágico:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.
Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci;
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.
(DIAS, 2010, p. 103)

O índio do poema “Brasil” é “filho da Morte”, recurso irônico e denunciador da crueldade colonizadora, logo “embriagado” pelo batuque do Zé Pereira, da própria tribo e pelo uivo da onça. Oswald de Andrade carnaliza a história da colonização e dá voz a um personagem que desrecalca a violência a que foi submetido e cuja força do discurso oficial o fez silenciar: “Sou filho da Morte”, sintagma final do verso cujo substantivo “Morte” ganha reforço sonoro ao rimar internamente com o adjetivo “forte”. A resposta do índio com a citação em jogo paronomástico – “filho do Norte” torna-se “Filho da Morte” – de um excerto do poema do romântico Gonçalves Dias é procedimento eminentemente modernista, uma deglutição do cânone e consecutiva regurgitação de suas partes que interagem com o todo do poema de forma alusiva. A intenção principal desse recurso é dessacralizar a imagem totêmica do sublime romântico no Brasil: o índio. Não há no poeta a intenção de restabelecer bases indígenas para a cultura do século XX, o que soaria ingênuo, mas revela um índio híbrido, carnalizado, carteira de identidade mascarada de nossa tradição cultural. A antropofagia une, assim, “ilhas culturais, o brasileiro díspar e contraditório [presente] numa arte múltipla, tecida em contato com muitas raças,

importações e tentativas de exportação” (HELENA, 1985, p. 165). São exemplos dessa premissa as respostas à pergunta do colonizador feitas pelo índio, pelo negro e pela onça, que afirmativas ou negativas, são onomatopaicas e rítmicas. Segundo José Miguel Wisnik (2007a, p. 60), elas prefiguram as sonoridades básicas das escolas de samba: tamborins (“Teretê tetê Quizá Quizá Quecê”), surdo e caixa (“Canhem Babá Cum Cum”) e a cuíca, instrumento melódico-percussivo feito com pele de gato (aqui o canto da onça metaforiza o instrumento).

O poema também faz menção à barbárie que fomentava o trabalho escravo nos engenhos da monocultura açucareira, dando voz ao “negro zonzo saído da fornalha” que, submisso, converte-se aos desígnios da cristandade: “– Sim pela graça de Deus”. A fala é recurso irônico que mascara um mito de origem afirmando-o desarmônico, repleto de humor e tragicidade, tal qual a festa carnavalesca. Parafraseando Wisnik (2007), o poeta afirma por meio do humor um *pathos* mais trágico-carnavalesco que épico para pensar a história da colonização do Brasil.

Essa pulsação telúrica que emana do Carnaval teria sido a responsável pela verdadeira invenção do Brasil, brinca também Lamartine Babo na letra da marchinha “História do Brasil”, sucesso no Carnaval do ano de 1934. Wisnik (2007a) cita o filme *Tabu* (1983), de Júlio Bressane, cujo roteiro é um encontro imaginário promovido por João do Rio entre Oswald de Andrade e Lamartine Babo, compositor carnavalesco e cantor de rádio, na década de 1930, mostrando uma correspondência possível entre poesia modernista e canção: no filme atuam como personagens, além dos já citados, Manuel Bandeira, Francisco Alves, Mário Reis e outros artistas do período. Concluído ao som de outra marchinha de Babo, “O teu cabelo não nega”, cínica apologia da mulata vítima do preconceito escravagista, que em si consiste em um procedimento carnavalizado e derrisório, o longa encena a devoração antropofágica como procedimento estético. Ao transformar o tabu do menosprezo da originalidade nativa – a bricolagem de referências “autóctones” – em celebração totêmica, a marchinha tradicionaliza ícones da brasilidade, funcionando como contraste ao poema oswaldiano:

Quem foi que inventou o Brasil?
Foi seu Cabral
Foi seu Cabral
No dia 21 de abril,
Dois meses depois do carnaval
Aí Peri beijou Ceci
Ceci beijou Peri

Ao som
 Ao som do Guarani
 Do Guarani ao guaraná
 Criou-se a feijoada
 E depois a Paraty
 Depois
 Ceci virou Iaiá
 Peri virou ioiô
 De lá pra cá tudo mudou
 Voltou-se ao tempo da vovó
 Quem manda é a Severa
 E o cavalo Mossoró
 (BABO, 1933)

Repleta de inflexões irônicas, o palavra cantada é uma reelaboração utópica e fingida de um eterno descobrimento do Brasil. Contudo, há aqui uma sutileza: o “descobrimento” foi uma invenção que problematiza a história oficial, propondo que a “História do Brasil” resultou de uma fantasia colonialista. Tanto que a letra burla a data canônica dos textos históricos sobre o desembarque português, que teria acontecido no dia 22 de abril de 1500 e “oficializa” o dia 21. A versão cabralina é farsesca porque a verdadeira matriz originária do povo brasileiro é a folia momesca, festejo que celebra idilicamente um paraíso anterior à dominação portuguesa. Cabral, ao mentir sobre sua suposta façanha, escamoteou a autenticidade carnavalesca vislumbrada no Matriarcado de Pindorama, conferindo à historiografia canônica um viés narrativo que o heroizou. Todavia, a pujança da imaginação popular não permite enganos: quem inventou o Brasil foi o Carnaval!

São também “inventadas” as imagens arquetípicas do indianismo romântico brasileiro, Ceci e Peri que dançam ao som da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, esforço do século XIX em delinear uma identidade da nação que emergia. Na sequência da letra, o compositor banaliza ícones da brasilidade como o guaraná, cujo jogo paronomástico com “Guarani” gera um efeito de graça na letra. Essa planta afrodisíaca é também carnavalizada na rapsódia *Macunaíma* (2004, p. 29), quando após a morte do filho, o “herói sem nenhum caráter” foi visitar o túmulo e viu que nascera o guaraná, que cura muita doença. A feijoada e a cachaça “Paraty” fazem parte da tradição gastronômica dos festejos brasileiros, inclusive de bailes carnavalescos. O texto ironiza a dominação portuguesa dando aos índios alcunhas próprias aos senhores brancos (“Ceci virou Iaiá/ Peri virou ioiô”) e o sujeito poético, sarcasticamente, estranha essa nomenclatura (“De lá pra cá tudo mudou”). Alegoricamente, o compositor cita Mossoró, cavalo que ganhara o Grande Prêmio Brasil

no hipódromo da Gávea e Maria Severa Onofriana, fadista de origem humilde que se tornou mito português, em 1846. Conforme Martins (2015, p. 211), a cantora foi heroína do primeiro filme falado de produção portuguesa e que aportou no Rio de Janeiro, em 1933, sucesso coetâneo à composição da canção.

A marchinha, ritmo que dá suporte ao poema, consiste em um procedimento irônico que faz paródia das marchas militares, cuja subversão reside no deslocamento do acento rítmico, marcado pela síncope. Chiquinha Gonzaga teria sido pioneira dessa acentuação temporal com a composição da marcha “Ó abre alas”, em 1899, destinada a um rancho e declaradamente inspirada na cadência que os negros imprimiam ao cortejo dançando suas músicas tidas como bárbaras. Porém, José Ramos Tinhorão (1980) polemiza a adoção desses ritmos nos festejos momescos, uma vez que a marchinha de Carnaval carioca teria resultado da criação de compositores de classe média da década de 1920, a partir de marchas portuguesas divulgadas no Brasil por companhias de teatro musicado.

Para além dessas alterações, com a sustentação dessas figurações, considera-se que a utopia antropofágica atende ao desejo de seus signatários de retomar um mito fundador de um país carnavalesco, que tem como ícone a festa aludida no poema “Brasil”, na qual “A alegria é a prova dos nove/ No matriarcado de Pindorama” (ANDRADE, 2001, p. 51). Segundo Benedito Nunes (2001), Oswald de Andrade conheceu a tese do matriarcado reunida na obra de J. J. Bachofen *El matriarcado: uma investigação sobre a ginecocracia no mundo antigo segun su naturaleza religiosa e juridica* quando leu Engels. A tese se resumiria assim:

En un principio la Humanidad se hallaba en un estadio de la Civilización conocido como el *Hetairismo*, en el cual dominaban los hombres por la fuerza, estando las mujeres sexualmente. Sometidas a su capricho. Como reacción frente a esta situación arbitraria las mujeres respondieron, o bien violentamente, haciéndose guerreras y creando una civilización *amazónica*, en la que el hombre pasa a ocupar un lugar secundario y a estar sometido a su capricho, o bien pacíficamente, introduciendo la institución matrimonial y la agricultura y fundando la *Ginecocracia*, o sistema de Derecho materno que en ocasiones puede degenerar en Amazonismo, retrocediéndose entonces un escalón en la escala evolutiva, basado en el predominio de los valores de lo femenino, que anteriormente hemos expuesto. Es decir, en los lazos de sangre, en el predominio de la maternidad, la afectividad y la religiosidad, fundamentalmente. Pero ese sistema no era lo suficientemente estable, ya que no permitía el desarrollo de las energías de la Civilización en su más elevado grado, y por ello se hizo necesario el advenimiento del *Patriarcado*, basado en los valores masculinos, y que permitiría el desarrollo del Derecho civil, frente al Derecho natural matriarcal, de la

Racionalidad, y de los aspectos superiores de la Cultura. El tránsito del matriarcado al patriarcado tendría lugar en um principio en Grecia, mediante la introducción de la religión apolínea, pero sólo quedará definitivamente consolidado en Roma, gracias al establecimiento del derecho y de la idea del Estado (BACHOFEN, 1987, p. 11).

Oswald retomará essa tese em *A crise da filosofia messiânica*, de 1950, de forma que “matriarcado” e “patriarcado” montam blocos em oposição dialética, em que o primeiro termo metaforiza a organização pré-histórica e o segundo a história. A união antropofágica dessas polaridades restauraria a sociedade matriarcal de Pindorama, na era da máquina. Se o Patriarcado metaforiza o patriarcalismo da sociedade colonial brasileira, o Matriarcado, como esquema de uma vida “primitiva”, estaria no fulcro das estéticas literárias *Pau-Brasil* e da Antropofagia. O Carnaval seria a festa emblemática dessa cultura matriarcal, garantindo a transgressão lúdica e orgiástica, catarse que transformaria o tabu (o trauma da colonização) em totem. Ou seja, o prélio entre as hostes aguerridas “Do Riso e da Loucura” (ANDRADE, 2006, p. 151) reprimidos pela força do dogma cristão colonizador, alçado à categoria de tabu, agora se tornariam categorias totêmicas.

A primazia da perspectiva matriarcal sustenta-se a partir de características como a sensualidade, a desierarquização entre as trocas afetivas e sociais, as licenciosidades orgiásticas, a fertilidade e o prazer (JUNG, 2000; BACHOFEN, 1987; NEUMANN, 2001). A proposição de que “A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama” opõe, segundo Oswald (2001, p. 51), dois hemisférios antagônicos: o matriarcal, de cultura antropofágica e o patriarcal, de cultura messiânica. O “Manifesto Antropófago” garante o Carnaval, folia eminentemente matriarcal, como resistência à catequese porque “Nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (2001, p. 48). De fato, o mascaramento carnavalesco expõe o sujeito a uma forma de alteridade que abole o pensamento causal e é mantida por uma relação de vaivém, de trânsito e de aventura com disposições inconscientes, mediação própria ao ritual dionisíaco e à festa, pois tudo se acaba na quarta-feira. Além da exaltação carnavalesca, o tom satírico do texto alinhado de forma paratáxica propõe um deslizamento sintático e semântico que o aproxima, muitas vezes, de uma escrita dessa Desrazão.

Oswald sugere nessa tese, defendida junto à FFLCH, que o homem é animal fideísta que crê e obedece. Reivindica, então, o estado de liberdade que se distancie da eterna pulsão do homem que o escraviza, como no Patriarcado. E convoca uma arte que enxergue com olhos livres porque “sua última motivação reside nos arcanos da alma

lúdica”, que terá como uma possível imagem totêmica o Carnaval. Até porque, continua, “O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos – o Amor onde ganha, a Morte onde perde.” (2001, p. 144). Essas semânticas polares constituem, não por acaso, facetas nucleares dos folguedos carnavalescos, vide os jogos eróticos que estão presentes em poemas e o fim anunciado pela metáfora das cinzas, da morte do bulício e da algazarra, quando a consciência dionisíaca cede lugar a uma configuração apolínea.

A festa carnavalesca oswaldiana pode ser compreendida, por fim, como totem do modernismo brasileiro. Oswald de Andrade, leitor de Freud, propõe no “Manifesto Antropófago” “A transformação permanente do Tabu em totem” e “A transfiguração do Tabu em totem” (2001, p. 48), aforismos em diálogo com o pensamento freudiano em *Totem e tabu*⁹⁴ ([1913] 1996d), publicado em 1913. Tal livre apropriação opõe os dois termos que no ensaio de Freud não estabelecem necessariamente essa relação. O psicanalista austríaco refere-se aos campos semânticos do vocábulo de origem polinésia “tabu”: por um lado sagrado e, por outro, impuro, proibido, perigoso, misterioso. O tabu seria uma proibição forçosamente imposta por uma autoridade e o desejo de violá-lo subjaz inconscientemente naqueles que o obedecem. E há, na raiz dessa relação de obediência, uma renúncia ao livre-arbítrio. Esse imperativo categórico negativo mantém a integridade do mundo organizado por meio do interdito. Seu contrário em polinésio é “noa”, liberdade (CALLOIS, 1988, p. 24). Transformar o tabu em totem deve ser lido não apressadamente como a elevação da proibição ao lugar de emblema, mas, pelo contrário, como uma libertação dos desejos recalcados e mantidos alijados das instâncias normativas da cultura. Esse desejo, na proposta carnavalesca oswaldiana, é a deriva orgiástica rebelde aos preceitos burgueses que o impedem de se constituir como um estado de exceção deleitoso, contraditório, como uma religião da insensatez lúcida. Ou até um estado de permanência!

Ora, escapa a esse estudo investigar a veracidade ou a sustentabilidade dessa formulação psicoantropológica que foi, inclusive, alvo de muitas objeções. Cabe entendê-la como matéria literária que pode orientar um caminho para o entendimento da prevalência das imagens de Carnaval na obra oswaldiana e na produção de muitos poetas modernistas. Essas imagens advindas do festejo popular, aderidas a uma ordem matriarcal, primitiva, dionisíaca, capazes de dar vazão aos desvãos das emoções humanas que vão do “Riso” à melancolia e à “Loucura”, dariam suporte ao projeto estético de desvelamento das

⁹⁴ Agradecemos a Miriam Chnaiderman e ao grupo de Psicanálise das sextas-feiras pela leitura atenta e sugestões atinentes a esse texto.

imagens arquetípicas do “Matriarcado de Pindorama”, prevalentes em momento anterior à violência colonizadora. A superação do tabu implicaria na devoração do inimigo sacro (o colonizador e sua produção estética) e na superação da dependência cultural: “Contra a Memória fonte de costume, a experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 2001, p. 51). Consequentemente, essa metáfora convida a arte a retomar a pluralidade semântica da suposta experiência de Pindorama, fantasia que teria o festejo carnavalesco como expressão eloquente das realidades fragmentárias e heterogêneas de sua formação cultural, convergente com o projeto nacionalista crítico de parte dos modernistas: até Cabral atestaria esse postulado!

A festa carnavalesca evocaria a metáfora da incorporação do outro e instauraria a alegria como o sentimento que eliminaria os erros do processo civilizatório colonizador espoliativo e humilhante. O Carnaval atua aqui como procedimento e avultamento de imagens que desrecalam o passado e o canto engasgado pelas populações humilhadas pelo colonialismo: o lastro da experiência coletiva em estado inconsciente é convidado à consciência literária. Em outras palavras, o texto literário carnavalizado menciona as realidades de uma nação submetida, simultaneamente, à violência, ao desejo erótico, à miséria e à abundância, desvelando pelas imagens do *serioludere* do Carnaval, suas emergências arcaicas, inconscientes e dissonantes. O mal-estar da colonização seria vingado, ou desrecalcado e elaborado, pelo humor e pela alegria. Oswald de Andrade, no caminho estético e ideológico adotado pela *Revista de Antropofagia* ameniza a aporia do não ser nacional propondo que esta categoria – o brasileiro – é carnavalesca, logo existe! Tal deriva de sentidos entre o trágico e o hilariante ocupa-se da busca do bem mais precioso (utópico?) à experiência humana: o mascaramento dos preceitos normativos inimigos da experiência de felicidade. Mário de Andrade fora, sem saber, predecessor de Freud, quando publicara em 1924 que a alegria nunca fez mal a ninguém, desde que não se faça dela um preconceito (SCHWARTZ, 2008, p. 478). À guisa de ênfase, retoma-se aqui o que Freud, autor caro a ambos, conclui no texto *O Mal estar na civilização*:

[...] o que revela a própria conduta dos homens acerca da finalidade e intenção de sua vida, o que pedem eles da vida e desejam nela alcançar? É difícil não acertar a resposta: eles buscam a felicidade, querem se tornar e permanecer felizes. (FREUD, [1930] 1996e, p. 84).

A expressão mascarada de todos os coletivismos aponta uma brasilidade afeita a essa premissa, capaz de celebrar, dançar e cantar, impondo a alegria como estratégia

poética aguerrida contra a barbárie. Paradoxalmente capaz, ainda, de escamotear as atrocidades políticas e sociais por meio do canto e das figurações carnavalescas, perpetuando o discurso hipócrita de uma nação assentada numa falsa ideia de democracia racial e de direitos. O desrecalque do inconsciente dionisíaco alçado a totem desmonta o tabu da emulação compulsória e autoritária dos padrões estrangeiros de excelência cultural. Contudo, o elogio ingênuo ao mascaramento concorre para o conluio com a sua semântica predatória, mitigando o efeito inventivo que o delírio e a alegria oferecem ao deleite da criatividade poética e ao olhar *serioludere* livre para uma tradição ausente, o que nos outorga o direito de inventá-la artisticamente. Principalmente, quando o ritmo que marca essa poética é a batucada carnavalesca!

7 SAMBA-ENREDO

7.1 Com que roupa eu vou/ Pro samba que você me convidou?

Retomamos a entrevista concedida por Mário de Andrade (1972b, p. 234-237), em 12 de dezembro de 1925, ao jornal *A noite*, na qual o artista se dirige ao interlocutor com fina ironia, pois teme que os editores corrijam suas escolhas para a língua portuguesa, intencionalmente provocativas e com alguns solecismos contrários aos purismos da imprensa: “Não dou entrevistas a vocês jornalistas. / – Por que?/ Porque *A noite*, certamente, há de querer modificar o meu português.” A contundência tinha a deliberada intenção de *épater* o leitor conservador do periódico quanto à necessidade estética e ideológica de “tradicionalizar o Brasil”: emprestar uma sensibilidade criadora aos costumes, à língua, ao vivido e às conjecturas relacionadas ao destino. “Tradicionalizar” implicava a invenção consciente de um substrato mítico que sustentasse um projeto cultural em que o poeta de formação acadêmica aproximasse sua linguagem de uma arte participante, convergente com o que o crítico Peter Bürger (2008) considera como *práxis vital*. Tal esquema criativo teve a festa carnavalesca, especialmente no período modernista compreendido entre os anos de 1922 a 1930, como vetor incisivo de pesquisa estética e atualização da consciência criadora nacional que valorizou a inventividade dos estratos populares da cultura. Tanto o engenho quanto a arte do povo, sobretudo o “inventamáscaras”, por meio dos quais a festividade musical e erótica momesca confere hipóteses críticas para a intenção central das inquietações programáticas do período: o delineamento da fisionomia da entidade nacional dos brasileiros.

A vontade experimentalista favorável ao nacionalismo contribui, para a literatura modernista, na ativação de um resíduo mítico pré-moderno. Conforme Merquior (2015), enquanto para os artistas comprometidos com preceitos românticos, ou até simbolistas, parnasianistas e decadentistas, a arte tinha um compromisso soteriológico, ou seja, com o resgate espiritual do homem, tal “arte-religiosa” transmuta-se em arte-jogo para o senso criativo insurgente da década de vinte. Ora, esse talvez seja o posicionamento cristalino de que a *poiesis* é uma função lúdica da linguagem, ordenada pelos jogos dos sentidos que constituem formas de sabedoria, de moral e de ética. Tanto o mito quanto a poesia circunscrevem-se, ou se abrem, para uma penetração muito além do alcance da razão

quando a combinatória entre ambos é assumida e experimentada, como se depreende da poetagem que se pretende foliã, ou seja, animada pela festa que alforria as fantasias mais íntimas e as ritualiza na sua encenação. Tais poéticas de mascaramento e observação embriagada e participante do folguedo permitiram que modernistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Alcântara Machado, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, entre outros, tradicionalizassem a festança momesca como um mito fundador da brasilidade. Um desses coetâneos foi o poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1976) que ao adentrar a Baía de Guanabara recordou a fundação do Rio de Janeiro, “o mais belo lugar do mundo”, cidade cujo nome de batismo homenageia Janus, “o deus de duas faces, o homem mascarado, símbolo do homem brasileiro”. Cendrars encanta-se com

o homem novo, cidadão do Novo Mundo, e durante os quatro dias de alegria popular, com seus cortejos que invadem a rua, dominando a capital, é uma festa única no mundo, e até mesmo na Antiguidade, com suas bacanais e januálias memoráveis, jamais se viu o espetáculo de uma cidade inteira em plena devassidão.

O Rio de Janeiro é a metrópole do carnaval, este jogo incontestado e livre do povo e de suas tradições pagãs [...] A loucura é sagrada... (1976, p. 37)

A sacralização da poética do mascaramento e da loucura carnavalesca elogia a arte egressa da imaginação própria do povo, contumaz inventor de mitos. A uma crítica que compreende a poesia nessa inflexão cumpre não dissociar as vertentes estéticas e ideológicas. No caso da poesia modernista, a ruptura com a linguagem bacharelesca, a adesão ao primitivismo, o senso de humor e o coloquialismo imprimiram renovações formais que estavam tacitamente vinculadas a um projeto ideológico. Quando analisados os poemas que festejam as figurações carnavalescas, entendemos que as fronteiras entre os dois campos tornam-se ainda mais diluídas, uma vez que o que se comemora, ou rememora, é a insubordinação de uma manifestação popular que explicita a visão de mundo, naquele momento, de poetas como Mário, Oswald ou Bandeira, classificados por Merquior como “de estilo experimental primitivista de talhe cosmopolita e inspiração social anticonservadora, de fundo anarquista” (2015, p.148). Poetar o Carnaval como vetor constitutivo da brasilidade sucede pôr em dúvida as formas puristas de mimese artística e valorizar a arte popular como inventividade e lascívia, balbúrdia e improviso, canto de alegria e dor, em suma, a tradicionalização de um rito das ruas como imagem totêmica de Brasil. A máscara de brasilidade decalcada da inventividade popular foi por poucos artistas elucidada com a voltagem lírica que Haroldo de Campos alcançou no poema *Galáxias*:

[...] Circulado de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festaifeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão ao sol enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma é magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco do desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de bordados rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para os patronos do povo mas o povo cria o povo engenha o povo cavila o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improvisado tentando a travessia azeitava o eixo do sol pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado no crivo do impossível no uivo do inviável no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol [...] (CAMPOS, 2011).

O projeto modernista olha para o “inventalínguas” da canção popular, sobretudo para a linguagem poética cantada nos ritmos de sambas, marchinhas, toadas e outras cadências que se misturavam nas festas carnavalescas cariocas. O engenho e a arte do cancionero popular animam os espíritos mais libertários, pois “o povo engenha o povo cavila”. A dicção insurgente rejeita, de antemão, o “prato plástico bordado estilo império” que não mais mata sua fome literária e ouve atenta a música sincopada que começava a ganhar lugar de destaque e divulgação, principalmente, com o incremento dos meios tecnológicos de difusão e distribuição musical. A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, primeira estação de rádio do Brasil, data de 1923 e, apesar das concorrentes surgidas nessa década, a audiência maciça às ondas sonoras acontece a partir de 1930. Em relação ao mercado fonográfico, até 1928, eram três as grandes gravadoras do Rio de Janeiro – Casa Edison, Parlophon e Colúmbia – o que impulsiona, pouco a pouco, o consumo de discos (TINHORÃO, 1998; SANT’ANNA, 1986). No entanto, a despeito dessa valorização da poesia cantada por parte dos poetas que publicam em livros, não há uma incorporação das suas formas no interior do texto poético como perfaz Vinicius de Moraes. As séries literárias escritas e o cancionero chegam a compartilhar um animado namoro, mas sua produção e recepção correm relativamente paralelas até que, na década de 1950, o poeta de *Orfeu da Conceição* estabeleça o cruzamento e a incorporação de um procedimento semiótico com o outro.

No final da década de 1920, um cenário complexo e instigante envolve a produção da música carnavalesca carioca, especialmente das marchinhas e dos sambas. Os cucumbis, os cordões, as sociedades carnavalescas e os ranchos na rua do Ouvidor e na avenida Central brincavam a folia em tempo simultâneo aos bailes de máscaras dos salões e dos hotéis. Alguns conjuntos de música popular fizeram sucesso fora do Brasil, como *Os Oito batutas*, do qual Pixinguinha era integrante, graças aos auspícios de poetas como Darius Milhaud. A revista carioca *A maçã*, do ano de 1922, deu destaque à apresentação do grupo na capital francesa, arte menosprezada pelos escritores e artistas brasileiros de maior destaque. E se lamenta ao mencionar que o conjunto não exprime as prerrogativas de um povo culto e que o público francês entenderá que se trata de uma expressão do gênio popular e não da Academia Brasileira de Letras (CAMARGOS, 2003; TUPY, 1985). De forma resiliente às narrativas divulgadas por parte da imprensa, os maxixes e sambas que eram tocados em maior intensidade a cada ano, garantindo destaque a nomes como Sinhô, Donga, Almirante e ao próprio Pixinguinha, legitimavam um movimento que partia do povo e se opunha a um cenário cultural conservador (SOIHET, 1998). Em dicção convergente, mas seguindo argumentação que se origina da elite ilustrada, registra-se o interesse de intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes e Gilberto Freyre pela música popular e nas peculiaridades de um país mestiço (VIANNA, 2014). Antes dos sambistas dos anos 1920, o rancho Rei de Ouro, fundado em 1893 por Hilário Jovino para reproduzir a musicalidade do samba baiano, apresenta-se a autoridades como o presidente Floriano Peixoto, no ano de 1893 (MOURA, 1983). E o ano de 1928 marca o surgimento da primeira Escola de Samba, a *Deixa falar*, a partir do núcleo de músicos do Estácio, liderado por Ismael Silva, entre outros sambistas (SANDRONI, 2001).

A poesia modernista aproxima-se desse universo inventivo do cancionário e das manifestações populares carnavalescas, de onde consegue haurir subsídios para a enunciação programática nacionalista. Apesar de convidada ao samba, fica indecisa na escolha da roupa adequada, mas decide ir à luta e se aprumar. Atinge momentos líricos belíssimos e os manifestos, o pensamento condensado sobre a arte poética, abrigam aforismos chistosos sugestivos de que a resistência à catequese jesuítica somente foi possível devido à exaltação da folia carnavalesca. Mário de Andrade (1980), por exemplo, conta que o vagabundo Rimbaud despiu a escrava do Ararat que se chamava Poesia e que os poetas modernistas se puseram a adorá-la. Essa escrava que nunca foi Isaura quer agora

aprender a brincar o Carnaval ou, ao menos, incorporar a palavra cantada ao seu gramofone, como confessa Manuel Bandeira no poema “Não sei dançar”:

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
Abaixo Amiel!
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz band.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí porque vim assistir a este baile de terça-feira gorda.

Mistura muito excelente de chás...
Esta foi açafata...
– Não, foi arrumadeira.
E está dançando com o ex-prefeito municipal:
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugêlê banzai!

A filha do usineiro de Campos
Olha com repugnância
Para a crioula imoral.
No entanto o que faz a indecência da outra
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
E aquele cair de ombros...
Mas ela não sabe...
Tão Brasil!

Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão de Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?
Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
Eu tomo alegria!
(1993, p. 125-126).

O poema foi publicado no volume *Libertinagem*, de 1930, em que as conquistas modernistas se cristalizam na obra de Manuel Bandeira. Antes desse momento, o poeta que escrevera o poema “Evocação do Recife” para o *Jornal do Comércio* em 1925, no qual se

interessa pelo falar gostoso do povo brasileiro, mostrara-se um tanto desconfiado do programa nacionalista que animara, com mais afinco, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros artistas, nos anos que sucedem a Semana de 1922. No texto “Poesia Pau Brasil”, publicado em *Andorinha, andorinha*, enuncia com acento notavelmente crítico: “O programa de Oswald de Andrade é ser brasileiro. Aborreço os poetas que lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça” (1986, p. 247). Esse pensamento libertino adere a experimentos formais do modernismo e ao tema da brasilidade no conjunto poético *Libertinagem*, no qual o estado lírico carnavalesco é celebrado como festividade totêmica: “Tão Brasil!”.

Fiel ao ritmo pessoal expresso pelos versos livres, o poema evoca a atmosfera embriagada, deleitosa e mascarada de um baile de terça-feira de Carnaval, enunciada pelo poeta-Pierrot em tom deliciosamente irônico. “Farto do lirismo comedido” e ávido por escrever “em todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”, como declara no poema-procedimento “Poética” (1993, p. 129), integrante do mesmo conjunto poético, o olhar do agora poeta-folião parte de registros da cena carnavalesca para o mergulho na intimidade e na lembrança. Há notas saudosas ou até tristes nos versos iniciais. Simultaneamente ao arrebatamento dionisíaco contemplado na fruição dos brincantes, decorre um mergulho no senso íntimo inundado por uma deriva de humores que vão da tristeza à alegria, expediente caro ao outramento carnavalesco: “Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria”. É astuto o jogo comparativo entre o uso das substâncias químicas exógenas por “uns” e “outros” e o consumo dos estados de alma como quem bebe fluidos, ou seja, como se o sujeito dispusesse, conscientemente, do amargor, do contentamento e do entusiasmo.

Entretanto, esse sujeito poético não sabe dançar e se regozija na alegria de agora que mitiga a dor de outrora. Ao apreciar a orgia, os gozos de outrem animam a voz lírica a despachar as representações psíquicas de tonalidade melancólica: a saudade dos ausentes queridos e a memória da doença. Para marcar essa inflexão, o poeta recusa-se à leitura de certos gêneros literários como os diários soturnos. O sujeito poético cita, provavelmente, aqueles que à época faziam sentido para ele: os de Maria Bashkirtseff (1858-1884), russa autora de cartas em que se lê “Incendiar todas as coisas, chorar, sofrer todos os dias e viver” (1943, p. 38) e o “Diário Íntimo” de Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), em que consta que a atualidade das dores possíveis de cada alma é proporcional ao seu grau de perfeição (2013).

O sujeito poético é irônico ao constatar a dança da açafata – a serviçal das damas da corte – com uma autoridade política, denunciando a falsa ideia de democracia racial ou social que ingenuamente alguns poemas e canções foliãs tendem a repetir. No “salão de sangues misturados” não há o elogio da mestiçagem, mas a constatação de uma máscara carnavalesca cordial “Tão Brasil!”. O dito irônico cumpre sua função derrisória ao representar o contrário do que pretende sugerir, gerando um efeito de riso próximo ao chiste. Representa, dessa forma, a posição inquietante do sujeito diante de uma experiência consciente adversa. Contudo, o incômodo quanto à moralidade falsamente invertida na festa permeia o inconsciente do enunciador introvertido: ele não sabe dançar e seu olhar fetichiza as cenas enunciadas com um tom sensual e mordaz. Nos versos que narram o remelexo melado da “crioula imoral” com “aquele cair de ombros”, o poeta faz uso do mesmo estratagema retórico sarcástico: a alma imoral da filha do usineiro recalcada ganha ênfase na locução “com repugnância”, acusando um olhar preconceituoso e racista disfarçado pela máscara momesca da inversão e a diluição das desigualdades.

Manuel Bandeira nutria uma enorme simpatia pelos poemas-cantados de Carnaval e se sua poesia dança o jazz band ainda tímida no raiar da quarta-feira de cinzas, não tem pudores em enunciar o cancionero como escolha consciente para a tentativa de aproximar a poesia das “syntaxes de exceção”. No poema “Mangue”, o poeta lamenta:

Houve tempo em que a Cidade Nova era mais subúrbio do que todas
[as Meritis da Baixada
[...]
Era aqui que choromingavam os primeiros choros dos carnavais
[cariocas
Sambas da Tia Ciata
Cadê mais Tia Ciata
[...]
(1993, p.131)

A Cidade Nova é um bairro criado no século XIX, a partir do aterro de alagamentos adjacentes ao canal do Mangue. O censo de 1872 constata que se trata de um dos bairros mais populosos do Rio de Janeiro, composto majoritariamente por uma população negra alforriada ou ainda escravizada por feitores que usavam sua força de trabalho para as construções urbanas. Pouco a pouco, converte-se em reduto de baianos egressos do Recôncavo ou de fazendas de café do Vale do Paraíba. O bairro, fronteiro entre a cidade “civilizada” e a área “subalterna”, torna-se reduto de músicos como Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Donga, Sinhô, entre

outros. Na região apelidada de “Pequena África”, a casa de Hilária Batista Gouveia, a Tia Ciata, nascida em Salvador em 1854 e moradora do Rio desde os 22 anos, era referência para cerimônias religiosas e rodas de música, nas quais predominavam lundus, choros, maxixes e o recém-nascido samba (MOURA, 1983). Manuel Bandeira (2006) escreve na crônica “O enterro de Sinhô” que o músico, coautor do primeiro samba gravado, “Pelo Telefone”, criado coletivamente no quintal do consulado baiano de Tia Ciata, personificava da maneira mais genuína e profunda, “o que há de mais povo e mais carioca” (p. 97). E assevera: “Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda a gente quando levado a um salão” (p. 98). Na cerimônia fúnebre do sambista, ocorrida no ano de 1930, no vaivém incessante entre a capela e o botequim situado em frente, “bebia-se desbragadamente” e a lembrança do maxixe “Pelo telefone”, de autoria do pianista do célebre bar Kananga do Japão, invade os ouvidos do poeta pernambucano:

O chefe da folia
 Pelo telefone
 Manda me avisar
 Que com alegria
 Não se questione
 Para se brincar
 Ai, ai, ai
 É deixar mágoas pra trás
 Ó rapaz,
 Ai, ai, ai
 Ficas triste se és capaz
 E verás.
 Tomara que tu apanhes
 Pra não tornar a fazer isso;
 Tirar amores dos outros
 Depois fazer teu feitiço.
 Ai, se a rolinha
 Sinhô, sinhô,
 Se embaraçou,
 Sinhô, sinhô,
 È que a avezinha,
 Sinhô, sinhô,
 Nunca sambou,
 Sinhô, sinhô.
 (ALENCAR, 1985, p. 118)

O remelexo erótico fica explícito no texto do poeta do samba e Manuel Bandeira nunca foi surdo em relação ao batuque. Contudo, o poeta que escrevia poemas para livros

regozijou-se ao ouvir alguns deles musicados, como o belo “Azulão”, por Jaime Ovalle ou “Modinha” por Villa-Lobos. Confessa, em *Itinerário de Pasárgada*, de 1957, que o ritmo dos poemas de seu livro *Carnaval* obedece ao compasso do *lied*, gênero musical distante da sonoridade carioca daquele momento. Sobre a autoria dos sambas cariocas, o poeta de *Libertinagem* comenta, na crônica “Sambistas” (2006), que o mais correto seria atribuir-lhes uma autoria coletiva. Sinhô, por exemplo, foi célebre pela apropriação de músicas compostas por outros autores e por ele modificadas. A marcha de maior sucesso no Carnaval de 1920 foi “Pé de Anjo”, composição por ele decalcada de uma valsa francesa “C’est pas difficile”: uma freguesa pediu-lhe para que a tocasse na loja em que trabalhava, a Casa Beethoven e, após a saída dela, percebeu que a aceleração do ritmo geraria uma marchinha de fácil assimilação. E, a seguir, acrescentou o poema:

Eu tenho uma tesourinha
 Que corta ouro e marfim
 Serve também prá cortar
 Línguas que falam de mim.
 Ó pé de anjo, ó pé-de-anjo
 És rezador, és rezador
 Tens um pé tão grande
 Que és capaz de pisar
 Nosso Senhor, Nosso Senhor!
 (ALENCAR, 1985, p. 133)

O tom satírico tinha a intenção de espezinhar China, irmão de Pixinguinha. Todavia, a discussão que aqui interessa é o procedimento de apropriação de um produto artístico estrangeiro que foi devidamente incorporado, após processamento compatível com as demandas da música local, como uma canção de sucesso. O músico antecipava-se ao que a literatura escrita, especialmente a partir de pressupostos estéticos defendidos por Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, faria, nacionalizando a arte europeia a partir de um desmembramento “antropofágico”, que em alguns casos toma emprestado da paródia a competência técnica para que tal empreitada obtenha êxito. Tal efeito desautomatiza o lugar estabelecido por determinada expressão semiótica na cultura e o usa, muitas vezes politicamente, com intuitos subversivos. No caso da música carnavalesca carioca, antes de ter interessado aos modernistas, já ensaiava penetração nos circuitos mais nobres da elite ou oficiais do governo. É célebre o caso de Sinhô que foi convidado para tocar para os reis da Bélgica em sua visita ao Rio de Janeiro e suas canções faziam sucesso nas revistas teatrais frequentadas pelas camadas abastadas da população, conforme relatam Lira Neto (2017) e Dulce Tupy (1985).

Essa música popular ganha destaque crescente revelando um celeiro de grandes compositores que permitiram às figurações carnavalescas sua permanência e exaltação. Durante a década de 1930, a canção popular e as séries literárias caminham paralelas, sem muito intercâmbio, sintetiza Afonso Romano de Sant'Anna (1986) e os textos de poetas modernistas musicados resultam, majoritariamente, em música de salão semi-eruditas ou para salas burguesas de concerto, como as anteriormente citadas por Manuel Bandeira, ou “Cantata da cidade do Rio de Janeiro”, poema de Cecília Meireles musicado por Camargo Guanieri ou, ainda, “Essa nega fulô”, de Jorge de Lima, por Lorenzo Fernandez.

O recrudescimento da luta ideológica na década de 1930 reorienta os interesses da poesia, motivo pelo qual João Lafetá divide períodos por predominância. Na década de 1920, houve o predomínio da vertente estética e na de trinta do projeto ideológico, com poemas que tematizavam a função da literatura, o papel do escritor e as ligações da ideologia com a arte. A década de 1930 não apaga as aquisições advindas da linguagem e seus torneios sintáticos revolucionários são praticamente rotinizados. Essa poesia de 1930 resulta numa abertura do eu ao metafísico, ao universalizante, ecoando vozes europeias de entre-guerras como Rilke, Pessoa, Valéry, Ungaretti e, conjuntamente, atenta às desigualdades brasileiras e à iminência do segundo conflito bélico mundial (BOSI, 2014). Lafetá (1974) complementa que nos anos 1930, às conquistas estéticas da década anterior são acrescentados os índices de problematização da realidade brasileira e da luta ideológica.

Consideramos a argumentação de Lafetá, mas permitimo-nos modalizá-la se enfatizarmos as figurações populares do Carnaval como vetor de pesquisa. As aproximações temáticas e teórico-programáticas da festa momesca feitas, respectivamente, pelos poemas e manifestos modernistas apoiam-se em ousadias estéticas formais que galvanizam posturas ideológicas sobre as artes e a cultura do país. O “Carnaval carioca” de Mário de Andrade resulta de um avizinhamento com a cultura popular que intercala cenas líricas nas quais o mascaramento carnavalesco dos brincantes dá materialidade a fantasias muito íntimas dos sujeitos, o que por si já deflagra um posicionamento político, além de excertos em que as desigualdes sociais do país ficam explícitas. Quando Oswald de Andrade, após escrever um poema em *Pau Brasil* em homenagem a “nossa senhora dos cordões”, agremiações carnavalescas compostas por cidadãos de estratos sociais desfavorecidos, provoca as artes asseverando que “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”, derruba a máscara postiça que o colonizador português impôs à cena

“carnavalesca” da Pindorama em que reinava a alegria. Nesses textos, fragiliza-se a disjunção entre o aspecto estético e o ideológico.

Mário de Andrade (1972) escreve o conhecido ensaio “A poesia em 30” em que comenta as conquistas formais modernistas, como o verso livre em livros que vieram a lume no ano de 1930. De Manuel Bandeira, *Libertinagem*, livro de cristalização; de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*, poemas construídos sob a gestão da inteligência. Augusto Frederico Schmidt, o poeta-exegeta comenta o desejo de partir, o catolicismo e a ondulação dos versos. Schmidt não tinha o folguedo como cenário que incitasse interesse poético e Murilo Mendes recebe calorosos elogios pelos aproveitamentos sedutores e convincentes da lição surrealista. O poeta mineiro gosta da música popular, pois “A noite é uma soma de sambas/ que eu ando ouvindo há muitos anos.” (1994, p. 89). O Carnaval como vetor nacionalista afirmativo aparece no volume de estreia *Poemas* no divertido texto “Família Russa no Brasil”, em que a intimidade com a folia carimba o passaporte dos imigrantes:

O Soviete deu nisto,
Seu Naum largou de Odessa numa chispada,
Abriu vendinha em Botafogo,
Logo no bairro chique.

Veio com a mulher e duas filhas,
Uma delas é boa posta de carne,
A outra é garotinha mas já promete.

No fim de um ano seu Naum progrediu,
Já sabe que tem Rui Barbosa, Mangue, Lampião.
Joga no bicho todo o dia, está ajuntando para o carnaval,
Depois do almoço anda às turras com a mulher.

As filhas dele instalaram-se na vida nacional.
Sabem dançar o maxixe
Conversam com o sargento em bom brasileiro.

Chega de tarde a aguardente acabou,
Os fregueses somem, seu Naum cai na moleza.
Nos sábados todo janota ele vai pro criolêu.
Seu Naum inda é capaz de chegar a senador
(MENDES, 2014, p. 12)

O poema narra uma historieta da adaptação da família de Seu Naum em ritmo prosaico, quase uma crônica de costumes. A linguagem direta enumera a partida da cidade de Odessa, a instalação do comércio no bairro de Botafogo, a beleza erotizada das filhas do comerciante e, fundamentalmente, ícones da brasilidade fulcrais à nacionalização do

estrangeiro: Rui Barbosa, Lampião, a região do Mangue, a aguardente, o maxixe e o Carnaval. Mais que isso, a festa momesca e a música popular são os elementos culturais que despertam a atenção dos recém-chegados: o mascate acumula dinheiro para brincar o folgado, nos dias de descanso cai na gandaia musical e suas filhas já requebram ao som da música carnavalesca.

Apesar do interesse pelo Carnaval ainda na virada dos anos 30, há uma diluição de suas figuras nos poemas escritos. Nesse período, a poesia cantada e produzida nos estratos populares da cultura afirma-se por meio da exaltação dessa festa, momento em que brilham nomes como Noel Rosa, Wilson Batista, Ary Barroso, Carmen Miranda, Lamartine Babo entre outros e a propaganda getulista se apropria do festejo para divulgar, nacional e internacionalmente, seu conteúdo programático.

7.2 O samba, a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas

No artigo “A revolução de 30 e a cultura”, Antonio Candido faz uma leitura panorâmica das artes, reiterando que os intelectuais e artistas do período radicalizam os engajamentos em movimentos políticos, religiosos e nas ações sociais. Há uma aceitação consciente ou inconsciente das inovações formais e um alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional. O crítico destaca a prosa regionalista ou de acento psicológico e os textos de interpretação sociológica de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. Compreende que se por um lado houve maior democratização de acesso à arte, pois antes somente a aristocracia o tinha de forma garantida, os paradoxos do período resultaram em tensões e acomodações de intelectuais muitas vezes cooptados pelo Estado. Contudo, o estudo é finalizado com um *Post Scriptum* incontornável para a argumentação que até aqui nos esforçamos em clarificar:

Lembro apenas que na música popular ocorreu um processo equivalente de “generalização” e “normalização”, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso quotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Baiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, **inclusive de sua interpenetração com a**

poesia erudita⁹⁵, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu o movimento revolucionário (CANDIDO, 1987, p. 198).

Previamente à análise da interpenetração entre poesia escrita e a poesia cantada, articulação executada com êxito por Vinicius de Moraes por meio do mascaramento carnavalesco, convém examinar, de forma sucinta, as figurações carnavalescas do samba “São coisas nossas”, composto por Noel Rosa, em 1931:

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar...
Saudade do violão e da palhoça...
Coisa nossa, coisa nossa
O samba, a prontidão e outras bossas,
São nossas coisas, são coisas nossas!
Malandro que não bebe,
que não come, que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome.
Morena bem bonita lá na roça
Coisa nossa, muito nossa
Baleiro, jornaleiro
MOTORNEIRO, condutor e passageiro
Prestamista e vigarista...
E o bonde que parece uma carroça...
Coisa nossa, muito nossa
Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão
Se o pai descobre o truque dá uma coça
Coisa nossa, muito nossa
(MÁXIMO E DIDIER, 1990, p.179)

“Coisas Nossas”, o primeiro filme sonoro do país, resultou da iniciativa do americano Wallace Downey, alocado na produtora de discos Columbia Records, no Rio de Janeiro, de produzir um longa-metragem que combinava teatro de revistas com a bem-sucedida fórmula hollywoodiana de musicais. O poeta de Vila Isabel foi assisti-lo no cinema Eldorado e deixou a sala de exibições inquieto e repleto de indagações relativas ao conceito de brasilidade e, sobretudo, sobre a forma como o que é próprio da vida carioca estava sendo exportado para os Estados Unidos (MÁXIMO e DIDIER, 1990). O poema foi composto para ser acompanhado por uma das melodias sincopadas mais belas de Noel. O humor e a ironia conduzem um texto poético que faz uma crônica elogiosa da “vida

⁹⁵ Grifo nosso.

carnaval” e da vida prosaica que parecem não se distinguir. Os primeiros versos criam, metaforicamente, uma homologia entre o corpo do sujeito lírico, cuja identidade de gênero não se esclarece, e o pandeiro, instrumento percussivo ávido pelas carícias da mão do ser desejado. O verbo querer no pretérito imperfeito indica uma função desejante, enunciando a hipótese de um contato tátil reativo às fantasias do cantador.

Sabe-se que o criador literário rechaça o tratamento utilitário dado à palavra pela escuta e pela comunicação automatizadas e se apropria do seu ofício como um servo que recupera o estado original da palavra. Ao desdenhar do pensamento normativo e se entregar sem meneios ao deleite lúdico do tatibitate que devolve à linguagem sua natureza original, uma vez que carregada de sentido ao grau mais elevado possível, o poeta-sambista preserva a pluralidade de sentidos da palavra no “inventalínguas do improviso”, tal como Haroldo de Campos sugeriu em *Galáxias* (2011). Se cumpre tal função mitopoética e pudermos nos aproximar de um raciocínio arquetípico, estamos no campo do que Jung ([1971] 2000) denomina *anima*. Ora, sabe-se que a *anima* se abre para incluir o que anima o sujeito na procura pelo outro que lhe é constitutivo. Esse processo de outramento implica a atenção às demandas internas e a permissão para se deixar fascinar pelas diferenças do mundo, movimento da libido que transcende as categorias adjetivo “masculino” e “feminino”. O que está em jogo é uma oposição à constituição narcísica do sujeito, em sua acepção defensiva. Daí a ênfase proposta por James Hillman (1984) ao postular a existência de um eu imaginal, um eu animado, assumidamente complexo, reflexivo, fantasioso. Quando esse eu-complexo-imaginal abre-se incendiado pelo desconhecido e se fascina pela força do numinoso, a *anima* protagoniza sua obra-prima: conduz o sujeito ao sublime da fantasia. A *anima* é o poema do desejo. E ademais, como sugere Gaston Bachelard (2009), do devaneio.

A experiência passional do sujeito poético impõe-se como devaneio: “Queria ser pandeiro/ pra sentir o dia inteiro/ a sua mão na minha pele a batucar”. Sentir as mãos do outro sobre si é entregar a liberdade, é delegar a autonomia, ou melhor, é desistir dela. Em chave erótica, a metáfora é feliz em mascarar o corpo como pandeiro. Nas disposições passionais, o corpo, graças a esse poder figurativo, é eleito como palco no qual ocorre a encenação. Assim, um mundo imaginário se interpõe entre os movimentos do batuque, dando espessura à vida social e amorosa e completa a cena com significados singulares para o sambista, que sente que o mais profundo do mundo é a pele. Após sugerir o deleite erótico como paradigma da nacionalidade sambista, o poema sofre uma inflexão para

elencar símbolos de brasilidade, como a saudade, constituinte radicular do imaginário lusófono que tem a intenção de presentificar o perdido: o violão, a palhoça, o samba, a prontidão e outras bossas. O poeta torna adjacentes no verso as semânticas da desenvoltura (“a prontidão”) e da bossa, a aptidão para fazer as “coisas nossas”. Segundo Máximo e Didier (1990, p. 179), o estudante de medicina Noel Rosa aprendera no curso de frenologia que as bossas frontais e occipitais do crânio é que determinam a vocação e a destreza do sujeito.

“Malandro que não abandona o samba, pois o samba mata a fome”: a cena musical profissionalizava-se com o advento do rádio e das gravadoras, conferindo ao sambista e ao malandro um lugar profissional. Ademais, o governo Vargas, que assumira a presidência após a Revolução de 1930⁹⁶, serve-se da música popular e das agremiações carnavalescas como instâncias divulgadoras do seu projeto de nacionalidade. A par disso, os segmentos populares que foram submetidos à segregação garantem, pouco a pouco, por engenho e resistência, a participação na vida cultural da cidade, especialmente nas manifestações de rua, que têm o Carnaval como a festa máxima. E as escolas de samba que surgem no final dos anos 1920, provenientes das camadas subalternas da população, têm agora lugar no discurso oficial e na grande imprensa (SOIHET, 1998).

Na sequência da positivação da beleza do Brasil-pandeiro, o poema-exaltação cantado por Noel Rosa faz menção irônica ao cotidiano da vida da cidade, enumerando personagens como o baleiro, o motorista, o agiota (“prestamista”), o bandido e um ícone da modernidade que, pouco capacitado nas inovações tecnológicas, denuncia um país em transição entre uma realidade agrária e a urbanização e a industrialização: o “bonde que parece uma carroça”. A alegoria enaltece as imagens autênticas e contraditórias de uma nação submetida a uma modernização conservadora e se alinha ao expediente modernista programático de poetas como Oswald de Andrade, que se valendo de uma observação primitivista do país em *Pau Brasil*, faz igualmente uso do chiste no poema “pobre alimária” para apresentar a desigualdade de classes no dia-a-dia nacional:

⁹⁶ Nos últimos anos do governo Washington Luís (1926-1930), agrava-se a crise política na República Velha. O presidente indica como sucessor Júlio Prestes que era governador do Estado de São Paulo, criando um impasse na política café-com-leite, parceria com o Estado de Minas Gerais, que esperava um candidato mineiro ao mais alto cargo do país. Ao mesmo tempo, a Aliança Liberal lança a candidatura de Getúlio Vargas à presidência, tendo o paraibano João Pessoa como vice. Apesar da vitória de Júlio Prestes, o assassinato de João Pessoa em 26 de julho de 1930 alastra uma crise nacional com apoio popular e participação do exército. Em 24 de outubro, uma junta militar instala o governo provisório, posteriormente comandado por Getúlio Vargas (FAUSTO, 1995).

O cavalo e a carroça
 Estavam atravancados no trilho
 E como o motoneiro se impacientasse
 Porque levava os advogados para os escritórios
 Desatravancaram o veículo
 E o animal disparou
 Mas o lestro carroceiro
 Trepou na boleia
 E castigou o fugitivo atrelado
 Com um grandioso chicote
 (2006, p. 159)

No artigo “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, Roberto Schwarz (1987) faz argutas observações sobre o poema: a ironia oswaldiana, sutilmente identifica a irritação do motoneiro como adesão à classe dominante dos advogados. A par dessa constatação, soa derrisória a consideração da carroça como “veículo”, léxico vinculado a conquistas tecnológicas, e o uso do chicote, arma usada contra o animal que é emblemática do recente passado escravagista. Além disso, acrescentamos, tanto o poesia cantada sobre a cena musical carioca como a narrativa sobre a alimária atrevida não apelam ao recurso de adjetivações excessivas. O poema “pobre alimária” utiliza “lestro” e “grandioso”; “São coisas nossas”, os adjetivos “bonita” e “casado”. E o pronome possessivo “nossa”, quando sequencia o substantivo “coisa” e cumpre função qualificativa com significado nacionalista. Em ambos os poemas repletos de inflexões irônicas, o objetivo tácito implica em conferir substantividade às representações heteróclitas de uma nação que buscava sua fisionomia autêntica.

Outra aproximação possível do universo de Noel Rosa com os arranjos modernistas consiste no uso reiterado da paródia, apontada por Afonso Romano de Sant’Anna (1985) como de essência musical, ou seja, uma ode que perverte o sentido de outra ode. Enquanto o recurso parafrásico estaria vinculado às máscaras identitárias conservadoras, posto que ratifique o elogio e o endosso, na paródia existe um sistema que tende ao amadurecimento, pois pressupõe elementos existentes que podem ser criticados. A paródia utiliza muitas vezes a ironia, a paronomásia ou a intertextualidade com o intuito consciente de habilitar novos níveis de sentido: empréstimos confessados, segundo Hutcheon (1985) de autorreflexão de um objeto de estudo. Abusa, no sentido positivo, do mascaramento de alteridade que se abre ao desconhecido, ou como diria Jung, à *anima*. Um dos sambas carnavalescos do poeta da Vila que dialoga de perto com os arranjos modernistas, não somente pelo uso de recursos parodísticos, mas por se recusar a macaquear as sintaxes

lusíadas, francesas ou inglesas, é o belo poema para ser cantado “Não tem tradução”, do ano de 1933:

O cinema falado
É o grande culpado
Da transformação
Dessa gente que sente
Que um barracão
Prende mais que um xadrez
Lá no morro, se eu fizer uma falseta
A Risoleta
Desiste logo do francês e do inglês.

A gíria que o morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar
Dando pinote
E só querendo dançar o fox-trote.
Essa gente hoje em dia
Que tem a mania da exibição
Não se lembra que o samba
Não tem tradução
No idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia
É brasileiro, já passou de português.

Amor, lá no morro, é amor pra chuchu
As rimas do samba não são “I love you”
Esse negócio de “alô, alô boy”
“Alô Johnny”
Só pode ser conversa de telefone.
(MÁXIMO E DIDIER, 1990, p. 243)

Talvez o poeta não fosse um cinéfilo dos mais progressistas, antes um amante inveterado do cinema mudo. Blagues à parte, seria apressado considerar aqui a defesa de uma tradição xenófoba ante os modismos estrangeiros. É provável que Noel já tivesse escolhido a roupa e soubesse usá-la quando convidado para uma roda de samba. Mais ainda, enamorara-se pela sonoridade do barracão, que apesar de desprovido de confortos não se assemelhava a um presídio mas, provavelmente, “tinha o cantar alegre de um viveiro”, como canta Orestes Barbosa e Sílvio Caldas no belo “Chão de estrelas” (ALBIN, 2006, p. 71). A linguagem do samba já adquirira na década de 1930 uma maior difusão que no início do século e o anteriormente pequeno Carnaval composto pelos ranchos, batuques e os “horríveis, fétidos e bárbaros cordões”, como quis a imprensa retrógrada, era pouco a pouco elevado a símbolo da nacionalidade. Músicos como Cartola, Ismael Silva, Bide,

Assis Valente e outros já faziam sucesso e o noticiário de jornais já propagava a autenticidade da música dos morros e da praça Onze, palco dos desfiles. O jornal *O globo* publicou o convite para que fossem escutadas as vozes do “primitivismo em apoteose que atinge o esplendor das velhas metrópoles ilustres” (SOIHET, 1988, p. 136).

O poema radicaliza ao falar que o samba não se traduz em outros idiomas como provocação chistosa para exaltar a maciez da prosódia brasileira em relação à portuguesa e o ridículo dos anglicismos tão em voga nas aquisições (pós-antropofágicas ou servis à dominação capitalista?) do “brasileiro” falado na atualidade. A hilariante rima entre “chuchu” e “I love you” dialoga com a dicção crítica de poemas-cantados com função de resistência como “Chiclete com banana”, de autoria de Gordurinha e Almira Castilho, sucesso na voz do paraibano Jackson do Pandeiro:

Só ponho bebop no meu samba
 Quando o Tio Sam pegar num tamborim
 Quando ele pegar num pandeiro e na zabumba
 Quando ele entender que o samba não é rumba.
 Aí eu vou misturar
 Miami com Copacabana
 Chiclete eu misturo com banana
 E o meu samba vai ficar assim
 Tururiuririri bebopobopbop
 Tururiuririri bebopobopbop
 Quero ver a grande confusão
 É o samba-rock meu irmão
 Mas em compensação
 Quero ver um boogie-woogie
 Com pandeiro e violão
 Quero ver o Tio Sam
 De frigideira
 Numa batucada brasileira.
 (ALBIN, 2006, p. 362)

O sambista neoantropofágico embriaga (“Quero ver a grande confusão”) o compositor americano e defende, evidentemente munido de incontestável ironia, a sonoridade brasileira. “Mas em compensação”, considera a exportação dos ritmos nacionais e sua acomodação ao cancionário do “Tio Sam”. Assim como o samba e as marchinhas carnavalescas deixam de ser tabus na propaganda de jornais de grande circulação nacional e passam a ser totens da brasilidade, a gramatiquinha da língua

brasileira⁹⁷ foi antes defendida por Mário de Andrade, especialmente no que concerne à apropriação do brasileiro falado na coloquialidade. Manuel Bandeira, no poema “Evocação do Recife” (1993, p. 135), escrito em 1925 e publicado em *Libertinagem*, já reclamava que o povo é que “fala gostoso o português do Brasil”. E Noel não deixou de defender a linguagem do barracão como signo da brasilidade.

7.3 Isso aqui ôô/ É um pouquinho de Brasil Iaiá/ esse Brasil que canta e é feliz/feliz (feliz?)

A invenção do samba, especialmente do samba carnavalesco como totem nacional não resultou da ação de um ator social específico, ou de um grupo étnico que agia em um território determinado, como o morro. Segundo Vianna (2012), o processo de nacionalização da música popular tem a participação, com intensidades diferentes, de negros, ciganos, brancos, baianos, cariocas, intelectuais, folcloristas, franceses, compositores eruditos, milionários e poetas. Para o antropólogo, o samba como estilo musical da nação vai sendo criado e transformado em muitos momentos, portanto seriam frágeis os estudos que tentam eleger as bases radiculares do samba autêntico. Em consonância com essa formulação, cabe-nos destacar, sem cair na armadilha de uma historicidade linear, um eixo argumentativo cujas bases teóricas escapam à nossa competência, a complexidade dos sentidos da música de Carnaval na vigência do Estado Novo (1937-1945). Enquanto as figurações carnavalescas experimentam uma rarefação na poesia escrita em livros do período, os sentidos dos poemas das marchinhas e dos sambas carnavalescos variam de matizes ufanistas aos sambas de protesto disfarçados ou canções de conotações machistas, passionais ou deliberadamente ingênuas.

No contexto artístico mundial da década de 1930, a música popular já era valorizada, especialmente devido ao apelo comercial e ao desenvolvimento tecnológico que o subsidiava. No caso brasileiro, o samba antes restrito a classes populares e discurso de negros e mulatos passa, pouco a pouco, a interessar uma elite branca de classe média, com maior acesso ao rádio e ao mercado fonográfico, que elegia intérpretes como Mário Reis ou Francisco Alves como suas preferências estéticas (PARANHOS, 2016). O discurso nacionalista ganhava força no Brasil getulista, que embora tenha consolidado direitos

⁹⁷ Sugerimos a leitura da Dissertação de Mestrado *Edição genética d'A Gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*, de Aline Novais de Almeida (2013).

trabalhistas e incentivado a industrialização do país, tomou atitudes centralizadoras como a dissolução do Congresso Nacional e a abordagem ditatorial dos rumos administrativos. Para garantir o apoio da igreja Católica, Getúlio permitiu o ensino religioso nas escolas e inaugurou a estátua do Cristo Redentor, em 1931. Em 10 de novembro de 1937, tropas militares fiéis ao ditador dissolvem o Congresso Nacional e o Estado Novo é instaurado. O Estado dispunha de amplo controle sobre os meios de comunicação do país, a partir de criação, em 1931, do Departamento Oficial de Propaganda (DOP). Em 1939, é criado o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda do governo totalitário, com amplo controle sobre os meios de comunicação de massa e das expressões da cultura popular (FAUSTO, 1995).

Conforme documenta Miceli (1979), os intelectuais cooptados pelo governo ditatorial assumiram diversas tarefas políticas e ideológicas determinadas pela influência do Estado nas diferentes atividades culturais, de forma que o regime Vargas constituiu o domínio da cultura como “negócio oficial”, implicando orçamento próprio e controle de uma “intelligentsia”. Ao mesmo tempo dando sequência e distorcendo a postura inaugurada pelos modernistas, os intelectuais cooptados pelo DIP outorgam como crivo de sua atuação a escolha de obras que fortalecem os laços de uma produção cultural que enaltece as prerrogativas de uma nacionalidade exuberante e festiva. Mesmo Mário de Andrade (1976, p. 267-269), escreve o ambíguo artigo “O ditador e a música” em 1932, no qual enaltece, com certa reverência, a máscara getulista de ditador “fortemente musical”, destacando as metáforas musicais presentes nos discursos oficiais do tirano. Contudo, o título não deixa dúvidas quanto ao seu posicionamento crítico.

O rádio exercia grande influência no período getulista que encampa a Rádio Nacional como difusora das ideias estatais. O elenco de cantores do período contava com carnavalescos do porte de Lamartine Babo, Ary Barroso, Carmen Miranda, entre outros, e o folguedo momesco era maciçamente divulgado pelas ondas sonoras, forma eficaz para assegurar a vigência do regime ditatorial (TINHORÃO, 1998). Tal produto “genuinamente brasileiro” deu-se o direito à bizarrice de ser transmitido para a Alemanha nazista diretamente do terreiro da Mangueira. Ademais, Walt Disney conhece as escolas de samba tendo como cicerone Paulo da Portela, período em que os Estados Unidos se animam com o personagem Zé Carioca ou com a falsa baiana Carmen Miranda (MOURA, 1983). Getúlio Vargas e a prefeitura do Distrito Federal oficializam, em 1935, o desfile das escolas de samba (CABRAL, 2011; GALVÃO, 2009), além de oferecer recepções no

Palácio do Catete que contavam com a presença de Mário Reis, Carmen Miranda, o Bando da Lua. A exposição Nacional do Estado Novo, organizada por Villa-Lobos, foi encerrada com a exibição das principais escolas de samba cariocas (VIANNA, 2012).

O primeiro Carnaval sob o regime declarado de exceção, em 1938, foi animadíssimo. Segundo Alencar, sob a batuta da censura, alguns compositores submetiam-se aos mandatários, outros os desafiavam. João de Barro e Alberto Ribeiro, por exemplo, lançam a ufanista e maliciosa marchinha “Yes! Nós temos bananas”:

Yes, nós temos bananas
 Bananas pra dar e vender
 Banana, menina,
 Tem vitamina
 Banana engorda e faz crescer.
 Vai para França o café
 Pois é
 Para o Japão o algodão
 Pois não
 Pro mundo inteiro
 “Home” ou mulher
 Bananas para quem quiser.
 (ALENCAR, 1985, p. 263)

A poesia cantada é uma resposta parodística ao fox que era tocado no Brasil “I have no bananas” de Louis Prima, que conta a história de um vendedor que nunca tem a fruta tropical à venda. Além de exaltar o produto nacional tipo exportação, faz o uso chistoso e um tanto machista do formato da fruta e do órgão sexual masculino, advertindo a menina que sua “vitamina” “engorda e faz crescer”. Os versos finais são ardilosos em novamente sugerir as “bananas”, agora em tom menos preconceituoso, para homens e mulheres. No mesmo reinado momesco, cantava-se em som alto o excepcional samba de protesto “Tenha pena de mim”, de Ciro de Souza e Waldomiro Rocha, gravado por Aracy de Almeida:

Ai, ai meu Deus
 Tenha pena de mim
 Todos vivem muito bem
 Só eu que vivo assim
 Trabalho não tenho nada
 Não saio do miserê
 Ai ai meu deus
 Isso é pra lá de sofrer
 Sem nunca ver nem conhecer
 Felicidade
 Sem um afeto, um carinho
 Ou amizade
 Eu vivo tão tristonho

Fingindo-me contente
Tenho feito força
Pra viver honestamente
Ai...Ai...
(ALENCAR, 1985, p. 265)

A canção denuncia as desigualdades da nação e a exploração do trabalhador que vive em situação precária, não sai do “miserê”, a despeito do discurso getulista e da consolidação das leis trabalhistas. “Todos vivem muito bem” é um verso bastante irônico, sugerindo e enfatizando as assimetrias sociais. A situação opressora e o fingimento parecem chegar ao limite dos esforços briosos e a transgressão para as atividades ilegais anuncia-se iminente: “Tenho feito força pra viver honestamente”. O sujeito lírico fantasia a presença de uma divindade redentora, o que soa como marca singular para o imaginário nacional, cuja religiosidade está presente como constituinte discursivo cotidiano. O samba dialoga com outro sucesso criado, 50 anos depois, pela escola Beija-flor de Nilópolis, no ano de 1989: “Ratos e urubus, larguem a minha fantasia”. O carro abre-alas era composto por um Cristo Redentor cercado por uma imensa massa de foliões vestidos como mendigos. A alegoria momesca foi proibida por uma ação judicial movida pela Igreja, que considerou desrespeitosa a criatividade do carnavalesco. Como um arlequim dotado de “audácia vertical”, Joãozinho Trinta foi maior: cobriu a estátua com um plástico preto e os braços do Redentor apoiavam uma faixa que rogava: “Mesmo proibido, olhai por nós!”. O poeta folião arlequinal aponta a necessidade de brincar uma festa que concede ao povo o momento utópico de sonhar uma transcendência para o “miserê”: “na folia eu sou rei”, a despeito das subordinações que a vida de restrições materiais impõe. A letra cantada como samba-enredo dialoga com a cena das cerimônias romanas das Saturnálias, segundo Frazer (1982), em que um jovem do povo era alçado ao lugar de rei e, ao fim da festa, sacrificado com a morte. A perspectiva arquetípica adequa-se ao entendimento do sujeito poético que clama “Larguem minha fantasia”, ou seja, permitam-me delirar, pois o devaneio presenteado pelo tempo sagrado da festa é finito:

Imagem XV – Ratos e urubus, larguem minha fantasia

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=ratos+e+urubus+larguem+minha+fantasia>

Reluziu... É ouro ou lata
Formou a grande confusão
Qual areia na farofa
É o luxo e a pobreza
No meu mundo de ilusão

Xepa de lá pra cá xepei
Sou na vida um mendigo
da folia eu sou rei

Sai do lixo a pobreza
Euforia que consome
Se ficar o rato pega
Se cair urubu come

Vibra meu povo
Embala o corpo
A loucura é geral
Larguem minha fantasia
Que agonia... Deixem-me
Mostrar meu carnaval

Firme... Belo perfil!
Alegria e manifestação
Eis a Beija-flor tão linda
Derramando na avenida

Frutos de uma imaginação

Leba - laro - ô ô ô ô
Ebó lebará - laiá - laiá - ô

Reluziu...
(BETINHO/GLIVALDO/ ZÉ MARIA, 1989)

O acontecimento religioso da raça é agora a exaltação da fantasia e a sinalização da modernização conservadora de um país que repõe as desigualdades. Reza-se para Dioniso, deus pagão da orgia e para a divindade católica da benevolência e da caridade. Essa permeabilidade entre consciência e inconsciente é apontada como própria à fantasia de brasilidade que inventa o mascaramento de Carnaval como vetor constitutivo de suas singularidades, proposição supostamente escorregadia, posto que se afirme pelas diferenças, isto é, pela alteridade própria à “Grande confusão/ qual areia na farofa/ É o luxo e a pobreza/ No meu mundo de ilusão”. Quando a propaganda governamental sugere o festejo carnavalesco como totem da nacionalidade, infere-se explicitamente que a máscara que permite o descentramento do sujeito brincante – o brasileiro em sua mais perfeita tradução – propicia a desestabilização que confere legitimidade e materialidade ao trânsito das fantasias inconscientes. A entidade nacionalista carnavalesca implica, por consequência, um direito permanente às manifestações do inconsciente com função ética, ou seja, uma afirmação pelo mascaramento. A máscara materializa aquilo que o sujeito fantasia. Expande-se, sob as bênçãos de Momo, o conceito foucaultiano de desrazão que deriva entre o riso e o trágico. O sujeito folião transita entre a tristeza do pobre e o delírio do luxo, ritmo que lhe “Embala o corpo” porque “A loucura é geral”.

O colonizador jesuítico impôs a máscara da divindade cristã ao colonizado e o Carnaval a reverencia e a subverte, sem renunciar ao folguedo e às licenciosidades pagãos. A imaginação carnavalesca devolve ao palco as diferenças de uma nação, na fantasia de seus cantadores, especificamente plural. Em muitos poemas, todavia, apagando suas aporias. Observemos o sucesso da marchinha carnavalesca “Hino do carnaval brasileiro”, de Lamartine Babo, gravada por Almirante no ano de 1939, sob o jugo da censura getulista do DIP:

Salve a morena
A cor morena do Brasil fagueiro
Salve o pandeiro
Que desce o morro pra fazer a marcação
São

São
 São
 São quinhentas mil morenas
 Louras cor de laranja cem mil
 Salve
 Salve
 Meu Carnaval Brasil

Salve a lourinha
 Dos olhos verdes cor da nossa mata
 Salve a mulata
 Cor do café
 A nossa grande produção
 São
 São
 São
 São quinhentas mil morenas
 Louras cor de laranjas cem mil
 Salve
 Salve
 Meu Carnaval Brasil
 (ALENCAR, 1985, p. 269)

O DIP, pouco a pouco, aperta o cerco em relação ao produto cultural da música popular. Dentre as mais de duzentas canções carnavalescas registradas no ano de 1939, a canção de Lamartine Babo destacava-se pela sua beleza e cumpria à risca, de forma deliberada ou não, os pressupostos da propaganda governamental (ALENCAR, 1985, p. 269). Segundo Tinhorão (1980, p. 126), nos anos 1920, as marchinhas tornam-se criações típicas de compositores de classe média que se inspiravam nas marchas portuguesas de companhias de teatro do começo do século. Lamartine Babo foi exímio compositor de marchinhas. Nessa marcha-hino, o acompanhamento musical com pífanos, surdos e andamento marcial já prenuncia que se trata de uma exaltação cívica de um ícone da nacionalidade. A marcação rítmica inicial parece adequada a uma procissão militar e menos a um desfile em que o pandeiro conduzirá o andamento percussivo. O poema glorifica o Brasil mestiço, a mistura de raças encarnada na beleza da mulher, tratada como produto nacional de orgulho como as matas ou moldada para exportação, como o café. O Carnaval de gosto duvidoso alinhava-se aos preceitos do conservadorismo ditatorial. As marchinhas eram mais populares nos salões e clubes de classe média enquanto os sambas nos cortejos de rua. Mas o que ganha destaque é a manutenção hipócrita do mito da democracia racial que escamoteava as idiossincrasias de um país recém-egresso de um regime escravagista e que mantinha intactas, ou muito pouco modificadas, as estruturas de poder e de mobilidade social. A discussão sobre a singularidade nacional colocou em pauta

o embate entre a originalidade nativa e a cópia de matrizes europeias. De certa maneira, percebe-se um fundo edípico na denegação de brasileiros quando nutrem sentimentos parricidas em relação a Portugal, proposição apontada pelo ensaísta português Eduardo Lourenço (2001), para quem os brasileiros parecem filhos de si próprios.

Ora, o elogio da mestiçagem positiva esse assassinato do pai. Para Gilberto Freyre (2008), por exemplo, o mestiço seria a melhor resposta para as dúvidas identitárias de um mundo tropical e plural. Intencional ou não, a miscigenação teria sido o maior acerto da colonização portuguesa (VIANNA, 2012). Mesmo Afonso Celso (1900), no célebre e conservador *Porque me ufano do meu país*, apesar de destacar o cafuzo, o mameluco e o caboclo e omitir o mulato, atesta a tenacidade, a dedicação e a bravura do mestiço. Além disso, sua fala brasileira e talento musical:

Muito inteligentes, os mestiços têm as suas legendas, suas cantigas ao som da viola, a sua linguagem especial. Deriva dessa linguagem um dos principais elementos para a estrutura do idioma brasileiro que há de um dia diferenciar-se do português como este diferenciou-se do latim, já que possui prosódia, vocabulário e construções sintáticas peculiares, perfeitamente distintas. O mestiço brasileiro não denota inferioridade alguma física ou intelectual. (CELSONO, 1900, p. 82).

Contudo, os poemas de Carnaval fazem, muitas vezes, o uso da máscara da cordialidade, escamoteando as dessemelhanças no processo de mestiçagem que mantém a subalternidade das camadas mais pobres compostas, majoritariamente, por negros e mulatos. Sérgio Buarque de Holanda (2005) reflete em *Raízes do Brasil*, publicado em 1936, sobre a tendência da consciência nacional em substituir princípios abstratos que regem o Estado moderno por laços de afeto ou de familiaridade, o que denominamos mascaramento cordial carnavalesco. Afinal de contas, existe alguma cultura pura? Esse discurso encomiástico da festa mestiça serviu ao período ditatorial como produto de exportação e propaganda de um país bronzado e feliz, paraíso terrestre de belezas naturais e celeiro de uma musicalidade ímpar. A composição “Brasil pandeiro”, de Assis Valente, gravada em 1940 pelos “Anjos do inferno”, enfatiza essa tendência:

Chegou a hora dessa gente bronzada
Mostrar seu valor
Eu fui à penha fui pedir à padroeira para
Me ajudar
Salve o morro do vintém, pendura-saia,
Eu quero ver
Eu quero ver o Tio Sam tocar pandeiro
Para o mundo sambar

O tio Sam está querendo conhecer
 A nossa batucada
 Anda dizendo que o molho da baiana
 Melhorou seu prato
 Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará
 Na Casa Branca já dançou a batucada
 De ioiô e iaíá

Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros,
 Que nós queremos sambar...

Há quem sambe diferente
 Noustras terras, outra gente
 Um batuque de matar
 Batucada, reuni vossos valores
 Pastorinhas e cantores
 Expressões que não tem par
 Oh! Meu Brasil!
 (ALBIN, 2006, p. 1134)

O baiano radicado no Rio de Janeiro faz apologia da comida da terra natal, do pandeiro, dando livre imaginação a uma atitude antropofágica às avessas do que propunha a atitude estética modernista: o Tio Sam é quem deglute a originalidade nativa brasileira e modifica o cotidiano da Casa Branca. A galhofa, porém, não esconde a adesão ao tom de exaltação do período. No Carnaval do mesmo ano, aparece o sucesso “O bonde de São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves. A figura do malandro era criticada pela propaganda oficial e após a criação do DIP, o enaltecimento do trabalhador ocupava espaço nas rádios e na música:

Quem trabalha é que tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar
 Antigamente
 Eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Veja você, sou feliz, vivo bem
 A boemia não dá camisa a ninguém. (ALENCAR, 1985, p. 68)

Conforme Mário Lago, por pressão da censura o verso “Leva mais um operário” era, anteriormente, “Leva mais um otário” (MARTINS, 2015), enunciação crítica ao trabalho reificante e que se opunha ao lugar do malandro. Para configurar quão complexa era a cena carnavalesca no período, o DIP promoveu em janeiro de 1939 a “Noite da Música Popular”, um concurso de músicas carnavalescas que tinha um júri composto por

nomes como Pixinguinha e Orestes Barbosa e como presidente, Heitor Villa-Lobos. O compositor e radialista Ari Barroso inscreveu três canções – “Aquarela do Brasil”, “Iaiá boneca” e “Upa!Upa!” – e todas foram desclassificadas. O artista enfrentou problemas com os censores que não gostaram do verso “terra de samba e pandeiro”, pois o Brasil era terra de trabalhadores (CABRAL, 2000). Ari fez questão de salientar que não era um compositor cívico. Entretanto, a composição ícone do kitsh nacional ganhou vida própria sendo alçada a uma espécie de hino ufanista brasileiro:

Brasil, meu Brasil Brasileiro,
Meu mulato inzoneiro,
Vou cantar-te nos meus versos:

O Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar;
O Brasil do meu amor,
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!... Brasil!... Prá mim!... Prá mim!...

Ô, abre a cortina do passado;
Tira a mãe preta do cerrado;
Bota o rei congo no congado.
Brasil!... Brasil!...

Deixa cantar de novo o trovador
À merencória à luz da lua
Toda canção do meu amor.
Quero ver essa Dona caminhando
Pelos salões, arrastando
O seu vestido rendado.
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...

Brasil, terra boa e gostosa
Da moreninha sestrosa
De olhar indiferente.

O Brasil, verde que dá
Para o mundo admirar.
O Brasil do meu amor,
Terra de Nosso Senhor.
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...

Esse coqueiro que dá coco,
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar.
Ô! Estas fontes murmurantes
Onde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar.

Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro

É o meu Brasil Brasileiro,
Terra de samba e pandeiro.
Brasil!... Brasil!
(CABRAL, 2000, p. 88)

Fiel à fantasia europeia de que nos trópicos se assiste a uma visão do paraíso, o mascaramento carnavalesco lança mão de vários clichês da brasilidade com que exalta a mestiçagem e personifica o Brasil como um mulato sonso e astuto. O balanço do samba é traço nativo do país, assim como a religiosidade: “Nosso Senhor” é brasileiro! A máscara da religiosidade tácita do brasileiro fica aqui delineada, aproximando-se do que Sérgio Buarque de Holanda (2005) considerou uma atenção ao colorido e pompa festivos e menos ao senso íntimo da fé e dos rituais religiosos, ou seja, uma religiosidade de superfície, transigente e pronta a toda sorte de acordos: um Carnaval! Sucede uma enumeração de cenas típicas da evocação vultosa e acrítica do passado: a mãe preta e o rei-congo dançam, ao som do trovador saudoso, no mesmo Brasil conciliador em que a Dona frequentadora dos salões aristocráticos deambula. O timbre romântico vivifica a natureza exuberante como “as fontes murmurantes” e a lua personificada como brincante. Além de um dos mais feios versos do cancioneiro nacional: o pleonástico “Esse coqueiro que dá coco”. E o cantador folião ingênuo repete: “Prá mim...! Prá mim...!”.

A poesia cantada não faz uma paródia crítica da história, mas antes opta pela paráfrase de cenas nucleares. Tal recurso estético adere, de forma continuísta, aos valores dominantes, pois está ao lado da imitação e da cópia compulsória. A mimese é de reprodução, compreendendo-se uma estagnação do tempo histórico, porque a história implica a tradição da ruptura e do corte, por meio dos quais a consciência de alteridade é instaurada. Romano de Sant’Anna faz um paralelo entre as produções de Ari Barroso e Dorival Caymmi, poesias escritas para serem cantadas como sambas da minha terra, comparando-as com a poesia escrita no século XX, quando estabelece uma generalização que nos permitimos discordar, pelo menos em parte: “As décadas de 30 e 40 vão se caracterizar pela paráfrase, enquanto que as de 20, 50 e 60 se definem pela paródia. Basta fazer um confronto entre a atitude tropicalista dos anos 60 e certa ingenuidade que nos anos 30 ainda cerca Ari Barroso” (1986, p. 205). Claro que há a “Bahia, terra da felicidade” onde vive a morena frajola que requebra na “Baixa do sapateiro” e outros poemas-cantados. Mas a década de 1930 também ouviu Noel Rosa, Wilson Batista, Assis Valente, Ismael Silva e Cartola em que a paráfrase ingênua não era comum. E, em 1942, o

próprio Ari Barroso lança “Coisas do Carnaval”, samba malicioso sobre o travestimento do corpo carnavalesco:

Eu encontrei uma baiana branca
 De braço com um palhaço, lá na Galeria
 Eu vi uma holandesa que era uma beleza
 Sambando com um careca tipo carestia
 Fazendo chope duplo na barraca
 Eu vi uma fulana mesmo da fuzarca
 Tendo por companheiro um velho gaiteiro
 Breve contra a folia
 Passou por mim uma cigana rara
 Que era um desafio ao meu comportamento
 Adiante se encontraram ela e o complemento
 Ele fantasiado com jeitão de arara
 O que me fez vir água na boca
 Foi essa coisa louca que passo a contar
 Eu vi um morenã ali no Serrador
 Um charme, um amor
 A tal morena era um desacato
 "It" ali era mato
 Pulava, sambava, gingava e desacatava
 Quando falei com ela,
 Meu Deus, que decepção!
 A tal morena se denominava
 O que?
 Quincas Peroba Xisto d'Assunção!
 (CRUZ, 2015, p. 47)

Como uma crônica de costumes, o sujeito folião “passa a contar” uma cena carnavalesca em que, entre outras personagens fantasiadas, destacava-se uma morena de dar “água na boca” que se revela um homem travestido. Embora Ari Barroso componha o verso exclamativo “Meu Deus, que decepção!”, a letra promove uma ambiguidade no ouvinte que fica entre o riso e a curiosidade erótica. Ora, o sujeito que parodia o corpo feminino, por mais que se renda ao conservadorismo no final do texto, declarou durante todo o poema sua atração homoerótica de forma ambígua. Aqui reside o vigor subversivo do corpo fantasiado, corpo utópico que desconfigura a consciência administrada pelos padrões normativos e promove desejos eróticos conflitantes no bricante, ainda que este venha a recalá-los. Esse exemplo serve para percebermos que a divisão por etapas não dá sustentação a abstrações tão generalizantes, uma vez que a criatividade humana e sua relação com o contexto em que se insere caminham permeadas por contradições e dissimulações: mascaramentos.

7.4 Orfeu da Conceição

Orfeu da Conceição é um poema dramático encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no ano de 1956, com texto em versos escrito por Vinicius de Moraes entremeado por poemas-cantados compostos por Vinicius de Moraes (poesia) e Tom Jobim (música), em que o mito grego de Orfeu é ambientado numa favela carioca. Em 1942, após se maravilhar com os ritmos tocados pelos moradores – homens e mulheres negros, majoritariamente – na favela da praia do Pinto, que visitara com o escritor americano Waldo Frank, Vinicius ouve do companheiro que aqueles músicos parecem gregos antes da cultura grega. O acaso parece colaborar: durante o Carnaval do mesmo ano, descansando na casa de um amigo em Niterói, Vinicius de Moraes começa a ler a edição de *Orfeu* escrita pelo italiano Calzabígi no século XVIII e que ganhou versão operística musicada pelo alemão Christoph Gluck. O texto sobre Orfeu foi iniciado nesse ano e logo engavetado para somente ser ressuscitado na década de 1950, quando apresentado ao poeta João Cabral de Melo Neto, que o adorou e batizou. No ano de 1955, Vinicius conhece Tom Jobim por intermédio do crítico musical Lúcio Rangel, com quem projetara um estudo jamais executado sobre a música brasileira, que teria como coautor o escritor Mário de Andrade. Encantado com o talento musical do maestro, o poeta de *Pátria minha* decide montar a peça. Reúne um elenco composto por atores negros, o cenário de Oscar Niemeyer e a direção de Leo Jusi, alcançando retumbante sucesso na curtíssima temporada de seis dias que o espetáculo cumpre no mês de setembro de 1956. Ademais, molda o roteiro da produção francesa *Orphée Noir*, de Marcel Camus, vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro e da Palma de Ouro em Cannes, em 1960 (CASTELLO, 1997). E, por conseguinte, reinventa uma fantasia de brasilidade que reúne poesia escrita e cantada – a canção popular – recorrendo ao mascaramento carnavalesco.

O mito de Orfeu pode ser compreendido como uma tópica da poesia brasileira escrita nas décadas de 1940 e 1950. Em 1951, Carlos Drummond de Andrade publica o soneto “Legado” em *Claro enigma*, em que se lamenta: “Tu não me enganas, mundo e não te engano a ti./ esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,/ a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.” (2015b, p. 221). Três anos após, nos poemas coligidos em *Fazendeiro do ar*, no belo “Canto órfico” constata desencantado:

A dança não soa,
A música deixou de ser palavra,

O cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
Dessa unidade áurea, que perdemos.
(2015, p. 284)

O poeta Jorge de Lima (2013) lança o febril “Invenção de Orfeu” em 1942, registro épico e lírico que é roteiro do sujeito em busca de uma plenitude espiritual, numa descida à memória e ao inconsciente, na qual emergem referências à literatura canônica, singularmente trabalhadas. Em chave convergente, há o poema “Despedida de Orfeu”, incluído no volume *Poesias (1925-1955)*, publicado por Murilo Mendes em 1959, em que se lê: “Homem criptovivente,/ Sonho sonhado pela vida vã, /Cantando expiro.” (2014, p.166). Respeitando as evidentes singularidades, há em comum a todos, incluindo o texto viniciano, a semântica do canto do herói-vate em busca da musa-poesia como melodia encantatória que apontaria caminhos para a crise de representatividade da linguagem num mundo desencantado, durante e após o segundo conflito bélico mundial do século XX.

A historiografia literária brasileira nota que, no período que antecede o final da Segunda Guerra Mundial e o que a sucede, a consciência poética tende a retomar uma dicção nobre, apostando nos suportes que as formas clássicas como o soneto, a elegia e a ode poderiam garantir a uma poesia de alta voltagem alcançada por autores como Rilke, Valéry, Elliot ou Ungaretti. Embora a crítica sobre o período seja polimorfa e tenda ao dissenso, assim como os muitos projetos poéticos não caminhem de forma pareada, ao que se pode traçar como tênue consenso é que o fazer poético tende a um caráter menos participante e se ocupe, radicalmente, com a arte da palavra (BOSI, 2014). Há um abandono das conquistas modernistas heroicas, ou pelo menos um abrandamento do coloquialismo, do humor, da métrica livre e do registro poético do cotidiano. Antonio Candido (1985, p.136) enumera algumas características como a tendência ao formalismo e certa omissão da crítica militante.

O crítico William Marx (2008) pondera que se nossa cultura é insurgente, nada há de mais ousado que pensar as contravanguardas ou os movimentos de retorno à ordem clássica. Tal anacronismo pode constituir a face escondida da modernidade, revelando facetas até então pouco relevantes. O anacronismo promove ao ímpeto progressista da modernidade uma tomada de consciência, dolorosa, sobre sua negatividade, sendo o retorno ao primitivo, ao arquetípico uma forma incontornável de combate ou crítica ante as forças do progresso. O pensamento arquetípico consistiria, então, num pano de fundo contra a modernidade, atuando, nas palavras de Antoine Compagnon (2011), na retaguarda

da vanguarda, como uma incapacidade do poeta de efetuar, com sucesso, o luto pelo passado, como uma nostalgia da face encantada nublada pela fumaça desenvolvimentista dos avanços tecnológicos. Essa dicção neorromântica ou até neossimbolista tem em Rainer Maria Rilke um dos expoentes que interessaram aos poetas do pós-guerra no Brasil, artista que dedicou belas tintas ao cantador grego Orfeu, como se pode depreender do “Soneto a Orfeu”:

Um deus o pode. Mas, diz-me, poderia um
homem acompanhá-lo na lira acanhada?
Sua mente é discórdia e nas encruzilhadas
do coração Apolo não tem templo algum.

O canto, como o ensinas, não é o querer
nem busca do que quer que seja de atingível.
Cantar é existir. Para o deus, tão factível.
Mas nós, quando é que *somos*? Quando ao nosso ser

dará ele de volta a terra e as estrelas?
Não é o que amas, jovem, mesmo que forçasse
a voz em tua boca. Aprende a esquecê-las,

tais canções. Elas passam, frutos do momento.
O cantar em verdade de outro sopro faz-se.
Um sopro de nada. Um alento em Deus. Um vento.
(2012, p. 175)

O interesse nesse soneto justifica-se pela figuração arquetípica do poeta encenada pelo mito de Orfeu, uma personagem dividida entre a filiação apolínea e a vocação dionisíaca, mitema que Vinicius de Moraes explora com maestria no texto *Orfeu da Conceição*. “Sua mente é discórdia”, aponta Rilke para quem Apolo, deus da justa medida, do “conhece-te a ti mesmo, mas nada em demasia” (OTTO, 2005) não comunga das aporias do coração. O canto órfico para Rilke – e para o Orfeu viniciano – amalgama-se à existência, sendo indissociável à vida. A música é alento divino com função civilizatória: “Cantar é existir”. Contudo, o sujeito poético dirige-se a um interlocutor com inflexão pessimista, de forma que no terceto final seu canto é desalento, nadificação, algo diáfano e de difícil alcance – “Aprende a esquecê-las” –, enunciação dessemelhante ao Orfeu viniciano. No canto deste último, há o estabelecimento de uma tensão entre a prerrogativa delfica de comedimento e o conhece-te a ti mesmo pela desmedida orgiástica específica do cantar dionisíaco.

A importância da relação que o aedo filho do deus Apolo estabelece com o imaginário poético no final dos anos 1940 no Brasil é de tal forma significativa que batiza

uma revista carioca, a *Orfeu*, que circulou entre 1947 e 1953. Tal anacronismo temático, isto é, o retorno às figurações míticas, cumpre a função poética de conceder ou desvelar verdades escondidas pelas construções lineares da história. Conforme pondera Jacques Rancière (1996), não se trata de retomar uma data por outra, mas, remontar ao tempo que não se pode datar, ao tempo legendário, o que ordinariamente se considera como “eternidade” com a função crítica de problematizar o tempo presente. Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes entre outros poetas retomam em seus textos, com assumidas variações, a fundamentação arquetípica do mito grego: filho da união entre Calíope, a musa da poesia épica, e o deus Apolo, Orfeu é o herói cantor e poeta, que entoava seu canto acompanhado pela lira e pela cítara, instrumento por ele inventado. Ao voltar da expedição dos Argonautas, casa-se com a ninfa Eurídice. Sucede que certo dia, o apicultor Aristeu tentou abordar sexualmente a esposa do músico e ela, fugindo do perseguidor, é picada por uma serpente e morre. Inconformado, Orfeu desce ao reino dos Inferos em busca da sua amada e os mortos que expiam seus pecados se encantam com o som macio da sua voz: Sísifo interrompe a faina de empurrar, em vão, uma pedra morro acima e as Danaides descansam da labuta de encher de água toneis sem fundo. Comovidos, Hades e Perséfone, rei e rainha dos mortos, decidem devolver Eurídice a Orfeu e recomendam ao herói que, ao sair das profundezas, não olhasse para trás até transpor os limites do reino das sombras. Ele descumpra a promessa feita aos deuses e Eurídice se esvai para sempre. Ao voltar à superfície, cria um culto vedado à presença de mulheres (numa variante, às Bacantes) que revoltadas, esquartejam-no. A lira vai parar na ilha de lesbos, berço da poesia lírica e sua cabeça no Olimpo, onde canta para os deuses (BRANDÃO, 1988).

No poema viniciano (1986), a ambiência onde vive Orfeu é um barraco no morro carioca, em que o músico dedilha ao violão os sambas que lindamente canta, pretexto para os elogios de Apolo, que diz: “Toca muito, meu filho, até parece/ Não um homem, mas voz da natureza...” e de sua mãe, Clio. Aqui se nota a primeira sagacidade na recriação do mito: Clio é a musa da História e o herói seu filho é o sambista que torna o morro, pobre e desvalorizado, o espaço de criatividade musical que se contrapõe ao espaço da cidade. O canto de Orfeu, a canção e a poesia são filhos de Clio, da História: a música do morro transformará a história da cidade. A insubordinação ensejada por Vinicius de Moraes procede de forma neoantropofágica ao se apropriar de um mitema clássico e enfatizar sua função civilizatória, dessa vez por meio do Carnaval, festejo cujas matrizes podem ser

livremente aproximadas de uma fisionomia dionisíaca: na encenação trágica, o coro dionisíaco descarrega-se em um mundo de dominância apolínea, sintetiza Nietzsche (2007, p. 57) e Vinicius não se furta a aproximar essa dimensão da sua “tragédia carioca”.

Orfeu, herói trácio, cuja religião era vista pelos gregos como bárbara, tem suas origens associadas aos deuses Apolo e Dioniso. Por um lado, sacerdote de Dioniso, propagador de suas ideias orgiásticas, do êxtase e das licenciosidades da consciência que rompem com o *princípium individuationis* e dissolvem o uno no coletivo, isto é, impelem o eu à permeabilidade própria ao erotismo, à beberagem, à lascívia e ao mascaramento que o desdobra na fruição múltipla do mundo. Todavia, fiel à música do pai Apolo, Orfeu era partidário da purificação do espírito e essa “apolinização” foi necessária para ser aceito na *polis* grega, cujos arranjos políticos eram supostamente mais organizados, daí a ideia de sua eficácia civilizatória que encantava feras, plantas, pedras e entidades condenadas ao castigo eterno (BRANDÃO, 1988).

O Orfeu viniciano contribui para a tese de que o nacionalismo crítico se afirma mais autêntico por meio da ruptura das fronteiras entre o erudito e o popular, projeto estético e ideológico que ele alcança unindo, pelo folguedo momesco, favela e cidade urbanizada, canto apolíneo e orgia, sociedade carnavalesca e civilização. Em chave marcadamente política, a harmonia, a calma e o prazer são garantidos pelo samba cantado no morro por Orfeu. Esse tom é entrecortado pela dicção ética inerente aos versos de amor. Orfeu namora Eurídice e os versos apaixonados que configuram os diálogos entre eles têm nítido acento neorromântico ou neossimbolista:

Eurídice:
Lágrimas do meu imenso amor, lágrimas
Tão puras... sobre a tua pele escura
Lembram estrelas de noite... deixa eu ver
Quero beber uma por uma as lágrimas
Me embriagar de estrelas...

[...]

Orfeu:
Mulher mais adorada
Agora que não estás, deixa que rompa
O meu peito em soluços! Te enrustiste
Em minha vida; e cada hora que passa
É mais por que te amar, a hora derrama
O seu óleo de amor em mim, amada...

[...]

Esse corpo! E me dizes essas coisas

Que me dão essa força, essa coragem
 Esse orgulho de rei. Ah, minha Eurídice
 Meu verso, meu silêncio, minha música!
 Nunca fuja de mim! Sem ti sou nada
 Sou coisa sem razão, jogada, sou
 Pedra rolada. Orfeu menos Eurídice...
 Coisa incompreensível! A existência
 Sem ti é como olhar para um relógio
 Só com os ponteiros dos minutos. Tu
 És a hora, és o que dá sentido
 E direção ao tempo, minha amiga
 Mais querida! Qual mãe, qual pai, qual nada!
 (MORAES, 1986, p. 414)

O poeta declara amor para a poesia, sem a qual sua existência reduz-se ao vazio. A visceralidade do canto é de tal ordem que a fusão entre poeta e palavra lhe confere consciência temporal, coragem, brio e, fundamentalmente, faz o sujeito compreender o mundo circundante. O mitema faz menção a um projeto salvífico que reúne sujeito e palavra, aposta na função poética da linguagem que irá alegrar a cidade pelo canto: “Orfeu/ cujo violão é a vida da cidade”. O retorno ao mito tem a intenção de ressacralizar a memória avessa ao desenrolar trágico do progresso, a atividade mnêmica que é o fundo coletivo de uma comunidade. Nesse projeto dionisíaco, a psique individual cede voz ao canto coral que no caso viniciano é carnavalesco. Em tamanha inventividade, a temporalidade do Orfeu carioca é o tempo poético, o ritmo do canto que descera o morro e refundará a cidade. Ao final do monólogo, o herói canta um poema em ritmo de samba, “Se todos fossem iguais a você”, no qual a favela carioca ensina a cidade a cantar:

Vai tua vida
 Teu caminho é de paz e amor
 A tua vida
 É uma linda canção de amor
 Abre teus braços e canta a última esperança
 A esperança divina
 De amar em paz...

Se todos fossem iguais a você
 Que maravilha viver
 Uma canção pelo ar
 Uma mulher a cantar
 Uma cidade a cantar
 A sorrir, a cantar, a pedir
 A beleza de amar
 Como o sol, com a flor, como a luz
 Amar sem mentir nem sofrer
 Existiria verdade
 Verdade que ninguém vê

Se todos fossem no mundo iguais a você
(MORAES, 1986, p. 414-415)

Ora, Eurídice é para Orfeu o que a Musa, a poesia, é para o vate. O poeta enamorado da musa representada: a mulher, a cidade. Na canção “Se todos fossem iguais a você”, um dos marcos do surgimento do movimento bossanovista que divulgou a produção musical brasileira em uma escala mundial sem precedentes, a mulher, a canção e a cidade organizam-se num eixo de similaridade. A mulher a cantar é a cidade, sob a batuta e as batidas dos pandeiros do cantador do morro. Essa música se afirma como a última esperança e a verdade para amar sem sofrer, de amar em paz. Exageros de ordem romântica modulam o conteúdo dos versos que, numa leitura apressada, dão apoio ao entendimento de que o poeta estaria ingenuamente enaltecendo ou propondo uma receita soteriológica desligada de aspectos conjunturais. Todavia, o canto é marcadamente político e denota a afirmação dos poemas musicados produzidos pelas classes subalternas do país, entre eles as canções de Carnaval, como uma veraz contribuição à invenção da brasilidade. Ou, à afirmação de sua autenticidade. A intenção do poeta é dar voz ao morro para que a cidade possa sambar. A oração “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins, ainda que não tenhamos encontrado documentação que a associe diretamente ao texto de Vinicius de Moraes, dialoga com a opção estética e ideológica de *Orfeu da Conceição*:

Barracão de zinco
Sem telhado, sem pintura
Lá no morro
Barracão é bangalô.
Lá não existe felicidade de arranha-céu
Pois quem mora lá no morro
Vive pertinho do céu!
[...]
(MARTINS, 1942)

O aumento acentuado das favelas na capital do país ocorre, ao que indicam estudos sociológicos, na década de 1940. Segundo Paranhos (2016), o prefeito nomeado por Getúlio Vargas durante o Estado Novo projetou a construção dos Parques Proletários Provisórios, programa que não se concretizou ao fim do período ditatorial. Vinicius de Moraes publica o poema “Operário em construção” no ano de 1956, o que sugere a atenção do poeta ao lugar desfavorecido das classes pobres que habitavam os morros cariocas. A dupla Moraes-Jobim também compõe, inclusive, o belíssimo samba “O morro não tem vez” no ano de 1963, no auge do sucesso das canções bossanovistas às quais parte da

crítica especializada vincula a um gosto distante da música produzida na favela: “a Bossa Nova significa a expansão do samba da classe média” (SANT’ANNA, 1986, p. 214). De forma convergente com as canções do espetáculo *Orfeu*, o sambista canta a audácia vertical transformadora que se afirma possível pela voz do tamborim:

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

Morro pede passagem
Morro quer se mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar
É um, é dois, é três,
É cem, é mil a batucar
O morro não tem vez
Mas se derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar.
(MORAES, 2017, p. 546)

A voz do morro amplificada cumpriria uma função de mediação entre realidades cidadinas desiguais. Ou, ao menos, amplificaria a denúncia sobre o fosso que as separa, num país que ainda reproduz o ideário escravagista nos projetos míopes que impõem a modernização de forma dissociada. O que o morro personificado – “Morro pede passagem” – fez e é agora enaltecido por Vinicius são os poemas-cantados, especialmente para o Carnaval, vigores insubmissos do canto e do riso aqui aviltrados menos como elogios da mistura e mais como potentes interventores entre o discurso hegemônico e a enunciação subalterna. É como se o sambista defendesse o direito a compartilhar com o mundo sua literatura cantada como exigência de pertencimento. Em modo comparativo, no poema “Operário em construção”, o ritmo prosaico enunciado em terceira pessoa e intercalado por alguns diálogos afirma um sujeito poético “cronista social” que repara o poder transformador da comunicação poética, após enumerar as agruras às quais o trabalhador é submetido:

[...]
Pois além do que sabia
– Exercer a profissão –
O operário adquiriu
Uma nova dimensão:
A dimensão da poesia.

E um fato novo se viu
 Que a todos admirava:
 O que o operário dizia
 Outro operário escutava.
 (MORAES, 1986, p. 295)

A função política do canto permeia o poema dramático de Vinicius. Retomemos aqui o trabalho de Wanessa Agnew (2008)⁹⁸ que evoca a dimensão ética do mito de Orfeu em que a canção cumpria uma função de alteridade, uma vez que realizaria tarefa inclusiva pela adesão dos excluídos às faculdades renovadoras e insubmissas da música. É pela escuta participativa do canto órfico que ocorre o fenômeno de humanização e socialização. Assim, pode-se compreender Orfeu como um paradigma ético para as sociedades contemporâneas, uma vez que o pertencimento órfico é baseado numa forma de ação social. De certa maneira, o mito nos interroga como seria possível agenciar ações efetivas em que as fronteiras cada vez mais estanques entre excluídos e incluídos são erguidas. O canto órfico implica um entendimento de que na modernidade o Outro pode ser convidado ao contato por meio do poder encantatório da música e da palavra.

Vinicius não retoma as experimentações linguísticas que marcaram o modernismo na década de 1920, mas imprime um movimento na poesia cinquentista brasileira que a crítica não adjetiva como vanguardista. A retomada de temas clássicos confere a essa poética uma ameaça de retorno à ordem (*l'arrière-garde*) delineada por William Marx (2008). Contudo, o poeta de *Orfeu da Conceição* transgride-a pela capacidade plástica de combinar poesia cantada e poema trágico numa perspectiva neoantropofágica que deglute a mítica grega e a recombina com o matriarcado de Pindorama que não se cala nos morros cariocas. Desloca-se, por meio desse procedimento, do sistema literário convencional, tornando sua arte uma forma de dissenso que desestabiliza o gosto vigente ao dar voz ativa a uma literatura que era, até então silenciada: “Abram alas pro morro. Tamborim vai falar”. O instrumento cumpre a função política de conferir novos fluxos para a circulação da palavra e dos afetos, rompendo com a enunciação poética que privilegia a hierarquia tradicional entre as formas escritas e as formas cantadas.

De forma singular, as figurações poéticas são solidárias a esse jogo que permite uma permeabilidade entre a lírica escrita e a lírica cantada carnavalesca. Neste gênero, o direito indomável à livre circulação das fantasias próprio ao Carnaval enseja o timbre

⁹⁸ Agradecemos essa indicação bibliográfica à leitura feita do capítulo “Figurações órficas na lírica brasileira pós-45”, de autoria de Vagner Camilo, que não inclui no *corpus* o Orfeu viniciano.

transgressivo da poesia viniciano: o aedo enamorado canta o morro sacralizado, mas procura a poesia no mundo mascarado do Carnaval pagão brincado nos infernos da cidade. Após a morte de Eurídice, Orfeu desce à cidade e adentra no clube “Os Maiorais do Inferno”, no qual um baile de terça-feira gorda se extenua. Plutão e Prosérpina, reis da folia pagã, anunciam aos foliões embriagados:

Plutão (*às gargalhadas, em tom altíssimo sugerindo o samba negro*)
Aproveita, minha gente, que amanhã não tem mais! Hoje é o último dia!
Aproveitem, meus filhos, que amanhã é Cinzas! Não quero ninguém triste, não quero ninguém sozinho, não quero ninguém a seco! Enchem a cara que a morte é certa! Amanhã é Cinzas, hoje é alegria, o último dia da alegria!(MORAES, 1986, p. 432).

A poética do mascaramento é aqui enunciada: tudo se acaba na quarta-feira e a embriaguez da alegria, do corpo erotizado e dos lubrificantes da consciência (“não quero ninguém a seco!”) conduzem o folguedo a expressões paroxísticas, posto que já é sabido que o ceifamento que o tempo da festa imprime ao tempo ordinário se findará: “Enchem a cara que a morte é certa”. O que morre para Plutão, inexoravelmente, é o tempo da orgia. Nesse ato, a imagem de Dioniso, deus de múltiplas máscaras e da metamorfose, é condensada por Vinicius ao reino de Plutão – o deus Hades na mítica grega, domínio da morte e da purgação das ofensas feitas em vida. Essa profanação do mito clássico confirma o procedimento carnalizante adotado por Vinicius, quando deglute a narrativa mítica clássica e a recompõe neoantropofagicamente, criando um baile de Carnaval no espaço fabulatório dado, pela imaginação antiga, para a purgação dos pecados cometidos em vida. Plutão convida os foliões à orgia, ao deleite, ao desbunde, à celebração resiliente da alegria desvairada, pois toda aquela festividade irá se acabar.

Essa cena metaforiza a dissolução do indivíduo e dos vínculos sociais num estado confusional, ou seja, a desmedida narcísica ensaiada pelo eu-potência-única rende-se a um “ser-junto-com”, numa anomia que permite à comunidade estruturar-se ou se regenerar. Michel Maffesoli (1985) denomina “imoralismo ético” à insubordinação dos cultos orgiásticos que pode dar solidez aos laços simbólicos de toda uma sociedade, criando uma tensão entre os signos que lhe são próprios e a experiência de alteridade. Como autorização à fruição de um estado de alma alcançado pelo outramento, a fala de Plutão substancia a intenção desobediente da máscara momesca, teatro em que as fantasias inconscientes são agenciadas à singularidade consciente do sujeito, especialmente pela possibilidade de serem encenadas. Em vista disso, diante de um tempo histórico vinculado à produção

alienante, a verdade teatralizada do desejo individual graças à máscara carnavalesca concorre, com os atributos do êxtase e da efervescência, para fraturar o engessamento das identidades confinadas ao ensimesmamento totalitário do cotidiano supostamente inclusivo da vida burguesa. No caso em questão, por meio do contrapositionamento que o espaço heterotópico da cena foliã garante. Mimese do poeta moderno, o deus dos infernos é o poeta decaído que busca o eterno no transitório, ciente do aspecto contingente da temporalidade hodierna e que aposta na intensidade do ato carnavalesco como celebração, em ato, do erotismo e da insubmissão aos automatismos da vida regular.

Orfeu, herói do canto e filho de Apolo, deus da justa medida e do antagonismo aos excessos, procura a musa em meio ao descomedimento no Carnaval da cidade: “Desci à cidade para buscar Eurídice, a mulher do meu coração”. Na cena pagã, a busca da poesia pelo poeta, paradoxalmente, apolíneo e sambista, resulta vã e ele retorna ao morro em transe, “vagando como alma penada” e saudosa da amada. Não mais toca samba. Os moradores do morro estranham o silêncio do músico:

Um velho (balançando a cabeça)
Ah, isso era!
Com Orfeu esse morro era outra coisa.
Havia paz. A música de Orfeu
Tinha um poder a bem dizer divino...

Um homem
E lembrar desse morro há uma semana
Nem parecia um morro da cidade!
Uma calma, um prazer, uma harmonia
Quanto samba de Orfeu de boca em boca
Quanta festa com Orfeu sempre presente
Quanta falta de briga...
(MORAES, 1986, p. 443)

No morro sem o canto de Orfeu, os sambas são cantados pelo coro de mulheres bêbadas, gargalhando em transe. Orfeu já não canta e clama tristemente pela volta de Eurídice: “Ah, deixa-me gozar toda a beleza/ Do momento anterior à tua vinda...”. O coro canta “Lamento do morro”, um samba de saudade:

Não posso esquecer
O teu olhar
Longe dos olhos meus
Ai, o meu viver
É te esperar
Pra te dizer adeus
Mulher amada!

Destino meu!
 É madrugada
 Sereno dos meus olhos já correu...
 (MORAES, 1986, p.448)

Os olhos molhados já choraram – é belo o prolongamento que as reticências conferem à nota que sustenta a segunda sílaba de “correu”, dando a impressão de um choro interminável. As mulheres furiosas, munidas com facas e navalhas, atiram-se sobre ele, cortam seu corpo em pedaços e matam-no. Cai o pano. O corpo é esquartejado como castigo pelo silenciamento de seu canto. A musa-poesia pertence agora aos infernos, ou seja, à cidade. Perdera-se ou se incorporara nela. A apropriação neoantropofágica do mito grego feita por Vinicius de Moraes reinventa a fantasia de Brasil dando ênfase a uma necessidade de dissolução das fronteiras entre o morro e a cidade e que essa passagem se efetivaria pela valorização dos poemas-cantados compostos nas esferas populares da cultura: a palavra cantada foi repensada após a qualidade do trabalho de *Orfeu da Conceição*, pondo em questão o que havia sido feito antes e o que se faria depois, declara Caetano Veloso (2008, p. 219).

No espetáculo, o poeta de *Orfeu* alcança a excelência de unir poesia cantada e poesia escrita, de forma a proporcionar um cruzamento entre séries literárias que dialogam timidamente nos momentos anteriores a essa encenação. Enfatizamos, o êxito é alcançado com uma poética do mascaramento carnavalesco que reinventa uma fantasia de brasilidade que tem a festividade momesca como imagem totêmica. A poetagem sobre o festejo que fora tradicionalizado pelos poetas modernistas como invenção da autenticidade para o fazer literário de uma nação emergente, ou seja, como vetor de um direito permanente à pesquisa estética, encontra agora um formato orgânico: a musa-poesia integra-se ao folguedo e o trovador apolíneo não mais consegue resgatá-la. O poeta erudito encena a dança do samba do morro, o samba da cidade, as marchinhas e a exuberância das fantasias em que o corpo utópico, os humores que se invertem entre a melancolia e a alegria e o tempo cronológico se outram em festa como categorias carnavalescas para imaginar a brasilidade.

Na versão *Orfeu no Carnaval*, filmada pelo francês Marcel Camus, o encontro entre Orfeu e Eurídice no cenário eufórico do morro que se prepara para descer para o desfile das Escolas de Samba no Carnaval é iniciado por uma cena em que duas crianças brincam com uma pipa, alegoria de uma leveza fruída pelo sujeito no morro, como explicita a estrofe do poema “A felicidade”:

A felicidade do pobre parece
 A grande ilusão do carnaval
 A gente trabalha o ano inteiro
 Por um momento de sonho
 Pra fazer a fantasia
 De rei, ou de pirata, ou de jardineira
 E tudo se acabar na quarta-feira.
 (MORAES, 2017, p. 416)

Nessa estrofe do poema “A felicidade”, o estado de leveza experimentado por um sujeito oriundo de uma classe social desfavorecida é comparado aos festejos carnavalescos, compreendidos como uma “grande ilusão” e como um escape onírico, “um momento de sonho”. O sujeito iludido é aquele administrado pela máquina capitalista que o desmerece em suas necessidades e direitos mais ordinários (“A gente trabalha o ano inteiro”), restando o sonho – aqui explicitamente vinculado à função de realização do desejo – como compensação à condição de opressão. Astutamente, o poeta imprime ao termo “fantasia” os sentidos de faculdade criativa do devaneio e correlato objetivo das polaridades reparadoras do desalento do oprimido, posto que se mascarar de “rei” mimetiza experimentar-se em uma condição exaltada que inverte a submissão imposta pela desigualdade social; fantasiar-se de “pirata” implica encarnar o ladrão de sentimentos, o usurpador de emoções, o embusteiro, o aventureiro errante que se afirma clandestino ao poder oficial (do sistema social e dos jogos amorosos); de “jardineira”, concentra as imagens de sensualidade, fertilidade, doçura e beleza. Essa reverência pode ser a “Tu és muito mais bonita que a camélia que morreu”, que o compositor Humberto Porto⁹⁹ compôs na marchinha “A jardineira”, gravada por Orlando Silva, em 1939. Todavia, esse estado de êxtase e entusiasmo é extraordinário, uma vez que a normatividade será reestabelecida após os três dias de folguedo: “E tudo se acabar na quarta-feira”. Todas essas figurações imantam discursos sobre a festa, o sonho, a fantasia e a finitude do prazer e da vida como sonho. “E tudo se acabar na quarta-feira”, sugere, no limite, uma deriva entre a alegria e a melancolia, trajetória de afetos na qual Orfeu, herói da letra vinicianiana, experimenta o prazer da festa e a perda da *anima*: a imagem de Eurídice se desvanece, o que lança o cantor Orfeu no desamparo melancólico.

⁹⁹ Dicionário de Música popular brasileira Cravo Albin, disponível em: dicionariompb.com.br/humberto-porto/dados-artisticos.

7.5 Marcha de quarta-feira de cinzas

Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais
Brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas
Foi o que restou

Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça
E sai caminhando
Dançando e cantando
Cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade

A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar
Todos vão sorrir
Voltou a esperança
É o povo que dança
Contente da vida
Feliz a cantar

Porque são tantas coisas azuis
E há tão grandes promessas de luz
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe

Quem me dera viver pra ver
E brincar outros carnavais
Com a beleza
Dos velhos carnavais
Que marchas tão lindas
E o povo cantando
Seu canto de paz
Seu canto de paz (MORAES, 2017, p. 520)

A canção, lançada em 1963, reforça a tese da eficácia civilizatória do canto que alegria a cidade. O ritmo de marcha dá ao cantar um tom de réquiem, tonalidade elegíaca enunciada desde o primeiro verso, um brado lamentoso sobre o fim da festa. A primeira e a segunda estrofes explicitam o esmorecimento melancólico do cantador que assiste a uma paisagem desencantada, repleta de categorias negativas: o silenciamento do canto, a siseudez e a saudade. No caso desse último signo, sua semântica nesse contexto não cumpre

uma função de luto por meio da evocação de figurações mnêmicas, mas tende a entoar a dor da falta em nítida dicção melancólica: “Saudades e cinzas foi o que restou”. A própria cidade abriga sujeitos em que paira o desalento, acizentando um canto que se furta ao sorriso. Os versos “Pelas ruas o que se vê/ É uma gente que nem se vê” remete às imagens baudelairianas da metrópole intransigente às trocas afetivas, apressada em perfazer sua faina cotidiana solidária ao progresso.

O poeta força a nota para dar ênfase ao canto largo carnavalesco como procedimento desmedido que transfigura a ambiência desoladora da cidade. “Mais que nunca é preciso cantar”, função precípua da poesia cantada para transmutar os humores, intentando que a alegria e a folia voltem a reinar. Evidentemente, há aqui um exagero e uma provocação oportuna ao cruzamento da poesia supostamente erudita com a vertente popular. O poeta erudito¹⁰⁰ cumpre a intenção primitivista modernista do primeiro tempo ao valorizar a pujança do canto popular momesco. O poema também nos explicita que alegria e dor se misturam nos poemas carnavalescos, nos quais todo deleite que rompe com a cadência cotidiana é finito. E, por continuidade, a fantasia saudosa permeada de notas tristes mistura-se à orgia.

Todavia, Vinicius de Moraes aposta na alegria como estado de alma resiliente aos desmandos totalitários em tempos permeados por realidades sociais sombrias. A máquina capitalista arrogante e desigual suscita, como estratégia programática, a melancolização compulsória dos sujeitos, arma incontestável ao desenrolar de seu cortejo de horrores. O poema composto em 1963 não soa anacrônico em 2018, mas assombra pela sua atualidade profética: “Mais que nunca é preciso cantar/ É preciso cantar e alegrar a cidade”. O tempo da hierarquia reversa aventado por Bakhtin (1987) como arma antistalinista transmuta-se em uma alentada e oportuna versão tapuia, quando o Matriarcado de Pindorama talvez ensine ao mundo que a alegria não é dissociativa, mas uma “prova dos nove” carnavalesca que lança mão de procedimentos parodísticos e chistosos como alívio às ameaças de militarização dos direitos democráticos. Os afetos militares próprios a uma marcha – e aqui podemos compreender que a escolha rítmica da marchinha seja desbusadamente irônica – são subvertidos e denunciados pela orgia e pela alegria carnavalescas: “A tristeza que a gente tem/ Qualquer dia vai se acabar”.

¹⁰⁰ A permanência dessa locução nesse item da tese cumpre uma intenção deliberadamente irônica, uma vez que justificamos sua adoção na “Introdução”, quando partimos da constatação de que na década de 1920, 74, 6% dos brasileiros eram analfabetos, de onde se depreende que o acesso majoritário à palavra cantada tornava a versão escrita “erudita”.

Nesse sentido, mais que reunir gêneros literários que correm em paralelo – poesia escrita e poesia cantada – a poética viniciano anuncia o poder político da obra de arte total carnavalesca, em que a experiência do sensível deriva de uma enunciação coletiva. No caso viniciano, ao dar voz ao “povo que dança/ Contente da vida/ Feliz a cantar”, suas escolhas estéticas renunciam a uma sonoridade ingênua e afirmam uma dicção política com intenções democráticas garantidas pela insubmissão da palavra cantada. Nessa poesia afeita aos desígnios do repertório popular que mascaram tristeza em alegria, afirma-se o vigor resiliente do grito desse Carnaval sem o qual a cultura será encoberta por uma mortalha tanática.

8 APOTEOSE

No ano de 1997, Caetano Veloso lança o disco *Livro*, homenagem da poesia cantada aos muitos gêneros literários, sobretudo aqueles que prescindem da transmissão pela oralidade e chegam ao receptor como literatura escrita. Polifônico, o álbum reverencia Castro Alves por meio do acompanhamento musical criado para dar sustentação à recitação de um excerto do poema “Navio negreiro”, publicado em 1880; celebra a literatura clássica grega, rompendo as fronteiras entre mítica e história, na canção “Alexandre” e exalta o cancionista brasileiro, na regravação de “Na baixa do sapateiro”, de Ari Barroso. Aqui interessa-nos ressaltar que, além da consagração à Escola de samba Mangueira, na faixa “Onde o Rio é mais baiano”, o ouvinte é convidado a adentrar no volume literário-musical pela fruição de “Os passistas”, um samba que enaltece o Carnaval:

Vem,
 Eu vou pousar a mão no teu quadril
 Multiplicar-te os pés por muitos mil
 Fita o céu,
 Roda:
 A dor
 Define nossa vida toda
 Mas estes passos lançam moda
 E dirão ao mundo por onde ir.
 Às vezes tu te voltas para mim
 Na dança, sem te dares conta enfim
 Que também
 Amas
 Mas, ah!
 Somos apenas dois mulatos
 Fazendo poses nos retratos
 Que a luz da vida imprimiu de nós.

Se desbotássemos, outros revelar-nos-íamos no Carnaval.
 Roubemo-nos ao deus Tempo e nos demos de graça a beleza total,
[vem

Nós,
 Cartão Postal com touros em Madri,
 O Corcovado e o Redentor daqui,
 Salvador,
 Roma
 Amor,
 Onde quer que estejamos juntos
 Multiplicar-se-ão assuntos de mãos e pés
 E desvãos do ser. (VELOSO, 1997)

O poeta e cantor baiano, astutamente, estabelece um paralelismo entre a dança carnavalesca dos passistas e uma compreensão do Carnaval como um signo de brasilidade, vetor da pesquisa modernista sobre a autenticidade da produção artística nacional. Nos versos iniciais, o sujeito poético convoca um passista ao bailado sensual e os corpos, na dança, conduzem os sentidos da enunciação. Em seguida, essa voz canta que “A dor define nossa vida toda”, quando se ouve o eco do célebre verso que o poeta-Arlequim Mário de Andrade duplica nos *afetos militares* que enuncia em *Losango cáqui*: “É tão gostoso gostar da vida!.../ A própria dor é uma felicidade...”, no poema “XVII” (p. 159) e “Sofrei!... A própria dor é uma felicidade.”, no poema “XXXII” (p. 178). Caetano solidariza-se com Mário na recusa em militarizar o desejo. Nessa dicção, a poética do mascaramento assoma-se, mais uma vez, como estratégia literária nos textos que têm o Carnaval como motivo ou procedimento, de forma que o traslado da dor em alegria motive a dança dos passistas que apontam ao mundo seu repertório simbólico. Nesse poema, soa consolidado o projeto ansiado pela geração modernista que percebe no folguedo momesco um caminho para o diálogo entre a poesia escrita para livros e sua vertente popular cantada, não somente pela apropriação de outras literaturas em faixas do disco *Livro*, como também pelo entendimento de que a “vida carnaval” autoriza o canto mais autêntico dos dois mulatos – que prescindem da explicitação de suas identidades de gênero – e cujos “passos lançam moda e dirão ao mundo por onde ir”. Seu canto e sua dança são símiles da categoria brasilidade anunciados ao mundo na aurora do século XXI, asseverando a permeabilidade entre a dita alta cultura e as produções populares já incorporadas ao canto carnavalesco.

Caetano Veloso (1997) confirma o procedimento no poema-cantado “Livros”, que sucede “Os passistas” na arquitetura do álbum:

[...]
 Mas os livros que em nossa vida entraram
 São como a radiação de um corpo negro
 Apontando pra a expansão do Universo
 Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
 (E, sem dúvida, sobretudo o verso)
 É o que pode lançar mundos no mundo.
 [...]
 (VELOSO, 1997)

Em “Os passistas”, os humores, o tempo e o corpo são submetidos a mascaramentos, designando constantes para o fazer poético dos autores de cuja obra escolhemos os poemas que compõem o *corpus* desta tese. O corpo transmuta-se no

movimento da dança, o humor melancólico – a dor – na intensidade da graça e beleza do samba que concede aos passistas o direito de se entregarem a uma heterocronia, roubados pelo deus Tempo. As figurações carnavalescas tecem uma poética do mascaramento como recurso constitutivo da fantasia de poetas que inventam uma tradição mítica com o intuito de afirmar a autenticidade e as singularidades da fisionomia nacional. Essa dicção cola-se ao repertório da cultura popular com suas fabulações, que tem a festa carnavalesca como palco e no qual suas encenações são levadas ao paroxismo: já nos lembra Haroldo de Campos em *Galáxias* (2011) que o povo cavila, engenha, cria, inventa línguas e repertórios e que no caso do Carnaval quer trazer à cena a pluralidade do objeto Brasil.

O sujeito poético carnavalesco é descentrado e avesso ao que a *persona* civil promulga. O avultamento do cômico, a paródia do trágico, o *serioludere* cantado e desabusadamente exposto nas indumentárias dos brincantes, a nudez de corpos, a profanação do que está consagrado e é intensificado pelos apelos eróticos confirmam-se como camadas semânticas da festa alçada a símile da “vida carnaval” – verso de Mário de Andrade (2013, p. 180), desobediente aos *afetos militares*. As máscaras da poesia carnavalesca também ocultam a falsa ideia de democracia racial que escamoteia a violência que é, simultaneamente, procedimento e estertor de um processo modernizador de ordem conservadora ao qual foi submetida a sociedade brasileira.

O sujeito passista não deixa lacunas que suscitem dúvidas: qualquer esforço pelo apagamento de suas singularidades encontra a enunciação lícita na verdade da fantasia foliã. Nessa escritura poética não há espaço para catequese – “Nunca fomos catequizados”, pois a máscara permite soar o canto híbrido do Carnaval como deleite e resistência. O processo duplamente mimético do mascaramento carnavalesco – as fantasias de outramento acedem a uma dimensão consciente e são publicamente teatralizadas – metaforizam as disposições insubmissas com as quais o poeta enxerga a brasilidade e a expõe. Não entendemos que o poeta cante a ausência de lei ou uma ode a um herói brasileiro ao qual foi furtado o caráter: a legislação que nos subordina atende a uma percepção carnavalesca do mundo, no qual a máscara da cordialidade funciona como cláusula primeira. Essa poética do mascaramento quer sugerir que o abasileiramento não responde a regulamentações abstratas que verticalizam as relações de poder e as organizações em sociedade. Tal qual a adaptabilidade da estátua de murta, ou melhor representada na metáfora da “Geleia geral” sugerida por Torquato Neto e Gilberto Gil na letra homônima do disco *Tropicália* (1968), a assimilação do Outro é pautada em relações

de horizontalidade, em que os afetos, emoções e o tratamento familiar do que é desconhecido – uma carnavalização, no sentido bakhtiniano – têm o mérito de esboroar o que signifique impessoalidade. Essa mutabilidade presentifica-se nos versos de Veloso, que faz questão de marcar o signo carnavalesco como negativo disponível para revelar-nos a qualquer ameaça de desbotamento. Ou seja, a invenção do mito do Carnaval compreende a brasilidade como categoria em constante reinvenção.

Os passistas – “os negros sambando em cadência” – animam o poeta-Arlequim no poema-folhã “Carnaval carioca”, escrito em 1923. O poeta antimoderno divisa o samba na avenida Rio Branco portando a máscara do riso febril e define o Rio de Janeiro no festejo momesco como “a mais pujante civilização do Brasil/ [...]tão sublime, tão áfrica!” (2013, p. 216). A posituação da dança e da musicalidade africanas sugere a Mário de Andrade uma maneira de inventar a “entidade nacional dos brasileiros” (1978, p. 218), o que se materializa com ênfase na poesia cantada por Caetano Veloso, 70 anos depois. A polissemia da linguagem enunciada pelos corpos carnavalescos figura que o signo de brasilidade não é o arremedo tropical do exotismo, mas que a arte foliã das ruas pode definir os sentidos de uma arte participante, que para Peter Bürger (2008) cumpre a função de descolar a arte vanguardista das amarras burguesas. O compromisso dessa visada devolve ao poema o significado inerente a uma est(ética) que se queira inserida em uma *práxis vital*: sua enunciação confirma que o pastiche, a caricatura e a macaqueação carnavalescos tradicionalizam o Brasil e o mostram ao mundo, semântica que granjeia as desigualdades, a violência, o deleite, a sensualidade e a alegria. Em adesão às metáforas escolhidas por Umberto Eco (1970), o estranhamento gerado pelo Carnaval das ruas, que era percebido como apocalíptico pela elite ilustrada carioca do começo do século XX, afirma-se agora numa versão integrada. Muito embora nessa cena, em muitas situações, esteja colada a máscara da cordialidade que disfarça injustiças e, despudoradamente, canta a felicidade para camuflar a dor: “Brasil travesti/ Brasil camouflé”, denuncia Ascenso Ferreira no poema “Bahia”, publicado na *Revista de Antropofagia* n. 1(1928, p. 8).

Para Mário de Andrade, tradicionalizar o Brasil implicava inventar uma mitologia própria para uma nação emergente em que seus intelectuais fossem alforriados da obrigatoriedade academicista de reproduzir uma arte afeita ao espelhamento europeu. “Tradicionalizar” é emprestar sensibilidade criadora aos costumes, à língua, ao vivido e ao destino. No caso da pesquisa que tem o Carnaval como vetor, a “tradicionalização” supõe que a tradição que não se pretenda rememorada, posto que seja uma tarefa inexequível,

imponha sua representação carnalizada. Essa visada estética e ideológica tem ancoragem na tensão que sustenta a aporia do ser nacional, tão ironicamente presente em poemas como “Europa, França e Bahia”, que Carlos Drummond de Andrade inclui no conjunto poético *Alguma poesia*, dedicado ao autor de *Macunaíma*. Nesse poema, lemos versos como “Meus olhos brasileiros sonhando exotismos./ Paris. A torre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo” e “Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa” (2013a, p. 19). Ou na canção de Noel Rosa “Não tem tradução”, em que o cinema falado teria relegado o samba a um lugar de menor destaque, devido ao deslumbramento da população carioca com a língua inglesa: “Amor, lá no morro, é amor pra chuchu/ As rimas do samba não são “I love you” (MÁXIMO E DIDIER, 1990, p. 243). No poema “Os passistas”, a aporia soa presente (“A dor define nossa vida toda/ mas esses passos lançam moda”), ainda que tal canto não deva soar a ouvidos desavisados como um elogio simplista da mistura, antes uma efetivação de que o mascaramento consolida uma poética que assume o Carnaval no Brasil como um pensamento visceral que cumpre funções éticas e, para espíritos críticos, denuncia uma moral conservadora.

As figurações dessa poesia cantada, repletas de fixações de instantes como fotografias, confirmam que a qualquer ameaça de desgaste – de desbotamento – o Brasil mostra as suas más(caras) nas contradições reveladas por uma festa tão trágica quanto cômica. O Carnaval é evocado pela poética do outramento – “outros revelar-nos-íamos” – em que o corpo, o tempo e os humores se transmutam nos poemas, assomando os segredos mais íntimos dos sujeitos poéticos que são símiles de uma categoria coletiva inventada como metamorfose ambulante: a brasilidade. A “audácia vertical” alentada por Mário de Andrade em uma poética arlequinal é rearranjada por Veloso noutra metáfora: uma audácia circular, em que os passos dos sambistas embaralham os muitos signos constitutivos da brasilidade na procissão de máscaras da folia. O Carnaval assume essa capacidade de justapor oposições e caricaturá-las. O mascaramento garante a materialidade do devaneio – dos “desvãos do ser” – que, insistimos, combina a desrazão necessária como recurso compensatório às mesmices do cotidiano automatizado e também à cordialidade assumida por uma festividade que camufla, por meio de sua imparidade mimética, uma alegria que exporta ao mundo o ideário de uma nação feliz e festiva. E, também, submetida a desmandos e atrocidades.

Todavia, nenhum ponto inerte anula o viravoltar das coisas e o Carnaval dos passistas enuncia a alegria como uma forma de resistência, aderindo no final do poema a

uma enunciação metonímica própria à consciência dionisíaca: “Multiplicar-se-ão assuntos de mãos e pés”. O corpo encena, ele mesmo, fantasia insubmissa e se impõe em versos como um conjunto de fragmentos desejantes. O desmembramento – próprio à enunciação lírica dionisíaca – é a máscara poética que finaliza o poema carnavalesco que abre o disco *Livro*, pois são os versos que “lançam mundos no mundo”, quando mascaramos incompletudes nas fantasias foliãs que têm o dom de nos iludir, deliciosamente, pela religião do corpo que resiste à racionalidade pragmática, tornando-se palco de uma religiosidade prazerosa, sensual e lasciva.

Ademais, duas décadas antes, as figurações do Carnaval significam para Caetano Veloso e para o movimento tropicalista tanto um motivo como o procedimento insurgente com que ocupou a cena musical, teatral, cinematográfica e das artes plásticas na segunda metade da década de 1960. Circunscrevendo nossos comentários aos poemas-cantados, o Tropicalismo procurava articular novas linguagens desarticulando ideologias e expondo as contradições da modernização brasileira, justapondo o arcaico e o moderno, o cafona e a tecnologia ou a cultura pop, a alegria, o humor e a melancolia. Nessa carnavalização, a crítica e os próprios artistas associavam o procedimento ao ideário antropofágico oswaldiano: Caetano Veloso, em entrevista a Augusto de Campos, reconhece que “O tropicalismo é um neo-antropofagismo” (1968, p. 207). Ou até um procedimento barroquista, na concepção de Haroldo de Campos (1992). Evidentemente, cada movimento tem suas especificidades, mas a comparação ganha densidade caso consideremos que essa estética sessentista também busca ver com olhos livres a cultura brasileira, resgatando elementos heteróclitos pouco relevados pelas manifestações canônicas das artes. Esse primitivismo visava realçar a originalidade nativa, como ponderara Oswald de Andrade, revisando a cultura por meio da “redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização” (FAVARETTO, 2007, p. 28).

As figurações do Carnaval constituem o operador de leitura desses artistas, imprimindo-se como a categoria desveladora da fisionomia brasileira. Não somente o figurino dos cantores remete a uma estética carnavalesca, como nos poemas-cantados as referências momescas são explícitas, como evidencia “Geleia geral”, de autoria de Torquato Neto e musicado por Gilberto Gil, incluído no disco *Tropicália ou panis et circensis*, lançado em 1968:

um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandente candente fagueira
num calor girassol com alegria
na geleia geral brasileira
que o jornal do brasil anuncia

ê bumba-iê-iê-boi
ano que vem mês que foi
ê bumba-iê-iê-iê
é a mesma dança meu boi

“a alegria é a prova dos nove”
e a tristeza é teu porto seguro
minha terra é onde o sol é mais limpo
e a mangueira onde o samba é mais puro
tumbadora na selva selvagem
pindorama – país do futuro

[...]

(TORQUATO NETO, 1982, p. 419).

O poema apropria-se, ou louva ironicamente, a originalidade nativa. Há uma dessacralização da exuberância tropical que ocupa espaço na retórica de uma brasilidade como produto exótico tipo exportação e um diálogo intertextual explícito com os manifestos oswaldianos “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924 e “Manifesto Antropófago”, de 1928. Torquato evidencia os detalhes “autênticos” da história brasileira escamoteados pela arte canônica, depurando a poesia da formação étnica rica no cipoal de referências alardeadas pela imprensa. Estabelece, assim, uma tensão entre a riqueza vegetal e a nacionalidade ilustrada: entre a floresta e a escola, “um poeta desfolha a bandeira”. O primeiro manifesto prepara a ambição maior do segundo, que propõe deglutir o alheio e recombina-lo em uma forma singular e autêntica. Nessa seletividade estética e ideológica, Oswald tinha a intenção de fundamentar o “Matriarcado de Pindorama”, apropriado por Torquato Neto como “país do futuro”. Em consonância com a teoria de J. Bachofen, fonte na qual Jung alicerçou alguns postulados da sua teoria, Oswald de Andrade propõe, ao homem natural que vivia sob as “ordens de mamãe” Natureza, a supremacia do prazer, da sensualidade e da indiferenciação com o meio natural: a floresta. As figurações matriarcais têm como metáfora o corpo e seriam sucedidas pela ordem patriarcal. Esta última, cujos símiles são a escola e o pensamento, teria conferido ao “primitivo” a condição civilizatória, pelo domínio da técnica e a instituição da propriedade.

Contudo, o primitivismo do poeta de *Pau Brasil* atentava para um terceiro estágio, uma Pindorama em que o “bárbaro tecnicizado” retomasse a felicidade anterior à violência

colonial: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (2001, p. 51). Nessa utopia antropofágica, expressão mascarada de coletivismos, a alegria – máscara feminina desarrazoada – garantiria o sucesso na prova de resistência. Nesse projeto, gracejo, festejo orgiástico, irreverência e mutabilidade seriam mascaramentos da festa carnavalesca alçada a totem da civilização brasileira, uma vez que ela nos protegera da imposição catequética da religião católica e do colonizador europeu. Tanto que Torquato celebra a Escola de Samba Mangueira, assim como Caetano desabusadamente canta que “os passos [de samba] lançam moda” ao mundo, quando decretam o contrapeso da originalidade pagã contra a carece do catolicismo. Nessa inflexão, materializa-se o que Mário de Andrade projetara na Semana de 1922: “Doutrinários, na ebbriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade tudo consumíamos e a nós mesmos, no culto amargo, quase delirante do prazer” (1972, p. 241).

A “Geleia geral” dialoga de perto com a ideia oswaldiana de que “Só a Antropofagia nos une”, aforismo em nosso texto mascarado como “só o Carnaval nos une”. Não obstante tenha se referenciado para tal projeto nas vanguardas europeias – a crítica divide-se quanto à veracidade de que Oswald teria se “inspirado” na revista dadaísta *Cannibale*¹⁰¹, de Picabia – o grande mérito da Antropofagia, em nossa avaliação, consiste em alçar a totem a festa carnavalesca, invencionice lúcida que transforma o tabu da macaqueação e do pastiche em procedimento. Leitor de Freud ([1913] 1996d), o autor do “Manifesto Antropófago” baseia-se no mito do tirânico pai de uma horda primitiva que se apropriava das fêmeas e impedia que os filhos a elas tivessem acesso. Esses filhos devoram o pai e instauram uma ordem em que elegem um animal no lugar de totem, restringindo a sua devoração e inaugurando a vida em sociedade. Para Oswald, nosso totem é o Carnaval, o desrecalque da lascívia, da originalidade e também da violência que se torna um vetor de pesquisa modernista que viola o tabu da cópia compulsória pela alegria do mascaramento. Torquato não despreza as máscaras da ordem carnavalesca de Pindorama, que transmutam tristeza em alegria: “a alegria é a provas dos nove’/ e a tristeza teu porto seguro”.

O mascaramento carnavalesco concede uma das expressões mais marcantes à faculdade de simulação e dissimulação humanas: “ano que vem, mês que foi, [...] é a mesma dança meu boi”. O refrão melancolizante tem como contraponto a poética antropofágica festiva que aposta no aspecto heteróclito de uma cultura e pretende elevá-lo

¹⁰¹ Sugerimos a leitura de “Antropofagia: rito, metáfora e Pau-Brasil”, de Bina Maltz (1993, p. 9-39).

a um lugar totêmico, o que nada tem de original: toda cultura é miscigenada. O que é singular na sintaxe paratática antropofágica é a procissão de máscaras que alterna desfaçatez com alegria, melancolia com embriaguez, humor ingênuo e derrisão, inventando os bens simbólicos que conferem ao discurso poético uma ideia de tradição. Nessa visada, a pesquisa modernista não celebra somente a festa, mas problematiza a sua falta, cadinho das desigualdades que serão enfatizadas na década de 1930 pela poesia, na qual as figurações momescas são rarefeitas. Reflete Mário de Andrade: “[Em 1930], o sentido festeiro e destrutivo do movimento modernista já não tinha mais razão-de-ser [...] Na rua o povo amotinado gritava: – Getúlio! Getúlio!...” (1972, p. 242). O tirano faz uso do Carnaval como forma de propaganda e o DIP canta para o mundo o Carnaval da falsa baiana Carmen Miranda e do Brasil mulato inzoneiro, satisfazendo ao clichê de que nos trópicos vive-se o paraíso. Entretanto, os poemas-cantados compostos nos estratos populares da cultura já utilizavam alguns procedimentos modernistas como a paródia, desmembrando elementos canônicos da cultura e se apropriando chistosamente – antropofagicamente – do estrangeiro: “Yes, nós temos bananas”.

A palavra cantada, que alcança na obra viniciano *Orfeu da Conceição* uma exuberante permeabilidade com a poesia escrita, acentua a força da semântica da música de Carnaval negra composta nos morros, que desce para a cidade para ensiná-la o canto. Nessa obra de arte total, o morro pede passagem, quando o Carnaval cumpre, com ênfase, sua função política. Os signos orgiásticos presentes na apropriação neoantropofágica de uma figuração legendária da mítica grega travestida como sambista carioca imprimem, ao imaginário poético e musical, a tensão entre a ordem apolínea e a balbúrdia dionisíaca. O vate Orfeu, filho do deus da justa medida Apolo, desce o morro em busca da poesia – Eurídice – na efervescência e êxtase momescos, festança em que dela se perde, porque dela a cidade se apropria. O canto órfico de Vinicius torna-se eminentemente político não somente por enaltecer a produção cultural subalterna, mas por celebrar a alegria e o amor¹⁰², lembrando aos passistas que a festa é finita e a “felicidade” se acaba nalguma quarta-feira em que o corpo esmaece e as cinzas das horas colore o imaginário do cotidiano prosaico.

A segunda metade do século XX assiste a outro fenômeno em que os poemas-cantados como sambas-enredos das escolas apropriam-se de textos literários, ou seja, o

¹⁰² O amor na obra de Vinicius de Moraes é lido em chave subjetiva. Todavia, essa figuração permite uma interpretação política, caso consideremos sua enunciação contraposta a uma poética do desencanto. Afinal, o amor está no nome de Vinicius: Moraes é anagrama de amores.

Carnaval deglute a literatura. A primeira assimilação teria acontecido no ano de 1933¹⁰³, quando a Escola de Samba Mangueira, “onde o samba é mais puro”, segundo Torquato Neto, apresentou um enredo em homenagem aos poetas do século XIX cantando o samba “Homenagem”, de Carlos Cachça:

Recordar Castro Alves
Olavo Bilac e Gonçalves Dias
E outros imortais
Que glorificaram nossa poesia
Quando eles escreveram
As lições de amores
Poemas cantaram
Talvez nunca pensaram
De ouvir seus nomes
No samba algum dia¹⁰⁴
[...]

A discussão acerca da exigência da exaltação ao nacionalismo pelos enredos das escolas remete à estrutura censora engendrada pelo DIP no governo Vargas. Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas (2010) contestam a versão que atribui responsabilidade à propaganda ditatorial, deslocando-a para o contexto de acordos e convenções estabelecidos pelos próprios sambistas: o regulamento da União das Escolas de Samba, de 1938, presumia que as agremiações não pudessem apresentar histórias internacionais como temas. Mussa e Simas cumprem a tarefa de listar, cronologicamente, como apêndice da pesquisa sobre os *Sambas de enredo*, cada enredo e sua respectiva escola. Nesse estudo, os desfiles que remetem à literatura brasileira têm início em 1948 com “Castro Alves”, tendo também sido homenageados Machado de Assis, *O guarani*, Gonçalves Dias, *Gabriela, cravo e canela*, “Oropa, França e Bahia”, “I-Juca-pirama”, “Essa nega fulô”, *Cobra norato*, *Martim cererê*, “Pasárgada, amigo do rei”, *Invenção de Orfeu*. O ano de 1975 foi prolífico em deferências literárias. No mesmo Carnaval foram tematizados *A morte da porta-estandarte*, “Imagens poéticas de Jorge de Lima”, “Muiraquitã, o amuleto do amor”, *Dona Flor e seus dois maridos*, “Vida e obra de Cecília Meirelles”, *Tenda dos milagres*, “Emília no país da gramática” e *Macunaíma, herói de nossa gente*, cuja estrofe refrão do samba cantado pelos componentes da Portela é inesquecível:

¹⁰³ Recomendamos a leitura da Dissertação de Mestrado “*Do papel à fantasia: representações da literatura brasileira nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro*”, de autoria de Rogério João Saturnino (PUC-Rio, 2001).

¹⁰⁴ A referência ao samba consta no verbete “Carlos Cachça”, no *Dicionário de Música Popular Brasileira*, de Ricardo Cravo Albin, 2006 p. 159.

Vou-me embora
 Vou-me embora
 Eu aqui fico mais não
 Vou morar no infinito
 E virar constelação (DAVI CORREA E NORIVAL REIS, 1975)

A Pasárgada bandeiriana – “Vou-me embora” – ecoa no poesia cantada no samba, fulgor transgressivo irônico festejado pelo poeta de *Libertinagem*. Nesse sentido, a poética do Carnaval de Manuel Bandeira está no “lirismo dos clowns” que dançam, na avenida, o drama que ri dos sentidos – ou do absurdo – da vida. O procedimento adotado pelas escolas também dialoga com o aforismo vaticinado por Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”: “O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica.” (2001, p. 41). Oswald apropria-se, antropofagicamente, do conceito de obra de arte total wagneriano e a festa carnavalesca, por sua vez, o faz com os textos literários brasileiros, carnavalizando-os no sentido bakhtiniano. No ensaio *Problemas da poética de Dostoiévski*, o pensador russo propõe o Carnaval como a cosmovisão popular que liberta do medo ao aproximar o mundo do homem e o homem do homem, por meio de uma relatividade alegre que se opõe aos sistemas unilaterais e sombrios que tendem a unilateralizar a vida cotidiana afeita aos automatismos sociais (1981, p. 173). Aos esforços centrípetos dos sistemas autoritários, o riso, o deboche e a galhofa organizam estratégias que tornam permeáveis as instâncias discursivas dogmáticas, muitas vezes encenando a excentricidade, o deleite erótico, a nudez e o delírio.

O desfile de escolas carnavalescas presentifica o que foi fantasiado pelo músico alemão Richard Wagner: a obra de arte total. No projeto *A obra de arte do futuro* (2003), o compositor fantasiava um grande concerto de música, teatro, literatura, artes plásticas, dança e canto em que essas muitas expressões semióticas reunissem, como nas representações dionisíacas gregas, mito e encenação. Essa proposta implica na supressão da individualidade e na apreciação de um coro, expressão coletiva de força política dificilmente contestável. Em sua atualização na avenida do samba, não há razões para veleidades perfeccionistas, antes para reverências dos procedimentos academicistas ao bulício das ruas, espetáculo que fascina em sua exuberância antiexótica. Confirma-se, nessa ópera popular, o libelo anticatéquético oswaldiano, ainda que valha considerar que esse espetáculo mascare as desigualdades e paradoxos de um país que tentará se afirmar, disfarçando a penumbra ditatorial e os desdobramentos da modernização conservadora,

como um país do futuro. Na canção “Vai passar”, gravada por Chico Buarque em 1984, a poética orgiástica celebra a história nacional em tom de denúncia, cumprindo a função estética e ética que a poética do mascaramento no Carnaval modernista e no canto órfico viniciano inventam:

Vai passar
 Nessa avenida um samba popular
 Cada paralelepípedo
 Da velha cidade
 Essa noite vai
 Se arrepiar
 Ao lembrar
 Que aqui passaram sambas imortais
 Que aqui sangraram pelos nossos pés
 Que aqui sambaram nossos ancestrais

Num tempo
 Página infeliz da nossa história
 Passagem desbotada na memória
 Das nossas novas gerações
 Dormia
 A nossa pátria mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas transações

Seus filhos
 Erravam cegos pelo continente
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais
 E um dia, afinal
 Tinham direito a uma alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval
 O carnaval, o carnaval
 (Vai passar)

Palmas pra ala dos barões famintos
 O bloco dos napoleões retintos
 E os pigmeus do bulevar
 Meu Deus, vem olhar
 Vem ver de perto uma cidade a cantar
 A evolução da liberdade
 Até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório geral vai passar
 Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório geral
 Vai passar
 (CHICO BUARQUE E FRANCIS HIME, 1984)

A palavra cantada anuncia a concentração de um conjunto sambista que se exhibirá e alcançará a praça da apoteose em franca celebração dionisíaca, quando o *serioludere*

concede às instâncias discursivas poéticas a faculdade do êxtase coletivo que celebra a “vida boa” e denuncia as suas mazelas. Etimologicamente, o termo apoteose, derivado do termo latino tardio *apotheosis* – apropriação feita pelo império romano do mundo grego – implicava a glorificação da personagem na última cena teatral, a elevação de alguém ao estatuto de divindade (ZIMERMAN, 2012). No poema “Vai passar”, a festa de Carnaval é glorificada, a “ofegante epidemia” que inquieta as pedras da cidade pela rememoração: “Cada paralelepípedo/ Da velha cidade/ Essa noite vai/ Se arrepiar/”. A enunciação metonímica atenua o tom de denúncia que desliza pela sibilação anafórica dos versos seguintes: “Que aqui paSSaram SambaS imortaiS/ Que aqui Sangraram peloS noSSos péS/ Que aqui Sambaram noSSoS ancestrais”. A obra de arte total revela a “Passagem desbotada na memória” da pátria mãe gentil, muitas vezes violenta e injusta. Todavia, o canto se dirige ao “infantasiado coração do povo”¹⁰⁵ e ao Matriarcado de Pindorama onde a desrazão permite o trânsito entre muitos estados de consciência. O orgiasmo próprio ao festejo momesco que mascara tristeza e travo humilhado em alegria de uma cidade agora canta e mostra esses passos ao mundo – o que é “liberdade” no poema é justamente a entoação de imagens poéticas justapostas emitidas, até o sol raiar, pelas gargantas que resistem ao silenciamento.

O mascaramento do tempo – uma “alegria fugaz” – até o “dia clarear” entroniza o estandarte do sanatório geral na apoteose. Aqui a desrazão é positivada e essa obra de arte total contradiz a ponderação benjaminiana (1994) sobre a perda da aura do produto artístico na era da reprodutibilidade técnica. O filósofo alemão presumia o paradoxo da obra de arte na era industrial, que a despeito da aquisição de uma autonomia, teria como efeito colateral a destituição de sua aura, do aqui e agora que garante sua fruição única, fato que atenderia a uma demanda compatível às intensidades dos movimentos de massas. O projeto primitivista do mascaramento modernista assume, na enunciação das ruas carnavalescas, uma autenticidade levada ao paroxismo, em que a unicidade da fruição e da celebração são garantidas pela experiência de dissolução orgiástica que a folia (*la folie*) outorga à perda gradual do indivíduo no coletivo. O corpo erotizado substitui o corpo submetido aos sistemas reificantes de produção e o sujeito se entrega à errância, numa ética do “sanatório” que endossa o direito humano de delirar, de sair de si, de viver outras vidas, devolvendo à fantasia o lugar que lhe cabe no mundo pela mediação que o

¹⁰⁵ A citação remete ao verso final da crônica versificada “Carnaval 1970”, publicada por Carlos Drummond de Andrade em *O poder ultrajovem* (2015a, p. 40-42).

mascaramento avaliza: deixa soar o repertório simbólico da alegria e da festa. “Meu Deus vem olhar”, clama o sujeito poético no *teatrum mundi* da avenida, olerê... O que é profundo ama uma máscara e o mito comprova-se como um sistema aberto que condensa saberes. A vida acaba, assim como a alegria, o que confere à festa sua semântica libertária.

Ratos e urubus não têm o direito de rasgar nenhuma fantasia, cantou o genial Joãozinho Trinta, em 1988. A cena poética reverencia a liberação extática do Carnaval ademais cantada por Chico Buarque, estado alcançado pelo que há de irresistível na gramática de sentimentos e palavras poéticas escritas e entoadas pelo corpo carnavalesco. Esse pensamento visceral orientou a pesquisa estética modernista pelos signos da brasilidade. A invenção desse mito concede a sua ritualização na poética da canção popular e das festas populares na segunda metade do século XX. Os poemas-cantados nesse concerto público comprovam o poder cognoscitivo da imaginação, em que a poética do mascaramento enfatiza os símiles dos signos Carnaval e Brasil.

Não me leve a mal, hoje é Carnaval

Deixei a tristeza lá fora. Você fez do meu coração a sua moradia, já é demais o meu penar. O canto carnavalesco mandou a saudade esperar, porque não quero mais sofrer, quem quiser que sofra em meu lugar. O choro é agora a máscara da alegria e meu corpo quer se perder em serpentinas, sumir na multidão, desfazer-se como ninguém na confusão. Quero voltar àquela vida de alegria e de novo cantar. Minha alma não chora, quero o bloco do prazer e quem não vai querer? Vem meu amor feito louco que a vida é pouca e eu quero “a vida carnaval”. Porque no Carnaval todo mundo quer ser o que é e quero ser todos que moram em mim. Eles querem ser encenados no calor das ruas com muita cerveja, samba e suor. Já desfolhei o mal-me-quer que foi o primeiro amor de um menino... Agora, liberdade, liberdade, abra as asas sobre mim. Sobre nós! Mas é Carnaval, não me diga quem são vocês. Deixe-me ser da maneira que eu quiser, sejam vocês quem forem. Quero um frevo novo que mande todo mundo para a praça dos convites! Que não me deixe dormir e nem me faça perder a fé. Quero amanhecer, entre máscaras, cheiros e lâmpadas, com a cabeça cheia de canções e guardá-las no meu sonho! Na manhã de Carnaval, venham vozes falar dos beijos perdidos nos lábios do mundo. O acontecimento religioso é um Carnaval todo subjetivo e todo coletivo. Acordo e vejo a barra do dia apertando e dizendo que devo esperar o outro Carnaval chegar. Se há muito tempo ele já está, há muito tempo que chegou, não vou me guardar. Ele está aqui, é o pandeiro que bate no meu peito. A alegria abafada não espera e faz festa. Sou um palhaço no Carnaval. Quero recompor

meu coração, onde não houver pecado nem perdão. Se o samba da minha terra deixa a gente mole, não falem em mágoas de amor comigo. Sempre soube que quem suporta paixões, sabe que o samba nasce do coração. Yes, também temos bananas... Elas me interessam... Quem delas não gosta, bom sujeito não é. Eu que sempre fui ruim da cabeça e doente do pé, me reinvento no samba. Mesmo que madame não goste que ninguém sambe... O vexame é não ser poeta. Os poetas somos nós que compomos rimas para que nossas máscaras combinem com os passos delirantes que lançam moda aos mundos penumbristas. Se um dia for consultado para saber se eu estou errado, saibam que meu coração tem mania de amor. Quero uma procissão de máscaras numa orgia surda à vida besta, meu deus! Que escute o som das palavras, da madeira, dos metais, daquilo que percute na alma e que se enuncia pelo avesso intensificado que já está impresso em algum canto escondido da alma foliã. Todo mundo leva a vida no arame. Um batalhão de cowboys não silencia o herói da orgia! Amanhã tudo volta ao normal. Não me leve a mal, hoje é Carnaval.

CARRO DE APOIO (Referências)

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Temas básicos da sociologia*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, G. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos Editora da Unichapecó, 2009.

_____. *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens em quatre scènes*. Paris: Éditions Macula, 2017.

AGNEW, Wanessa. *Enlightenment Orpheus: the Power of Music in Other Worlds*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2008.

ALENCAR, E. *O carnaval carioca através da música vol I e II*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1985.

ALBIN, R. C. *Dicionário ilustrado de música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paracatu, 2006.

ALENCAR, J. *Ao Correr da Pena*. Organização João Ribeiro Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ALMEIDA, A. N. *Edição genética d'A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade*. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, 2013.

ALMEIDA, G. *Literatura comentada* São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1980.

AMADO, J. *O país do Carnaval*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

AMARAL, A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Editora 24, 1997.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/ EDUSP, 2003.

AMIEL, H. F. *Diário íntimo*. Tradução: Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: É Realizações, 2013.

ANDRADE, M. "O movimento modernista" in *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. "Oswaldo de Andrade" in BATISTA, M; LOTEZ, T.; LIMA, Y. *Brasil: 1º Tempo modernista- 1917/29 Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972a.

_____. "Assim falou o papa do futurismo" in in BATISTA, M; LOTEZ, T.; LIMA, Y. *Brasil: 1º Tempo modernista- 1917/29 Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972b.

_____. *Taxi e outras crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC. Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.

_____. *Obra imatura*. Editora Itatiaia Limitada, 1980.

_____. “Manuel Bandeira” in *Manuel Bandeira verso e reverso*. Organização Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1987.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1991.

_____. “Oswaldo de Andrade” in ANDRADE, O. *Memórias Sentimentais de João Miramar* São Paulo: Editora Globo, 2004.

_____. “De São Paulo IV” – *Cinco crônicas de Mário de Andrade 1920-1921*. Organização, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Sesc/ Senac, 2004 a.

_____. *Música doce música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Poesias Completas vol.1*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, O. “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo” in BATISTA, M; LOPEZ, T.; LIMA, Y. *Brasil: Primeiro tempo modernista- 1917/29 Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

_____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Editora Globo, 1991.

_____. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 2001.

_____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2001a.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

_____. *Pau Brasil* São Paulo: Editora Globo, 2006.

ANJOS, A. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 2004.

ANJOS, C. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Editora Abril, 1983.

ANTELO, R. “Prefácio” in *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2001.

APOLLINAIRE, G. “O espírito novo e os poetas” in TELES, G. *Vanguardas Estéticas e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986

APOLLINAIRE, G. *Les peintres cubistes*. Tradução: Haroldo de Campos. in CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

ARANHA, G. *Obra completa*. Rio de Janeiro: INL, 1968.

ARANHA, L. “Pauliceia desvairada” in *Revista Klaxon. Mensário de arte moderna* no. 4, 15 de agosto de 1922, p. 11.

_____. *Cocktails*. Organização Nelson Archer/ Rui Moreira Leite. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

ARISTÓTELES *L’homme de génie et la mélancolie. Problème XXX,1*. Paris: Rivages, 1988.

_____. *Partes dos animais*. Tradução: Maria de Fátima Souza Silva. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2010.

_____. *Horácio, Longino. A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2016.

ARRIGUCCI, D. *Coração Partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. *O guardador de rebanhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ASSIS, M. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.

_____. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989.

_____. *Crisálidas, Falenas e Americanas*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

ÁVILA, A. *O modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

AZEVEDO, C. *A procura do conceito de religio: entre o relegere e o religare* in *Religare* 7, 2010, p.90-96.

BABO, L. *História do Brasil*. 1933. Disponível em <https://www.vagalume.com.br>.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BACHOFEN, J. J. *El matriarcado*. Madrid: Ediciones Akal, 1987.

BAKHITIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. Brasília: UNB, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução e notas: Paulo Bezerra. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.

BALAKIAN, A. *O simbolismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

BALDASSARI, A. *L' ABCdaire de Picasso*. Paris: Ed. Flammarion, 2015.

BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

_____. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

_____. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARBOSA, H. & ALMEIDA, J. *Prá que discutir com madame?* Rio de Janeiro: Continental Discos, 1945.

BAROJA, J. C. *Le Carnaval*. Paris: Flammarion, 1979.

BARRETO, L. *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel Difusão Editorial, 1980.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1991.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASHKIRTSEFF, M. *Diários*. Tradução Gilda Marinho. Porto Alegre: Editora Globo, 1943.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

_____. *Revista Acéphale* Tradução: Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2014, p. 52.

BATISTA, M.; LOPEZ, T.; LIMA, Y. *Brasil: 1º tempo modernista- 1917/29 Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

_____. *Escritos sobre arte*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1991.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comichão*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERLIN, I. *As raízes do Romantismo*. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2015.

BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1994.

BETINHO/GLIVALDO/ ZÉ MARIA “Ratos e urubus, larguem minha fantasia.” Rio de Janeiro: Beija-flor-de Nilópolis, 1989. Disponível em <https://www.letras.mus.br/beija-flor-rj/709628/>.

BILAC, O. “A dança no Rio de Janeiro” in *Revista Kosmos*. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Poesias*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

BLOCH, R. e COUSIN, J. *Roma e o seu destino*. Tradução: Maria Antonieta Magalhães Godinho. São Paulo: Cosmos, 1964.

BOMENY, H. “Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2003. 29f., 2003.

BORNHEIM, G. *Tradição Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

BOSI, A. *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 24, 2010.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2014.

BOURQUI, C. *La commedia dell'arte*. Paris: Armand Colin, 2011.

BRANDÃO, J. *Mitologia grega II*. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

_____. *Mitologia Grega III*. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.

BRECHT, B. *Estudos sobre o teatro*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2005.

BRESSANE, J. *Tabu*. DVD, 1982.

BRITO, M. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da semana de arte moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

BUARQUE, C. & HIME, F. “Vai passar” in *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Barclay/Polygram/ Philips, 1984

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

CABRAL, S. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.

_____. *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

CACHAÇA, C. “Homenagem” Disponível em <https://www.letras.com.br/carlos-cachaca/homenagem>.

CALLOIS, R. *O homem e o sagrado*. Tradução: Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMARGOS, M. “Uma república nos moldes franceses” in *Revista USP* 59, p. 134-143. São Paulo: USP, 2003.

CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CAMPOS, H. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. “Uma Poética da Radicalidade.” In: ANDRADE, O. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2006, p. 7-72.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira vol. 1 e vol. 2*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

_____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 1995.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Editora Humanitas, 2006.

_____. *Brigada Ligeira*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro Sobre Azul, 2011.

CARPEAUX, O. *História da Literatura Ocidental*. São Paulo: Leya, 2011.

CARTOLA “Cordas de aço” in *Cartola*. Rio de Janeiro: EMI Records Brasil, 2016.

CARVALHO, R. *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: edição do Anuário do Brasil, 1924.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Editora, 1969.

CASTELLO, J. *O poeta da paixão. Uma biografia*. São Paulo: companhia das Letras, 1997.

CASTELLO BRANCO, L. *A re-volta de Dioniso. Uma leitura arquetípica do Carnaval*. Monografia apresentada à Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 1989.

- CASTRO, E. V. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CAVALCANTI, Di. *No subúrbio da modernidade – Di Cavalcanti 120 anos*. São Paulo: Pinacoteca, 2017.
- CAZUZA “Brasil” in *Ideologia*. São Paulo: Polygram do Brasil, 1988.
- CELSONO, A. *Porque me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1900.
- CENDRARS, B. *Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 2010.
- CHAUÍ, M. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHEVALIER e GEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.
- CHKLOVSKI, V. *A arte como processo* in TODOROV, T. *Teoria da Literatura I*. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CHNAIDERMAN, M. “Carnes e almas: devorando metáforas” in SOUSA, E. , TESSLER, E., SLAVUTZKY, A. *A invenção da vida*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- CLARC, K. & HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- COELHO, J. *Três livros de Manuel Bandeira* in Manuel Bandeira: *Coleção fortuna crítica. Seleção de textos Sônia Brayner*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- COMPAGNON, A. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução: Laura Tadei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- CORREIA, R. *Aleluias*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Fluminense, 1891.
- COELHO NETO, H. *Bazar. Crônicas*. Porto: Lello, 1928.
- CRUZ, R. *Carnevale. O Imaginário carnavalesco na cultura brasileira*. São Paulo: SESC, 2015.
- CUNHA, A. G. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- CUNHA, M. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução: Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 2013.
- D’ANGELO, P. *A estética do romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- DANTAS, C. *A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX*. Uberlândia: Artcultura vol. 13, no. 22, 2011, p.85-102.
- DEBRET, J. B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

- DELEUZE, G. *Foucault*. Tradução: Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DERRIDA, J. & VATTIMO, G. (org) *A Religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- DIAS, G. *Coleção melhores poemas*. Seleção José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- DINIZ, J. "Anthropophagie et Tropicalia – dévoration/ dévotion". *Papiers no. 60 Brésil/ Europe: repenser le mouvement Anthropophagique*. Paris: Collège International de Philosophie, 2008.
- DRUMMOND de ANDRADE, C. *Farwell*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.
- _____. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- _____. *Brejo das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.
- _____. *José*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *O poder ultrajovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.
- _____. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.
- DUARTE, L. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.
- DUQUE, G. "O Carnaval do Rio" in *Revista Kosmos, ano IV, no. 2*, 1907
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- _____. *O Nome da Rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução: Eliana Aguiar. São Paulo: Editora Record, 2006.
- EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1957.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art editora, 1989.
- ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ENEIDA *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.
- ERTAUD, A. N. *Dada Africa*. Paris: Éditions Hazan, 2017.
- EURÍPEDES *Medeia As Bacantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.
- FAUSTO, B. *A Revolução de 30. Historiografia e história*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.
- FAVARETTO, C. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- FERREIRA, A. "Bahia" in *Revista de Antropofagia no. 1*. São Paulo: 1928, p. 8.

- FERREIRA, F. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FONSECA, M. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- _____. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2013.
- FONTES, M. *Arlequinada. Fantasia funambulesca*. Santos: Typografia D. Esch Rosa, 1922.
- FOUCAULT, M. *História da Loucura*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Présentation de Daniel Defert. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- FRAZER, J. *O ramo de ouro*. Tradução Sabine MacCormack. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1982.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos vol. 1*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, a.
- _____. *Os Chistes e sua relação com o inconsciente (1906)*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 b.
- _____. *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914). Vol. XIII*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 c.
- _____. *Luto e Melancolia (1917)*. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996 d.
- _____. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos. Vol. XXI (1930)*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996e.
- FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- _____. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global Editora, 2008.
- GALVÃO, W. *Ao som do samba: uma leitura do Carnaval carioca*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
- GAZETA DE NOTÍCIAS 1906. Disponível em bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.
- GELADO, V. *Poéticas da transgressão: Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: & Letras; São Carlos, EdUFSCar, 2006.
- GOLDONI, C. *Arlequim, servidor de dois amos*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução: Mônica Eustáquio Fonseca. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- HAMBURGUER, M. *A Verdade da Poesia*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HANSEN, J. A. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética. Vol. IV*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2004.

HELENA, L. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1985.

_____. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

HERÁCLITO. *Os pré-socráticos. Fragmentos, doxografia e comentários. Coleção Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

HILLMAN, J. *O mito da análise*. Tradução: Norma Telles. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1984.

_____. *Encarando os deuses*. Tradução: Cláudio Giordano. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

_____. *Pã e o pesadelo*. Tradução: Carla C. Pylon/ Daniel F. Yago. São Paulo: Editora Paulus, 2015.

HOBBSAWM, E. *A era das revoluções (1789-1848)*. Tradução: Maria Teresa Teixeira/ Marcus Penchel. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1990.

HOFFMEISTER, G. "World as a Stage - Theatrum Mundi" in *World history and ideas: a cross-cultural volume*. Santa Barbara: *The Literary Encyclopedia*, 2016.

HOLANDA, S. B. "Trajetória de uma poesia" in *Manuel Bandeira. Seleção de textos de Sônia Brayner*. Brasília: Civilização Brasileira, 1980.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOMERO *Odisseia*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993.

HOUAISS, A. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime. Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. Tradução e notas: Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Péres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

INÁCIO, E. *Do corpo o canto, perfumada presença de mulher: o corpo, Fluxo floema e Novas cartas portuguesas*. Ensaio de Livre-Docência em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. São Paulo: USP-DLCV, 2016.

JAKOBSON, R. *A Dominante* (1935) in LIMA, L. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.

_____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

JANKÉLÉVITCH, V. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 2015.

JESI, F. *Literatura y mito*. Barcelona: Barral Editores, 2004.

JUNG, C. *Tipos Psicológicos*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1981.

_____. *Abreação, análise dos sonhos, transferência*. Tradução: Maria Luiza Appy. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

_____. *O eu e o inconsciente*. Tradução: Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo vol. IX/I*. Tradução: Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

_____. *Psicologia e religião*. Tradução Dora ferreira da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

KEATS, J. in GUIMARÃES, F (org.). *Poesia romântica inglesa*. Lisboa: Relógio d.água, 1992.

KETI, Z. & MEDEIROS, E. “Mascarada”. *Zé Ketí*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

LAFETÁ, J. L. 1930: *a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1974.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Tradução: Sônia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

LÉRY, J. *História de uma viagem à terra do Brasil*. Tradução: Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1926.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes trópicos*[1955]. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Antropologia estrutural*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LIMA, L. C. *Mímesis e modernidade: a forma das sombras*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1980.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. “Antropofagia e controle do imaginário”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* no. 1- 03. São Paulo: USP, 1990.

_____. *Melancolia literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

LIMA, J. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIRA NETO *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LONGINO, ARISTÓTELES, HORÁCIO *Poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2016.

LOPEZ, T. P. A. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

LOURENÇO, E. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LUCIANO *Diálogo dos mortos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

MACHADO, A. A. *Abre-Alas. Editorial da Revista de Antropofagia ano1, no. 1*. São Paulo: maio, 1928.

MACHADO, A. *A morte da porta-estandarte*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965.

MACHADO, A. M. *La divina increnca*. São Paulo: Editora 34, 2007.

- MAFFESOLI, M. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: edições Graal, 1985.
- MALTZ, B.; TEIXEIRA, J.; FERREIRA, S. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.
- MAMMÌ, L. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. Novos Estudos CEBRAP no. 34, novembro, 1992, PP. 63-70.
- MANFIO, D. *Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: edição crítica*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de São Paulo, 1992.
- MARQUES, I. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MARTINS, H. *Ave Maria no Morro*. Disponível em <https://www.lettras.mus.br.>, 1942.
- MARTINS, L. *Afrografias da memória*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- MARTINS, F. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República vol. 1- de 1902 a 1964*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MARX, W. *Les arrière-gardes au XXème siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.
- MAXIMO, J & DIDIER, C. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora UNB, 1990.
- MEIRELES, C. *Batuque, samba e macumba*. Desenhos de gestos e ritmos (1926-1934). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MENESES, A. B. “Sob o signo de Hermes”. *Revista brasileira de psicanálise*, vol. 44, p. 81-91, 2010.
- MESCHONNIC, H. *Modernité modernité*. Paris: Ed. Gallimard, 1988.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução: Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MERQUIOR, J. *Formalismo e tradição moderna. O problema da arte na crise da cultura*. São Paulo: É Realizações Editora, 2015.
- MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL Difusão Editorial, 1979.
- MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Helena Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- MONTAIGNE, M. *Ensaaios*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- MORAES, E. J. *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- MORAES, E. R. “Essa sacanagem”. *Revista Ide – Psicanálise e Cultura*, v. 1, p. 75-79, São Paulo: 2005.

- MORAES, M. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. Organização, introdução e notas: Marcos Antônio de Moraes*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MORAES MOREIRA *Chame gente*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1985.
- MORAES, V. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Vinicius de Moraes: música, poesia, prosa, teatro. Volume 2*. Organização Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.
- MOURA, R. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- MUSSA, A. & SIMAS, L. A. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.
- NAFFAH NETO, A. *O inconsciente como potência subversiva*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.
- NAVES, S. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NEUMANN, E. *História do desenvolvimento da consciência*. Tradução: Margit Martinic. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência* in WISNIK, J. *A gaia ciência. Literatura e música popular no Brasil*. In Sem Receita. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 218.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução e notas: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- NUNES, B. *A antropofagia ao alcance de todos* in ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- OTTO, R. *O sagrado*. Tradução: Walter O. Schlupp. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- OTTO, W. *Dionysus: myth and cult*. Dallas: Spring publications, 1981.
- _____. *Os deuses da Grécia*. Tradução: Ordep Serra. São Paulo: Odysseus editora Ltda., 2005.
- PARANHOS, A. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo*. São Paulo: Editora Intermeios, 2016.
- PARANHOS, L. *Orfeu da Conceição: tragédia carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.
- _____. *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.
- PÉCORA, A. *A arte de morrer, segundo Vieira* in VIEIRA, A. *Sermões de Quarta-feira de cinza*. Campinas: Editora UNICAMP, 2016.
- PELBART, P. *A nau do tempo rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

- PEREIRA, L. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura-Divisão de Editoração, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PETRONIO *Satyricon*. Tradução: Paulo Leminski. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PICCHIA, M. *As máscaras*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1920.
- _____. *A longa viagem: da revolução modernista à revolução de 1930*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972.
- PLATÃO *Íon*. Tradução Cláudio Oliveira. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.
- _____. *Crítón ou do dever in Os Pensadores. Platão*. Tradução sob licença da Hemus Editora. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- PLUTARCO *Sobre o declínio dos oráculos*. Disponível em erevistas.saber.ula.ve/index.php/presentia/article/download/4233/4020.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2016.
- PRADO, P. *Poesia Pau Brasil* in ANDRADE, O. *Pau Brasil* São Paulo: Editora Globo, 2006.
- _____. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PUCHEU, A. & GUERREIRO, E. (Org.) *O carnaval carioca de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial Ltda, 2011.
- QUEIROZ, M. *Carnaval brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.
- RANCIÈRE, J. “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien” in *L’Inactuel*, vol. 6, Calmann-Lévy, 1996, p.53-68.
- RANGEL, L. *Sambistas e chorões*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2014.
- REGO, J. L. *Moleque Ricardo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1966.
- REVISTA KOSMOS Disponível em bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital.
- RIAUEDEL, M. “Toupi and not toupi- Une aporie de l’être national.” In: Mário de Andrade, *Macounaïma*, édition critique dirigée par Pierre Rivas, trad. Jacques Thiériot, Paris : Stock, ALLCA XX, CNRS, 1996, p. 289-312.
- _____. “Devemos temer a antropofagia?”. *Revista Periferia*, volume III, no. 1, jan/jun . Rio de Janeiro, UERJ, 2011.
- RILKE, R. M. *Poemas*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RIO, J. *Elogio do cordão*. Rio de Janeiro: Revista Kosmos, 1906.
- _____. *Antologia de contos. Organização e apresentação Orna Messer Levin*. Rio de Janeiro: Editora Companhia Nacional, 2010.
- RODRIGUES, N. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, N. “Feitio de oração” Disponível em <https://www.superplayer.fm/noel-rosa/feitio-de-oracao>.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

ROSSET, C. *Alegria: a força maior*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SANDRONI, C. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SANT’ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. *Música Popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

_____. *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002a.

SATURNINO, R. J. *Do papel à fantasia: representações da literatura brasileira no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2001.

SCHILLER, F. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Estudo e tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHWARTZ, L. *Prefácio a Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHWARTZ, J. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: companhia das Letras, 1987.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SEBE, J. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

SEVCENKO, N. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Orfeu extático na metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das letras, 2014a.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet. As alegres matronas de Windsor*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1995.

SIMSON, O. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano 1914-1988*. São Paulo: Edusp, 2007.

SINHÔ“Jura”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12440/sinho>

SOFFICI, A. *Arlecchino*. Firenze: Vallecchi Editore, 1921.

SOIHET, R. *A subversão pelo riso. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.

SPITZER, L. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

_____. *Études de style: precede de Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski*. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

STAROBINSKI, J. “Leo Spitzer et la lecture stylistique de Jean Starobinski” in *Études de style*. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

_____. *Portrait de l'artiste em saltimbanque*. Paris: Editions Gallimard, 2004.

_____. *Interrogatoire du masque*. Paris: Ed. Galilée, 2015.

_____. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TELES, G. *Vanguardas Estéticas e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

_____. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora 24, 1998 .

TODOROV, T. *Nós e os outros. A reflexão francesa sobre a diversidade humana. 1.* Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

TONI, F. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

TORQUATO NETO “Geleia geral” in *Tropicália ou panis et circensis*. Rio de Janeiro, Philips, 1968.

_____. *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Milesi, 1982.

TRAVASSOS, E. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

TUPY, D. *Carnavais de guerra. O nacionalismo no samba*. Rio de Janeiro: ASB Editora, 1985.

VALENTE, A. “Brasil pandeiro”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/assis-valente/221597/>.

VALÉRY, P. *Variedades*. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VELOSO, C. *Chuva, suor e cerveja*. Compacto simples. London: Philips, 1971.

_____. *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: WEA, 1993.

_____. *Livro*. Rio de Janeiro: Mercury/Philips, 1997

_____. “Eu sou Vinicius de Moraes” in *Poemas esparsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VELOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VERLAINE, P. *Festas galantes*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

VERMES, M. *Crítica e criação: um estudo da Kreisleriana op. 16 de Robert Schumann*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VERNANT, J. & NAQUET, P. *As origens do pensamento grego*. Tradução: Jonatas Batista Neto. Lisboa: Teorema, 1987. (1986).

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

VIEIRA, A. *Sermão do espírito santo* (1657) in VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2002.

_____. *Sermões de Quarta-feira de cinza*. Organização Alcir Pécora. Campinas: Editora UNICAMP, 2016.

VILAÇA, A. *Nos passos de Drummond*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

VION-DURY, J. *Le lieu dans le mythe*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges e de Limosin, 2002.

WAGNER, R. *A obra de arte do futuro*. Tradução: José M. Justo. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2003.

WHITE, E. *Rimbaud: a vida dupla de um rebelde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, R. *Palavras-chave [um vocabulário de cultura e sociedade]*. Tradução: Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WISNIK, J. M. *Sem Receita. Ensaio e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Entre o erudito e o popular* in *Revista de história*. 157. São Paulo, 2007a, p.55-72.

ZIMERMAN, D. *Etimologia de termos psicanalíticos*. Porto Alegre: Artmed, 2012.

ANEXOS

ANEXO 1: “Carnaval Carioca”

CARNAVAL CARIOCA¹⁰⁶

(1923)

a Manuel Bandeira

A fornalha estrala em mascarados cheiros silvos
 Bulhas de cor bruta aos trambolhões,
 Cetins sedas cassas fundidas no riso febril...
 Brasil!
 Rio de Janeiro!
 Queimadas de verão!
 E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo céu.

Carnaval...
 Minha frieza de paulista,¹⁰⁷
 Policiamentos interiores,
 Temores da exceção...
 E o excesso goitacá pardo selvagem!
 Cafrarias desabaladas
 Ruínas de linhas puras
 Um negro dois brancos três mulatos, despudores...
 O animal desembesta aos botes pinotes desengonços
 No heroísmo do prazer sem máscaras supremo natural.

Tremi de frio nos meus preconceitos eruditos
 Ante o sangue ardendo povo chiba frêmito e clangor.
 Risadas e danças
 Batuques maxixes
 Jeitos de micos piricicas
 Ditos pesados, graça popular...
 Ris? Todos riem...

O indivíduo é caixeiro de armarinho na Gamboa.
 Cama de ferro curta por demais,
 Espelho mentiroso de mascate
 E no cabide roupas lustrosas demais...
 Dança uma joça repinicada
 De gestos pinchando ridículos no ar.
 Corpo gordo que nem de matrona
 Rebolando embolado nas saias baianas,
 Braço de fora, pelanca pulando no espaço
 E no decote cabeludo cascavéis saracoteando
 Desritmando a força dos músculos viris.

Fantasiou-se de baiana,
 A Baía é boa terra...
 Está feliz.

Entoa à toa a toada safada
 E no escuro da boca banguela
 O halo dos beijos de carmin.
 Vibrações em redor.
 Pinhos gargalhadas assobios
 Mulatos remelexos e boduns.
 Palmas. Pandeiros. – Aí, baiana!

 Baiana do coração!

Serpentinas que saltam dos autos em monóculos curiosos,
 Este cachorro espavorido,
 Guarda-civil indiferente.
 Fiscalizemos as piruetas...
 Então só eu que vi?
 Risos. Tudo aplaude. Tudo canta:

 – Aí, baiana faceira,

 Baiana do coração!

Ele tinha nos beijos sonoros beijando se rindo
 Uma ruga esquecida uma ruga longínqua
 Como esgar duma angústia indistinta ignorante...
 Só eu pude gozá-la.
 E talvez a cama de ferro curta por demais...

Carnaval...

A baiana se foi na religião do Carnaval
 Como quem cumpre uma promessa.
 Todos cumprem suas promessas de gozar.
 Explodem roncros roucos trilos tchique-tchiques
 E o falsete enguia esguia rabejando pelo aquário multicolor.
 Cordões de machos mulherizados,
 Ingleses evadidos da pruderie,
 Argentinos mascarando a admiração com desdéns superiores
 Degrigolando em lenga-lenga de milonga,
 Polacas de indiscutível índole nagô,
 Yankees fantasiados de norte-americanos...
 Coiozada emproada se aturdindo turtuveando
 Entre os carnavalescos de verdade
 Que pererecam pararacas em derengues meneios cantigas, chinfrim de gozar!

Tem outra raça ainda.
 O mocinho vai fuçando o manacá naturalizado espanhola.
 Ela se deixa bolinar na multidão compacta.

 Por engano.

Quando aproximam dos polícias
 Como ela é pura conversando com as amigas!
 Pobre do moço olhando as fantasias dos outros,
 Pobre do solitário com chapéu caikai nos olhos!
 Naturalmente é um poeta...

Eu mesmo... Eu mesmo, Carnaval...

Eu te levava uns olhos novos
 Pra serem lapidados em mil sensações bonitas,
 Meus lábios murmurando de comoção assustada
 Haviam de ter puríssimo destino...
 É que sou poeta
 E na banalidade larga dos meus cantos
 Fundir-se-ão de mãos dadas alegrias e tristuras, bens e males,
 Todas as coisas finitas
 Em rondas aladas sobrenaturais.

Ânsia heroica dos meus sentidos
 Pra acordar o segredo de seres e coisas.
 Eu colho nos dedos as rédeas que param o infrene das vidas,
 Sou o compasso que une todos os compassos,
 E com a magia dos meus versos
 Criando ambientes longínquos e piedosos
 Transporte em realidades superiores
 A mesquinhez da realidade.
 Eu bailo em poemas, multicolorido!
 Palhaço! Mago! Louco! Juiz! Criancinha!
 Sou dançarino brasileiro.
 Sou dançarino e danço! E nos meus passos conscientes
 Glorifico a verdade das coisas existentes
 Fixando os ecos e as miragens.
 Sou um tupi tangendo um alaúde
 E a trágica mixórdia dos fenômenos terrestres
 Eu celestizo em eurtmias soberanas,
 Ôh encantamento da Poesia imortal!...
 Onde que andou minha missão de poeta, Carnaval?
 Puxou-me a ventania,
 Segundo círculo do Inferno,
 Rajadas de confetes¹⁰⁸
 hálitos diabólicos perfumes
 Fazendo relar pelo corpo da gente
 Semíramis Marília Helena Cleópatra e Francesca.
 Milhares de Julietas!
 Domitilas fantasiadas de cow-girls,
 Isoldas de pijama bem francesas,
 Alzacias portuguesas holandesas...
 Geografia!
 Êh liberdade! Pagodeira grossa! É bom gozar!
 Levou a breca o destino do poeta,
 Barreei meus lábios com o carmim doce dos dela...

Teu amor provinha de desejos irritados,
 Irritados como os morros do nascente nas primeiras horas da manhã.
 Teu beijo era como o grito da araponga,
 Me alumiava atordoava com o golpe estridente viril.
 Teu abraço era como a noite dormida na rede
 Que traz o dia de membros moles mornos de torpor.
 Te possuindo eu me alimentei com o mel dos guarupus,

¹⁰⁸ Neste poema, em todas as repetições “confete”/ “confetes” optamos pelo uso da palavra em português, como aparece em *Clã do jabuti*, 1927. Em *Poesias* (1941), MA utiliza a forma estrangeira: “confetti”.

Mel ácido, mel que não sacia,
 Mel que dá sede quando as fontes estão muitas léguas além,
 Quando a soalheira é mais desoladora
 E o corpo mais exausto.

Carnaval...
 Porém nunca tive intenção de escrever sobre ti...
 Morreu o poeta e um gramofone escravo
 Arranhou discos de sensações...

I

Embaixo do Hotel Avenida em 1923
 Na mais pujante civilização do Brasil
 Os negros sambando em cadência.
 Tão sublime, tão África!
 A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente
 Com as arrecadas chispando raios glaucos ouro na luz peluda de pó.
 Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio.
 Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual.

E o bombo gargalhante de tostões
 Sincopa a graça da danada.

II

Na capota franjada com xale chinês
 Amor curumim abre as asas de ruim papelão.
 Amor abandonou as setas sem prestígio
 E se agarra na cinta fecunda da mãe.
 Vênus Vitoriosa emerge de ondas crespas serpentinas,
 De ondas encapeladas por mexicanos e marqueses cavalgando autos perseguidores.
 – Quero ir pra casa, mamãe!

Amor com medo dos desejos...

III

O casal jovem rompendo a multidão.
 O bando de mascarados de supetão em bofetadas de confetes na mulher.
 – Olhe só a boquinha dela!
 – Ria um pouco, beleza!
 – Come do meu!
 O marido esperou (com paciência) que a esposa se desvencilhasse do bando de máscaras
 E lá foram rompendo a multidão.
 Ela apertava femininamente contra o seio o braço protetor do
 Esposo.
 Do esposo recebido ante a imponente catedrática da Lei
 E as bênçãos invisíveis – extraviadas? – do Senhor...

Meu Deus...
 Onde que jazem tuas atrações?
 Pra que lados de fora da Terra
 Fugiu a paz das naves religiosas

E a calma boa de rezar ao pé da cruz?
 Reboa o batuque.
 São priscos risadas
 São almas farristas

Aos pinchos e guinchos
 Cambeteando na noite estival.
 Pierrots-fêmeas em calções mais estreitos que as pernas,
 Gambiarra iluminadas!
 Oblatas de confetes no ar,
 Incenso e mirra marca Rodo nacional
 Açulam raivas de gozar.

O cabra enverga fraque de cetim verde no esqueleto.
 Magro magro asceta de longos jejuns difícilimos.
 Jantou gafanhotos.
 E gesticula fala canta.
 Prédicas de meu Senhor...
 Será que vai enumerar teus pecados e anátemas justos?
 A boca vai florir em bênçãos e perdões...
 Porém de que lados de fora da Terra
 Falam agora as tuas prédicas?
 Quedê teus padres?
 Quedê teus arcebispos purpurinos?
 Quede o tempo em que Felipe Neri
 Sem fraque de cetim verde no esqueleto
 Agarrava a contar as parábolas lindas
 De que os padres não se lembram mais?
 Por onde pregam os Sumés de meu Senhor?
 Aqueles a quem deixaste a tua Escola
 Fingem ignorar que gostamos de parábolas lindas,
 E todos nos pusemos sapeando histórias de pecado
 Porque não tinha mais histórias pra escutar...

Senhor! Deus bom, Deus grande sobre a terra e sobre o mar,
 Grande sobre a alegria e o esquecimento humano,
 Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
 Tu que inventaste as asas alvinhas dos anjos
 E a figura batuta de Satanás;
 Tu, tão humilde e imaginoso
 Que permitiste Isis guampuda nos templos do Nilo,
 Que indicaste a bandeira triunfal de Dionísio pros gregos
 E empinaste Tupã sobre os Andes da América...

Aleluia!
 Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,
 Louvemo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!
 Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros do tam-tam,
 Louvemo-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!
 Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas imigrantes,
 Louvemo-Lo com as flautas dos choros mulatos e os cavaquinhos das serestas ambulantes!
 Louvemos O que permanece através das festanças virtuosas e dos gozos ilegítimos!
 Louvemo-Lo sempre e sobre tudo! Louvemo-Lo com todos os instrumentos e todos os

[ritmos!...

Vem de novo em nosso rancho, Senhor!
 Descobrirei no colo dengoso da Serra do Mar
 Um derrame no verde mais claro do vale,
 Arrebanharei os cordões do carnaval
 E pros carlitos marinheiros gigoletes e arlequins
 Tu contarás de novo com tua voz que é ver o leite
 Essas histórias passadas cheias de bons samaritanos,
 Dessas histórias cotubas em que Madalena atapetava com os cabelos o teu chão...

... pacapacacacacão!... pacapão! pão! pão!...

Pão e circo!
 Roma imperial se escarrapacha no anfiteatro da Avenida.
 Os bandos passam coloridos,
 Gesticulam virgens,
 Semivirgens,
 Virgens em todas as frações
 Num desespero de gozar.

Homens soltos
 Mulheres soltas
 Mais duas virgens fuxicando o almofadinha
 Maridos camaradas
 Mães urbanas
 Meninos
 Meninas
 Meninos
 O de dois anos dormindo no colo da mãe...
 – Não me aperte!
 – Desculpe, Madama!
 Falsetes em desarmonia
 Coros luzes serpentinas serpentinas
 Coriscos coros caras colos braços serpentinas serpentinas
 Matusalém cirandas Breughel
 – Diacho!

Sambas bumbos guizos serpentinas serpentinas...
 E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em aproveitamentos brincadeiras
 [asfixias desejadas delírios sardinhas desmaios
 Serpentinadas serpentinas coros luzes sons
 E sons!

YAYÁ, FRUTA-DO-CONDE,
 CASTANHA-DO-PARÁ!...

Yayá, fruta-do-conde,
 Castanha-do-Pará!...

O préstito passando.
 Bandos de clarins em cavalos fogosos.
 Utiaritis aritis assoprando cornetas sagradas.
 Fanfarras fanfarrãs
 fenferrens
 finfirrins...

Forrobodó de cuia!
Vitória sobre a civilização! Que civilização?... É Baco!

É Baco num carro feito de ouro e de mulheres
E dez parelhas de bestas imorais.
Tudo aplaude guinchos berros,
E sobre o Etna de loucuras e pólvoras
Os Tenentes do Diabo.
Alegorias, críticas, paródias
Palácios bestas do fundo do mar,
Os alugueis se elevam...
Os senhorios exigentes...
Cães! infames! malditos!...

...Eu enxerguei com estes meus olhos que inda a terra há-de comer
Anteontem as duas mulheres se fantasiando de lágrimas.
A mais nova amamentava o esqueletinho.
Quatro barrigudinhos sem infância,
Os trastes sem conchego
No lar-de-todos da rua...
O solzão ajudava a apoteose
Com o despejo das cores e calores...

Segue o préstito numa via-látea de esplendores.
Preso num palanquim de ônix e pórfiro...
Ôta, morena boa!
Os olhos dela têm o verde das florestas,
Todo um Brasil de escravos-banzo sensualismos,
Índios nus balanceando na terra das tabas,
Cauim curare caxiri
Cajás... Ariticuns... Pele de sol!
Minha vontade por você serpentinando...

O préstito se vai.

Os Blocos se amontoam me afastando de você...
Passa o Flor de Abacate,
Passa o Miséria e Fome, o Ameno Resedá...
O préstito se vai...

Você também se foi rindo pros outros,
Senhora dona ingrata
Coberta de ouro e prata...

Esfuzios de risos...
Arrancos de metais...
O schlschlsch monótono das serpentinas...

Monótono das serpentinas...

E a surpresa do fim: fadiga de gozar...

Claros em torno da gente.
Bolas de fitas de papel rolando pelo chão.

Manchas de asfalto.
 Os corpos adquirem de novo as sombras deles.
 Tem lugares no bar.
 As árvores pousam de novo no chão graciosas ordenadas,
 Os palácios começam de novo subindo no céu...

Quatro horas da manhã.
 Nos clubes nas cavernas
 Inda se ondula vagamente no maxixe.
 Os corpos se unem mais.
 Tem cinzas na escuridão indecisa da arraiada.
 Já é quarta-feira no Passeio Público.
 Numa sanha final
 Os varredores carnalizam as brisas da manhã
 Com poeiras perfumadas e cromáticas.
 Peri triste sentou na beira da calçada.
 O carro-chefe dos Democráticos
 Sem a falação do estandarte
 Sem vida, sem mulheres
 Senil buscando o barracão.
 Democráticamente...

Aurora... Tchim! Um farfalhar de plumas áureas no ar.
 E as montanhas que nem tribos de guaianás em rapinas de luz
 Com seus cocares de penas de tucano.

O poeta se debruça no parapeito de granito.
 A rodelinha de confete cai do chapéu dele,
 Vai saracotear ainda no samba mole das ondas.

Então o poeta vai deitar.

Lentamente se acalma no país das lembranças
 A invasão furiosa das sensações.
 O poeta sente-se mais seu.
 E puro agora pelo contato de si mesmo
 Descansa o rosto sobre a mão que escreverá.

Lhe embala o sono
 A barulhada matinal de Guanabara...
 Sinos buzinas cláxons campainhas
 Apitos de oficinas
 Motores bondes pregões no ar,
 Carroças na rua transatlânticos no mar...
 É a cantiga-de-berço.
 E o poeta dorme.

O poeta dorme sem necessidade de sonhar.

ANEXO 2: Lista de poemas-cantados

1. Chuva, Suor e cerveja	Caetano Veloso
2. Mascarada	Zé Ketí
3. Alegria	Assis Valente
4. Pierrot Apaixonado	Noel Rosa
5. Tatu subiu no pau	Eduardo Souto
6. Carga de Burro	Sinhô
7. Feitio de Oração	Noel Rosa
8. Jura	Sinhô
9. Cordas de Aço	Cartola
10. Ó abre-alas	Chiquinha Gonzaga
11. O boi no telhado	Zé Boiadeiro
12. Cristo nasceu na Bahia	Sebastião Cirino e Duque
13. História do Brasil	Lamartine Babo
14. Pelo telefone	Donga
15. Pé de Anjo	Sinhô
16. Coisas Nossas	Noel Rosa
17. Não Tem tradução	Noel Rosa
18. Chiclete com banana	Jackson do Pandeiro
19. Yes, nós temos bananas	João de Barro
20. Ratos e Urubus	Beija-Flor de Nilópolis 1989
21. Hino do Carnaval Brasileiro	Lamartine Babo
22. Brasil Pandeiro	Assis Valente
23. O bonde de São Januário	Wilson Batista e Ataulfo Alves
24. Aquarela do Brasil	Ari Barroso
25. Coisas do Carnaval	Ari Barroso
26. Se todos fossem iguais a você	Vinicius de Moraes
27. O morro não tem vez	Vinicius de Moraes
28. Lamento do morro	Vinicius de Moraes
29. A felicidade	Vinicius de Moraes
30. Marcha de Quarta-feira de cinzas	Vinicius de Moraes
31. Os passistas	Caetano Veloso
32. Geleia Geral	Gilberto Gil/ Torquato Neto
33. Vai passar	Chico Buarque