

Coluna carnaval- versão mais completa domingo, 17 h

Semana do Carnaval: VIVA A FOLIA , COMO O LUGAR DA UTOPIA!!!

Paulo Timm – Especial para www.viapolitica.com.br

Enquanto isso, Bakhtin aponta para uma situação utópica mas verossímil. A abundância, a alegria e o relacionamento superior entre os indivíduos, abolindo-se ‘todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus’, características próprias da cultura cômica popular, poderiam predominar, não apenas no carnaval, mas também na vida comum. Constituir-se-ia uma sociedade em que o riso, privilégio da humanidade, inacessível a outras criaturas, fosse a marca; reconhecendo-se sua significação positiva, regeneradora criadora, em contraposição às teorias e filosofias que acentuam sua função maculadora. Impregnados desses ideais, homens e mulheres

Rachel Soihet in *Reflexões sobre o carnaval na historiografia- algumas abordagens*

(<http://www.academiasamba.com.br/monografias/raquelsoihet.pdf>)

As maiores dificuldades que os pesquisadores encontram ao estudar o Carnaval são a carência de livros especializados e a quase inexistência de documentos e registros escritos. Em consequência, o Carnaval se recente de um estudo mais profundo. – Dr.

Hiram Araujo – in Prefácio de *Carnaval - Seis Milênios De Historia*, Editora Gryphus – Edições 2000 e 2002 – Rio de Janeiro

Vira e mexe, qualquer coisa-- Pretexto de fantasia - /A alma virada ao avesso/Despida, entregue à folia.

Luiz Martins da Silva, poeta brasileiro in “O lado lúdico da alma” – Carnaval 2011

RESUMO

O artigo trata do carnaval, como explosão dionísaca, desde suas origens primitivas, passando pela seu reaparecimento na Idade Média, na Europa, até sua chegada ao Brasil no Século XIX. Evidencia, também, as relações entre a música popular brasileira e o carnaval, bem como as diversas manifestações carnavalescas em distintas regiões e épocas.

O estudo da longa tradição carnavalesca é sugerido através do livro d Médico Hiram Araujo, tem um livro: “Carnaval – Seis milênios de história” (Editora Gryphus- 2002) e que pode ser acessado no http://liesa.globo.com/por/08-historiadocarnaval/historiadocarnaval-sumario/historiadocarnaval-sumario_principal.htm . Outros autores são indicados, com resenhas sobre suas respectivas obras, principalmente na apreciação do carnaval brasileiro.

O artigo mostra como o carnaval evoluiu no Brasil, no final do Século XIX , culminando na sua oficialização no Rio de Janeiro ,em 1935, época em que surgem, então as primeiras Escolas de Samba. Noel Rosa é citado como um marco importante deste processo ao apresentar o “morro” às

classes médias cariocas ainda amedrontadas pelo espectro da “malandragem” vindos do século anterior. É dele a advertência - “*Quem é Você / que não sabe o que diz ?/Meu Deus do Céu / que palpíte infeliz!*” - que se transformaria no mote de sua polêmica com Wilson Batista .

O artigo mostra que nem todo carnaval é samba.

No nordeste, ele está associado às celebrações regionais. Em Pernambuco predomina o frevo com cordões atrás dos de bonecos. A Bahia inventou o “Trio Elétrico”, com muita gente em volta, num percurso de música frenética, ficando famosos os de “Dudu” e “Osmar”. No RS e São Paulo predominam os grandes desfiles de Escolas de Samba desde os anos 60. No interior, porém, vicejavam, desde a década de 40, os bailes a fantasia nos clubes. Já em Brasília grande atração são os blocos de rua destacando-se o irreverente *Pacotão*, criado em 1977, em resposta à uma iniciativa autoritária do então Presidente militar, Ernesto Geisel.

A espetacularização das Escolas de Samba, como eixo do carnaval é mostrada como tendo um momento especial na inauguração do Sambódromo do Rio, em 1983. E procura mostrar a reação dos foliões à este processo no retorno às ruas. Conclui afirmando que o desfile virou puro espetáculo, um negócio de milhões; os blocos, um locus da espontaneidade, sem muitas regras.

Finalmente o artigo propõe que o Carnaval não é apenas uma festa popular, mas um signo profundo da nossa cultura: o lugar para a realização do sonho democrático da grande confraternização.

Tudo indica que os festejos de carnaval, tal como o identificamos hoje, como explosão de alegria, máscaras e liberação, iniciaram lá pelo Século XI, quando a Europa, ainda mergulhada no sono medieval e dominada pela idéia da salvação da alma imposta pela Igreja, reage ingenuamente, com folguedos, à instituição do feriado da Paixão de Cristo e dos rigores da Semana Santa. O carnaval revive, entretanto, com sua permissividade, os rituais pagãos de fertilidade, celebrados desde remota antiguidade. Aos interessados fica a sugestão do livro que trata destas origens do carnaval: “Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento” (Ed.Unb – 2008), do marxista russo Mikhail Bathkin, que vê no carnaval um rito profundamente democratizante e igualitário. Ele inspira o autor abaixo:

A diferença entre o carnaval da antiguidade para o de hoje é que, no primeiro, as pessoas participavam das festas mais conscientes de que estavam adorando aos deuses. O carnaval era uma prática religiosa ligada à fertilidade do solo. Era uma espécie de culto agrário em que os foliões comemoravam a boa colheita, o retorno da primavera e a benevolência dos deuses. No Egito, os rituais eram oferecidos ao deus Osíris, por ocasião do recuo das águas do rio Nilo. Na Grécia, Dionísio, deus do vinho e da loucura, era o centro de todas as homenagens, ao lado de Momo, deus da zombaria. Em Roma, várias entidades mitológicas eram adoradas, desde Júpiter, deus da urgia, até Saturno e Baco.

Na Roma antiga, o mais belo soldado era designado para representar o deus Momo no carnaval, ocasião em que era coroado rei. Durante os três dias da festividade, o soldado era tratado como a mais alta autoridade local, sendo o anfitrião de toda a orgia. Encerrada as comemorações, o “Rei Momo” era sacrificado no altar de Saturno. Posteriormente, passou-se a escolher o homem mais obeso da cidade, para servir de símbolo da fartura, do excesso e da extravagância.

Com a supremacia do cristianismo a partir do século IV de nossa era, várias tradições pagãs foram combatidas. No entanto, a adesão em massa de não-convertidos ao cristianismo, dificultou a repressão completa. A Igreja foi forçada a consentir com a prática de certos costumes pagãos, muitos dos quais, cristianizados para evitar maiores transtornos. O carnaval acabou sendo permitido, o que serviu como “válvula de escape” diante das exigências impostas aos medievos no período da Quaresma.

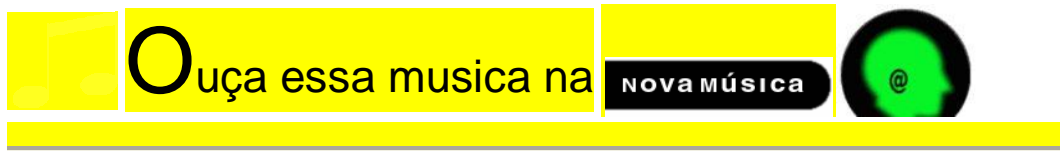
Na Quaresma, todos os cristãos eram convocados a penitências e à abstinência de carne por 40 dias, da quarta-feira de cinza até as vésperas da páscoa. Para compensar esse período de suplício, a Igreja fez “vistas grossas” às três noites de carnaval. Na ocasião, os medievos aproveitavam para se esbaldar em comidas, festas, bebidas e prostituições, como na antiguidade.

Na Idade Média, o carnaval passou a ser chamado de “Festa dos Loucos”, pois o folião perdia completamente sua identidade cristã e se apegava aos costumes pagãos. Na “Festa dos Loucos”, tudo passava a ser permitido, todos os constrangimentos sociais e religiosos eram abolidos. Disfarçados com fantasias que preservavam o anonimato, os “cristãos não-convertidos” se entregavam a várias licenciosidades, que eram, geralmente, associadas à veneração aos deuses pagãos.

(Eduardo Carneiro in A espiritualidade do Carnaval -
<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=892>)

Só bem mais tarde, porém, no Século XVII, quando a modernidade já havia providenciado novos cenários urbanos, novos atores e novos comportamentos, esse hábito se transformaria em festividade nas classes altas, com desfiles de máscaras em animados bailes. Já no Século vitoriano (XIX) o carnaval estava instituído em Paris e grandes cidades européias, como Veneza e Viena, espalhando-se para os territórios de seus Impérios.

Esta longa tradição carnavalesca, desde os primórdios de humanidade, foi objeto de um minucioso estudo do Médico Hiram Araujo, um dos maiores e mais respeitados pesquisadores sobre o Carnaval, Fundador do Museu do Carnaval e ativo membro de uma entidade que reúne diversas cidades no mundo que celebram carnaval, que legou um livro “Carnaval – Seis milênios de história”, da Editora Gryphus, com edições em 2002 e 2002 e que pode ser acessado, sem *copyleft*, no site da Liga das Escolas de Samba - http://liesa.globo.com/por/08-historiadocarnaval/historiadocarnaval-sumario/historiadocarnaval-sumario_principal.htm. No ano de 2003 foi tema e enredo do G.R.B.C Tupiniquim da Penha Circular. O samba-enredo "Hiram Araújo - História do carnaval através dos séculos", composto por Zé Paulo, Thiago, Bernardo e Nilton, foi puxado na Avenida Intendente Magalhães (em Madureira) no desfile do Grupo 2 dos blocos carnavalescos cariocas. Seu filho, Hiram Araujo Filho, gravou a música:



"CARNAVAL: SEIS MIL ANOS DE HISTÓRIA"

(Hiram Araujo Filho)

Hiram Araújo Filho (Voz, teclados e arranjo MIDI).

Participações Especiais na percussão e no cavaquinho, de Toninho Professor e Marquinhos da Imperatriz Leopoldinense

Eu digo que há ordem na desordem, Carnavalização da vida

Onde o escravo vira rei, onde a alegria é a lei

O carnaval há seis mil anos, que beleza!

Um ritual sagrado e profano.

Ritos agrários, Pós glaciação

É o cenário, berço da civilização

São primórdios esquecidos do carnaval

Os deuses comandavam o ritual

Ee desfilavam pelas cidades

A deusa Isis e o Boi Apis

Foi quando Pisistrato reconheceu o culto à Dionísio

O carnaval pagão teve o seu início

O culto à Dionísio, Baco, Baco

À festa da saturnália, Eu vou! Eu vou!

Depois na era cristã

A liturgia condenou toda a orgia

E o riso no inconsciente do povo

É garantia pra festa começar de novo

Gregório o grande Incorporou

A festa que o povo aclamou

Veneza na renascença, as fantasias e alegorias

Hoje no Rio de Janeiro

O maior espetáculo da terra

Sambodromo é um palco iluminado

Para uma nova era

Na virada do milênio, Alo! Alo!

Desfilando na avenida, Eu vou! Eu vou!

No Brasil, no final do Século XIX , os festejos de carnaval ainda se restringiam às elites. Gradualmente, porém, os “entrudos”, cortejos populares, começaram a ganhar as ruas e , em 1930, o interventor no Rio de Janeiro, depois da Revolução de 30, Prefeito Pedro Ernesto, oficializa o Carnaval Carioca, em 1935. Era o novo Brasil que emergia! Surgem, então as primeiras Escolas de Samba e Noel Rosa sobe o morro, descobre a maravilha poética do samba, e estabelece, por vez primeira, um elo cultural entre as classes sociais profundamente estratificadas pelos séculos de escravidão negra. É dele o chamamento -

“Quem é Você / que não sabe o que diz/

Meu Deus do Céu / que palpita infeliz” -

que se transformaria no mote de sua polêmica com Wilson Batista . Ele, Noel, mostrando o preconceito da “cidade branca” contra o morro , quando lá o que se vê é todo mundo fazendo música e poesia com muita alegria.

O próprio debate musical entre Noel e Wilson Batista, o “Mocinho da Vila” e o “Malandro do Rio” , reunido em disco da ODEON, em 1956, na voz de Roberto Paiva e Francisco Egídio, regravadas mais tarde por Araci de Almedia e outros cantores, que remete às idéias e preconceitos da “boa sociedade” oriunda do Império sobre o morro e seus moradores, e que foi objeto, também, em 1999, de uma ficção experimental de André Sampaio, bem poderia ilustrar a cultura da época e promover ainda hoje um debate sobre várias questões como preconceito, discriminação, comunidade e poesia

Paulo Timm

(http://www.viapolitica.com.br/contrape_view.php?id_contrape=179).

Outro estudioso, **Felipe Ferreira**, doutor em geografia cultural, mestre em história da arte e professor de cultura popular no Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro tem se notabilizado no estudo dos carnavais. Ele critica, em artigo “Carnaval fora de rima” algumas repetições que considera conservadoras e pouco apropriadas sobre o carnaval brasileiro :

Muitas vezes, excelentes pesquisas que enfocam a folia segundo questões espaciais, semiológicas, políticas ou performáticas reforçam uma visão estereotipada do fenômeno. Repetem-se chavões e reafirmam-se antigos mitos, tais como o "nascimento" do carnaval na Antigüidade clássica, a "fundação" dos ranchos cariocas em 1872, a "organização" da primeira escola de samba em 1928 ou mesmo a "criação" do carnaval baiano na década de 50.] (...)

Exemplo desse processo são as escolas de samba, vistas como uma espécie de ápice da evolução carnavalesca e "resumo" dos grupos de foliões que a precederam (...)

O primeiro movimento dessa prática pode ser detectado a partir da publicação, em 1958, do livro A história do carnaval carioca, de Eneida de Moraes. Primeira obra a sintetizar a questão carnavalesca no Brasil, o texto logo iria adquirir status de palavra incontestável, tornando-se fonte para quase todos os trabalhos sobre carnaval publicados a partir de então.

Felipe Ferreira tem dois livros sobre o carnaval, bastante consultados por todos os que se interessam pelo tema, segundo indicações do Roda do Samba (<http://www.rotadosamba.com/livros-de-felipe-ferreira.php>):

O primeiro, **O LIVRO DE OURO DO CARNAVAL BRASILEIRO**, da Ediouro, 2005, no qual trata do carnaval como um momento da história cultural do país.

Obra de referência, o livro traça um perfil do carnaval brasileiro bastante diferente das obras publicadas até o momento. O texto procura fugir do perfil evolucionista através do qual a festa carnavalesca costuma ser abordada destacando as complexas inter-influências que organizam e reorganizam continuamente as brincadeiras carnavalescas no país.

O livro é dividido em seis grandes núcleos temáticos:

Era uma vez: Aborda a história do carnaval desde seu surgimento na Idade Média até sua fixação como festa popular no século 19 e discute as diferentes concepções sobre carnaval.

Entrudo: o carnaval antes do "Carnaval": Fala sobre as festas que aconteciam dos dias de carnaval durante o período colonial brasileiro, chamadas genericamente de "entrudo". Destaca as variadas formas que essas comemorações adotavam nas cidades brasileiras através dos anos diferenciando o "entrudo familiar" do "entrudo popular"

Bailes e passeios: Mostra a ascendência do carnaval europeu, principalmente o francês, na formação da folia brasileira. Ressalta a influência dos bailes mascarados e passeios de carruagens, importados de Paris no início do século 19, no surgimento das sociedades carnavalescas.

A batalha das ruas: Credita à população do Rio de Janeiro, que adere maciçamente ao novo carnaval, a transformação da festa sofisticada ao estilo francês na grande pândega nacional.

Uma festa nacional: Mostra o caminho percorrido pelo carnaval, no início do século XX, que em poucas décadas deixa de ser uma simples brincadeira popular para assumir o posto de grande expressão da nacionalidade.

Brasil pandeiro e outros samba: Destaca a relação do carnaval com diversos interesses ? políticos, econômicos, culturais ? e sua progressiva oficialização, traduzida pela elevação do samba ao grande ritmo do país.

Muitos carnavais: Fala sobre o surgimento dos diferentes "carnavais" no Brasil, com destaque para a formação das escolas de samba, no Rio de Janeiro, dos grupos de frevo, em Pernambuco e dos trios elétricos, na Bahia.

Ao final, o livro propõe uma pequena cronologia do carnaval no Brasil e sugere algumas obras a serem lidas para quem quiser se aprofundar no tema.

Seu segundo livro, **INVENTANDO CARNAVAIS: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**, vai mais fundo na análise e mostra o carnaval moderno desde o Rio do Século XIX :

Um dos destaques da obra é a demonstração da importância da própria geografia do centro do Rio de Janeiro na estruturação da festa carnavalesca, a partir dos anos 1830. O carnaval carioca (e brasileiro) é mostrado de uma forma que evita as abordagens deterministas/evolucionista características da historiografia carnavalesca até então, ressaltando a diversidade de influências que atuam constantemente na formação da festa.

Além do carnaval carioca, a obra abrange o surgimento das festas carnavalescas de Paris e de Nice, na França.

OBRAS DE FELIPE FERREIRA

Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro

[Felipe Ferreira](#)

O livro aborda a história do Carnaval desde seu surgimento, na Idade Média, até o advento da Internet, passando pela organização da festa nas principais cidades do país, o livro traça um amplo e surpreendente painel de nossa cultura e contém informações

inéditas e análises surpreendentes capazes de agradar tanto ao estudioso compenetrado quanto o folião mais animado. Felipe Ferreira traça um roteiro minucioso, imparcial e belo sobre o Carnaval do Brasil. Uma jóia! Painel primoroso sobre a festa que, apesar de usar e abusar dos tons dourados, até hoje não tinha um livro de ouro.

Editora: Ediouro - **ISBN:** 8500014814

Autor: Felipe Ferreira

Ano: 2005

Edição: 1

Número de páginas: 424



Inventando Carnavais - O Surgimento do Carnaval Carioca no Século XIX e Outras Questões Carnavalesca

A partir do Carnaval carioca, eixo temático que percorre todo o livro, Felipe Ferreira analisa as transformações, durante o século XIX e início do século XX, no Carnaval de Paris, Rio de Janeiro e de Nice, dando ênfase à articulação entre espaço urbano e festa carnavalesca e à disputa das diferentes classes sociais pela conquista do “lugar carnavalesco”.

Felipe Ferreira

EDITORA: UFRJ ~ **ISBN:** 8571082804

Ano 2005

Páginas 357

A verdade é que as Escolas de Samba e o próprio Carnaval, surgem e se disseminam, no Rio de Janeiro, a partir dos anos 30. A primeira delas “Deixa Falar”, cuja denominação posterior será “Estácio de Sá”, cantada por Noel. Na década de 50, enfim, o carnaval já é festejado em todo o Brasil e as Escolas de Samba se multiplicam pelo país inteiro.

Nem todo o Carnaval, porém, é samba.

No nordeste, em geral, ele está associado à celebrações e signos regionais. Em Pernambuco predomina o frevo e os cortejos em torno de grandes bonecos. A Bahia inventou o “Trio Elétrico”, com muita gente em volta num percurso de música frenética, ficando famosos os de “Dudu”, “Osmar” e “Batatinha”, bem lembrados em canções de Gil e Caetano.

Em Porto Alegre e São Paulo predominam os grandes desfiles de Escolas de Samba desde os anos 60. No interior, porém, predominam os bailes de clubes, sendo famosos, já nos anos 50 os de Santa Maria e Pelotas, cidades com um forte classe média que afluía às pencas, com fantasias de dominó, de pierrô e colombina, aos Clubes Comercial e Caixeiral. Aos domingos à tarde era a vez da menina que desabava naqueles salões coalhados de serpentinhas, confétis e forte cheiro de lança-perfume, então, permitida.

Já em Brasília, é a terra dos Blocos de Rua que percorrem a cidade, geralmente, de caráter satírico à conjuntura nacional. A grande atração é o irreverente bloco “Pacotão”, criado por jornalistas e artistas, em 1977, em resposta à uma iniciativa autoritária do então Presidente militar Ernesto Geisel.

Além do Dr. Hiram Araujo e de Felipe Ferreira, outros autores já se dedicaram a estudar o Carnaval, especialmente o do Rio. O livro mais popular é o do antropólogo Roberto da Matta – **Carnavais, Malandros e Heróis** – (Editora Rocco, 1979) no qual o autor analisa as origens e natureza desta grande festa popular brasileira:

Resumos comentados
Carnavais, Malandros e Heróis, de Roberto da Matta

Sob influência do historiador francês, Alexis de Tocqueville, e do movimento tropicalista — ocorrido no final da década de 1960, no Brasil – Roberto da Matta iniciou a sua interpretação do País, abordando aspectos importantes da cultura nacional, mas desconsiderados por outros pesquisadores.

Dessa interpretação surgiu *Carnavais, Malandros e Heróis*, sua obra mais importante, responsável por firmar seu reconhecimento.

O livro foi publicado em 1979. Nele, o autor serviu-se de aspectos culturais, como festas populares, religiosas, procissões, desfiles, paradas militares, para analisar a sociedade brasileira. Além disso, abordou aspectos recorrentes, como o famoso “jeitinho brasileiro” e a personalização das relações sociais – caracterizada, entre outros fatores, pela expressão “você sabe com quem está falando?”.

Escrito em elaborado sociologuês, *Carnavais, Malandros e Heróis*, do antropólogo Roberto da Matta e publicado em 1979, se transformou em obra de referência sobre a mais famosa festa nacional. Nela, o autor trata da fabulosa inversão de papéis que acontece por quatro dias do ano – nas ruas, o pobre vira nobre, a elite posa de povo. Mas *Carnavais, Malandros e Heróis* foi escrito numa outra época, quando desfiles de fantasia no Hotel Glória eram tão comentados quanto os sambas-enredos das escolas do Rio, a Bahia não havia inventado o axé, as baterias não possuíam madrinhas e os camarotes não abrigavam superproduções bancadas por patrocinadores. Era sobretudo uma época anterior ao que se convencionou chamar de Era das Celebidades.

Na torrente de idéias, intuições, discussões conceituais e análises extremamente surpreendentes de coisas

que vivem despercebidas sob nossos narizes, da Matta mostra que as ciências sociais podem ser inteligíveis, pertinentes e reveladoras, sem a esterilidade de textos onde a preocupação com o rigor científico e metodológico esconde, muitas vezes, a pobreza de idéias dos autores.

Uma das ambições do livro é entender, não aquilo que temos de histórico, datado e cambiante, mas aquilo que é mais permanente e duradouro. São pertinentes "os valores, relações, grupos sociais e ideologias que pretendem estar ao lado e acima do tempo", e que definem, de forma mais profunda, o "caráter" ou a "cultura" de uma sociedade. O estudo destes elementos invariantes da sociedade brasileira é o que dá ao mesmo tempo força e fraqueza à contribuição de da Matta. Por um lado, ele nos permite entender melhor e de maneira mais sistemática uma série de aspectos reiterativos de nossa vida social, muitos dos quais concebidos de maneira difusa, mas difíceis de apreender de maneira coerente. Por outro lado, ficamos com poucas condições de entender como estas estruturas mais profundas podem, eventualmente, se alterar, e passar de um estágio que consideramos negativo, injusto e desagradável, para um estágio melhor. É possível dizer que Roberto da Matta sucede brilhantemente na primeira tarefa, mas, apesar de tentá-lo, falha na segunda.

O tema central do livro é o dilema entre os aspectos extremamente autoritários, hierarquizados e violentos da sociedade brasileira e a busca de um mundo harmônico, democrático e não conflitivo nesta mesma sociedade. Como todo autêntico dilema, ele não comporta soluções, mas um estado de tensão contínua entre pólos conflitantes que conduzem a toda uma série de ritos e mitos que, de forma sistematizada ou no cotidiano, dramatizam as principais alternativas.

O lado autoritário e hierarquizado da sociedade brasileira tem, para Roberto da Matta, pelo menos três dimensões distintas. Uma é a existência de uma ordem formal, baseada em posições de status e prestígio social bem definidos, onde não existem conflitos e onde "cada um sabe o seu lugar". A outra é a existência de uma oposição sistemática entre o mundo das "pessoas", socialmente reconhecidas em seus direitos e privilégios, e um universo igualitário dos indivíduos, onde as leis impessoais funcionam como instrumentos de opressão e de controle ("para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei"). A terceira é o mundo do sagrado, onde se opera uma suposta equalização da sociedade, já que todos são filhos de Deus, mas ao mesmo tempo são mantidas estruturas claramente hierárquicas de santidade.

Estes sistemas hierarquizados operam uma dissociação entre dois mundos ideais na mitologia brasileira: o mundo da casa, onde as pessoas valem pelo que são, onde reina a paz e a harmonia, e o mundo da rua, onde os indivíduos "lutam pela vida" em uma batalha impiedosa e anônima. Nesta batalha, as principais armas são, alternativamente, a afirmação dos privilégios de status das pessoas das classes dominantes e a redução dos indivíduos às leis impiedosas do mercado e da burocracia.

Se as paradas, as procissões e a afirmação dos privilégios de status das pessoas das classes dominantes ritualizam e explicitam os aspectos hierárquicos e autoritários da sociedade brasileira, o carnaval e os heróis populares dramatizariam o seu oposto. O carnaval é essencialmente igualitário e, nos seus três dias, transpõe para o mundo da "rua" os ideais das relações espontâneas, afetivas, e essencialmente simétricas que são a contrapartida das paradas. A negação que o carnaval faz das estruturas de poder e autoridade é corporificada no malandro e seu paradigma, Pedro Malasartes, que não respeita nem crê nos valores da autoridade e do poder, mas os conhece, e aproveita deles em seu próprio benefício. O malandro, ao contrário do herói, não busca dominar a estrutura do poder e a ela se sobrepor - e, nesse processo, terminar por ser reabsorvido por ela. Ele vive nos interstícios do sistema, de seus absurdos e de suas contradições. Se o herói sai das paradas e o malandro dos carnavais, outro personagem - o místico renunciador - sai das procissões. Ele rejeita o sistema como um todo, nem o aceita nem se aproveita dele, mas cria seu próprio espaço de vida e seus próprios valores.

Este resumo não é totalmente fiel ao livro, porque Roberto da Matta não chega a "fechar" completamente seu sistema - o homem da ordem, por exemplo, o "caxias", não chega a ser analisado em maior profundidade, e as relações entre o carnaval e os três sistemas de autoridade tampouco são estudadas em

todas suas possibilidades. Mas dois exemplos bastam para mostrar a fecundidade desta maneira de vez as coisas.

O primeiro é a análise da organização das Escolas de Samba, que teriam, segundo da Matta e os autores que cita, a estrutura de um "cometa". Neste sistema, existiria um núcleo extremamente fechado e coeso de "donos" da Escola, que criariam um segundo círculo de pessoas associadas, as quais, por sua vez, abririam a Escola para o público mais amplo possível. Com isto, as Escolas conseguem ser, ao mesmo tempo, profundamente autoritárias e amplamente democráticas. Elas misturam ricos e pobres, pretos e brancos, fazem de todos iguais perante o samba - mas é uma igualdade que não implica associação de pessoas, participação em decisões de interesse geral, disputa por lideranças efetivas. A Escola de Samba, assim, dramatiza e permite entender um aspecto bastante generalizado e pouco entendido de nossa realidade, que é a existência simultânea de formas de convivência igualitárias e não discriminatórias em contextos extremamente autoritários e estratificados.

O segundo tem a ver com a questão do horror brasileiro ao conflito. A idéia do "homem cordial", hoje sabemos com clareza, não é um simples equívoco, nem corresponde à total realidade das coisas. De fato, a dissociação que existe em nossa cultura entre o mundo das relações pessoais, baseadas na qualidade das pessoas, e o mundo selvagem da "rua", faz com que qualquer conflito aberto e manifesto seja percebido pelos participantes como algo extremamente ameaçador. A consequência é que ser "agressivo" é um dos defeitos sociais mais graves, e o "tudo bem", "numa boa", pronunciados a cada instante, o seu oposto. Mas como a realidade social é de conflitos e contradições, estes, quando se manifestam, tendem a ser de fato violentos, desgarradores e irreparáveis, quando não camuflados e sistematicamente negados, gerando assim a má fé e o cinismo institucionalizados.

O que Roberto da Matta não consegue sugerir de forma satisfatória são maneiras pelas quais estas estruturas sociais mais profundas podem ser alteradas. Ele desconfia das transformações e revoluções de tipo político, já que elas teriam por objetivo, essencialmente, trocar a posição de alguns atores dentro de estruturas basicamente imutáveis. A modernização capitalista não consegue fazer do Brasil um país capitalista no sentido anglo-saxão, porque encontraria em nosso meio raízes sociológicas e culturais imunes, ou quase, aos eventos da história. Se isto é certo, seria o mesmo para o socialismo. No entanto, ele parece crer que, em personagens tipificados por Augusto Madraga, que rejeita o espaço social com suas alternativas predeterminadas para criar seu próprio universo, existiria alguma forma de esperança.

É, sem dúvida, muito pouco, principalmente se lembramos que o místico, geralmente, renuncia ao mundo da terra, e cria seu espaço novo no mundo dos céus, deixando o daqui intocado. No entanto, não deixa de ser curiosa a coincidência entre esta proposta pouco explicitada por da Matta e a tese central de Weber a respeito do caráter extremamente dinâmico e revolucionário do carisma nos processos de mudança social.

A falta de resposta à pergunta sobre o futuro pode significar, ainda, o simples fato de que esta resposta não existe de maneira simples, e que algumas estruturas da sociedade brasileira são muito mais profundas e difíceis de mudar do que gostaríamos. Ter consciência delas, no entanto, já é um primeiro passo, e neste sentido, de conhecimento e desmistificação, a contribuição de Roberto da Matta é muito grande.

http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/c/carnavais_malandros_e_heroi

Hermano Vianna é outro autor que escreveu sobre o carnaval especificamente carioca no seu **O Mistério do Samba** (Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995, 196 p.), o qual foi objeto de uma detalhada análise por Thiago de Mello Gomes, publicada na Revista *Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, nº 42, p. 525-530. 2001, como segue:

Vianna, Hermano: O Mistério do Samba

O Brasil À medida que a década de 1990 se encaminha para o final, torna-se evidente por si só a importância deste trabalho de Hermano Vianna a respeito das relações entre samba e identidade nacional. Possivelmente em nenhum momento estas duas temáticas tenham sido debatidas com a amplitude que vem ocorrendo ultimamente, e uma parte do crédito deve ser dado a este livro. Os motivos para o seu sucesso e influência são facilmente reconhecíveis mesmo em uma leitura menos atenta. O autor inicia o texto expressando sua estranheza em relação à narrativa mais tradicional da história do samba, que aponta dois momentos na trajetória deste que é tido como o ritmo nacional por excelência. Em um primeiro momento, o samba teria sido perseguido pelas elites como bárbaro e incivilizado, para em seguida transformar-se no símbolo nacional que conhecemos hoje. Esta narrativa, como Hermano Vianna aponta com acerto, tem sido há muito tempo partilhada por pesquisadores não acadêmicos, cientistas sociais, jornalistas e historiadores, em um arranjo multidisciplinar que tem mostrado grande vitalidade e que busca explicar a formação de símbolos nacionais a partir da resistência popular à opressão das elites, até o momento da vitória final, com a transformação de uma “cultura popular” em “cultura nacional”. A partir deste estranhamento, Hermano Vianna coloca o problema que ocupará seu livro: como se deu a passagem entre estes dois momentos na história do samba?

O autor identifica, com indiscutível acerto, esta questão como potencialmente de grande interesse para se compreender o processo de construção de uma identidade nacional, dentro da qual o samba foi um fator de grande destaque na identificação de “o que é ser brasileiro”. Para Hermano Vianna, o samba teria sido elevado ao status de símbolo nacional favorecido por um contexto cultural (não situado temporalmente de forma clara, mas aparentemente delimitado entre as décadas de 1910 e 1930) em que ganhava força o interesse por “coisas nacionais”. Beneficiando-se deste interesse, o samba teria chegado à sua condição atual, o que teria sido possibilitado na prática pela ação de “mediadores culturais”, que levariam fragmentos da “cultura popular” a uma “cultura de elite” que desconhecera em boa parte os elementos desta “cultura popular”. Neste sentido, o livro é organizado em torno de uma noitada que reuniu intelectuais interessados na construção de um projeto de identidade nacional (incluindo Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda), com alguns “portadores” desta “cultura popular” prestes a ser alçada ao *status* de símbolo nacional (entre eles, Pixinguinha e Donga). Por suas características (intelectuais em busca de “coisas brasileiras” reunidos com sambistas, sendo esta ligação feita pelo poeta modernista europeu Blaise Cendrars), este encontro é visto pelo autor como um símbolo do processo que pretende retratar em seu livro.

A riqueza da temática proposta por Hermano Vianna garantiu, com justiça, o sucesso de seu livro. Escapando da armadilha de tratar a cultura como decorrência do contexto socioeconômico, o autor propõe uma articulação entre música popular e identidade nacional visando a compreender a permanência da utilização do samba como elemento aglutinador da nacionalidade. Neste sentido, uma breve discussão sobre os limites da abordagem deste livro revela-se de grande interesse para historiadores e cientistas sociais que se preocupam com questões por ele tratadas. A principal questão que se pode apontar como limitadora do enfoque de Hermano Vianna é a problemática das fontes utilizadas, ou, no caso deste livro, da ausência das mesmas. O autor pretende renovar o debate sobre o tema sem levar a cabo novas pesquisas, buscando meramente reinterpretar elementos levantados por outros pesquisadores dentro dos parâmetros teóricos que adota. Ou seja: o autor se apropria de dados utilizados pela

bibliografia existente (que os utilizou para demonstrar a opressão sofrida pelo samba), pensando-os como demonstradores de uma permanente interação cultural entre diversos segmentos sociais, interação esta fundada na ação dos “mediadores culturais”. Isto acaba por levar *O Mistério do Samba* algumas limitações.

Em primeiro lugar, torna o autor um prisioneiro da mesma bibliografia que pretende criticar, posto que é exatamente esta bibliografia que vai fornecer-lhe as situações em que sua análise é baseada. Com isto, Hermano Vianna acaba sendo levado a debates antigos e pouco produtivos, como a busca por demonstrar que o violão nunca foi um instrumento totalmente desprestigiado, um debate recorrente na tradicional bibliografia sobre música popular do início do século, e que lida com os dados desta mesma bibliografia, em uma discussão de pouco relevo para a análise desenvolvida. Com este debate, o autor pretende demonstrar que o fosso entre “cultura de elite” e “cultura popular” nunca foi tão grande quanto a bibliografia aponta. Mas fazer isto sem acrescentar novos dados à discussão é irrelevante, apenas poupando o leitor de fazer por si só a reinterpretação de algo que já está disponível em uma série de outros livros.

Além disto, ao organizar o livro em torno dos elementos que julga importantes para a ascensão do samba, Hermano Vianna produz capítulos como “A Unidade da Pátria”, “O Mestiço” e “Gilberto Freyre”, compostos de breves e superficiais resumos de argumentos alheios a respeito de temas de ampla importância.

No mesmo sentido, o autor acaba, na necessidade de se basear em dados levantados por outros pesquisadores, por vezes se afastando perigosamente do contexto estudado. Como a bibliografia sobre o contexto cultural carioca dos anos 20 não é das mais extensas, o autor acaba sendo obrigado a ir buscar no modernismo paulistano muitos exemplos de um “interesse por coisas nacionais” que não necessariamente seria igual nas duas cidades. Flagrante neste sentido é o caso, destacado pelo autor, da encenação em São Paulo, no ano de 1919, de uma peça de conteúdo nativista em que os membros das mais tradicionais famílias paulistanas se vestem de sertanejos. Este evento, estudado por Nicolau Sevcenko¹, é bastante ilustrativo de um processo da construção de uma identidade paulista, mas pouco ou nada diz a respeito da elevação do samba ao status de símbolo nacional. Porém, na falta de exemplos do mesmo porte disponíveis na bibliografia sobre o Rio de Janeiro no mesmo período, o autor foi levado a buscar, em função de sua opção de não realizar sua própria pesquisa, exemplos que dizem respeito a um outro contexto, ainda que no mesmo período.

Sendo levado a um contexto diferente do que aquele que deveria lhe interessar, Hermano Vianna deixa de atentar para múltiplas experiências da cidade do Rio de Janeiro, que tiveram seu papel na difusão do samba e de sua concretização como elemento aglutinador da identidade nacional. Uma delas, a ligação

entre modernistas cariocas e a “cultura popular”, balizada por outras questões relativas ao contexto da Capital Federal². Outro lado desta moeda é a flagrante ausência da cultura de massas — central na veiculação dos símbolos nacionais — em *O Mistério do Samba*. A relativa escassez de bibliografia a respeito da massificação cultural no Rio de Janeiro na primeira metade do século impediu o autor de ver a importância deste fenômeno, expresso de modo evidente no caso do teatro de revista, que debatia diariamente a questão da identidade nacional para um público o mais amplo possível em meio à execução de música de todos os tipos, inclusive o samba. Aparentemente Hermano Vianna concebe o debate sobre a identidade nacional como um privilégio de poucos intelectuais, sem atentar para o fato de que, para estar envolvido neste debate, bastava viver no Rio de Janeiro entre as décadas de 20 e 30. Este debate estava na imprensa, no teatro de revista, nos circos e em uma série de veículos que atingiam todos os segmentos da população, ao contrário do que sugere o termo “pré-cultura de massas”, com o qual o autor conceitua a difusão cultural no período (p. 22). Em resposta ao pouco papel dado pelo autor à cultura de massas, pode-se lembrar o fato de que no mesmo momento em que o samba explodia como ritmo de grande sucesso, outros ritmos sincopados, bastante apropriados para a dança, também chegavam ao sucesso pela via da cultura de massas, como é o caso flagrante do jazz e de outros ritmos americanos, que corriam o mundo, incluindo o Brasil, naquele momento. As exigências da cultura de massas por ritmos “dançáveis”

é um elemento que não deve ser subestimado ao se estudar o sucesso do samba.

Talvez em função de desconhecer a profundidade da importância deste processo de massificação cultural no debate sobre os símbolos nacionais, o autor tenha atribuído um papel tão grande ao pensamento de Gilberto Freyre em um livro sobre o samba. É certo que, como Hermano Vianna observa, Gilberto Freyre teve um papel central no processo de criação de uma unidade nacional “mestiça” (p. 14). Contudo, associar tão fortemente a ascensão do samba a Freyre acaba por refletir uma idéia muito genérica de “busca por coisas nacionais”, que acaba por englobar o regionalismo de Freyre, o nativismo sertanejo que se destaca em São Paulo, e a glorificação do samba como símbolo nacional no Rio de Janeiro, três movimentos ocorridos em um mesmo período centrados na valorização do que seria “típicamente brasileiro”, mas que não necessariamente refletem projetos que mantenham uma concordância de princípios entre si. Assim, esta genérica “busca por coisas nacionais”, com que Hermano Vianna busca explicar todo o debate sobre o “nacional” e o “popular” nas décadas de 10, 20 e 30, acaba por explicar pouco ou nada. Haja vista que se o nativismo paulista também é parte de um contexto de valorização do “nacional”, serviu também como origem de duras críticas a uma “cultura carioca”, na qual o samba estaria incluído por parte de setores do modernismo paulistano³.

Outra opção teórico-metodológica do autor, que acabou por limitar o alcance de seu livro, é a pouca atenção dedicada ao samba, que acaba funcionando como mero representante de um contexto cultural mais amplo de “busca por coisas nacionais”, contexto este que determina totalmente os sentidos do samba como símbolo nacional nos anos 20 e 30. Aqui não se nega a possibilidade de realizar um estudo que utilize o samba como “campo privilegiado onde é possível perceber determinados aspectos do debate sobre a definição da identidade brasileira” (p. 33). Contudo, é necessário sublinhar o fato de que nenhuma especificidade é conferida à música popular no amplo contexto cultural que Hermano Vianna desenha, acabando por dissolver esta importante manifestação artística em um processo mais amplo que lhe determina totalmente o sentido. Com isto, o autor acaba transformando seu objeto em um mero representante de um contexto mais amplo, transformando o tradicional determinismo socioeconômico — com que a bibliografia tende a retratar a identidade nacional e a música popular — em um determinismo sociocultural, menos distante do objeto, mas que igualmente lhe retira qualquer grau de autonomia.

A rigor, é possível mesmo notar que o autor se interessou muito pouco em conhecer a fundo os processos específicos da música popular que estuda. Talvez isto possa ser considerado secundário, mas não é difícil identificar que o autor em diversas passagens torna-se presa de seu diminuto conhecimento dos matizes do universo musical da capital federal, ao diluir toda a música feita por negros na categoria “samba”. É muito fácil notar que este termo estava longe de ter um sentido claro nos anos 20, e ainda era aplicado a ritmos rurais ou utilizado no sentido mais amplo de festa ou dança. Uma consequência disto é o grande destaque dado a Pixinguinha, Donga e os Oito Batutas, compositores e executores de uma infinidade de ritmos rurais, urbanos e estrangeiros, que nunca tiveram ênfase no samba em suas carreiras. Porém, sendo negros e cariocas, o autor apressadamente os enquadrando como “sambistas”, apontando Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira como definidores da música que seria considerada “a partir dos anos 30, como o que o Brasil tinha de mais brasileiro” (p. 20). Infelizmente o autor não poderia listar 3 ou 4 sucessos destes três músicos cariocas que pudessem ser tidos como sambas, em especial no período apontado, a década de 30. Com isto, valoriza como decisiva na consolidação do samba a atuação de compositores de choros e valsas, como Pixinguinha. Aqui tem-se a prova do risco indiscutível da ausência de reconhecimento de fatores que são específicos ao objeto estudado. Com tudo isto, é bastante possível que ao fim do livro, o leitor de *O Mistério do Samba* sinta plenamente convencido de que havia, no período estudado, uma demanda por um ritmo que pudesse ser enquadrado como “típicamente nacional”. O que fica no ar é a pergunta: E por que o samba veio ocupar este espaço, em vez de qualquer outro ritmo urbano ou rural existente

na mesma época? Havia no período uma enorme diversidade de ritmos “populares”, e o fato de a primazia de “ritmo nacional por excelência” ter sido dada ao samba não é algo que se explica por si só. Aparentemente tal idéia não ocorreu ao autor, que unifica toda esta diversidade musical popular do período sob o rótulo “samba”.

Um último elemento a ser ressaltado é a ausência de um sentido mais acurado de contexto histórico ou espacial da parte do autor. Buscando demonstrar a plausibilidade da presença de membros da elite na produção do samba como símbolo nacional, Hermano Vianna nos leva a uma descrição de uma festa em Salvador no ano de 1802 (p. 37), no intuito de mostrar uma “tradição” de contatos entre elite e música popular. Contudo, é possível notar que o autor opera com um conceito restrito de “tradição”, pois a existência de interação cultural na Bahia Colonial em nada garante a existência do mesmo fenômeno em tempos e espaços inteiramente diversos. Não é necessário aqui argumentar longamente a favor da idéia de que qualquer tradição é dinâmica e pode ser alterada por conjunturas específicas. Na verdade, um mérito do autor é demonstrar o tipo de espaço em que se deram estas interações ao longo do tempo. Mas não reconhece que isto pouco nos informa sobre o Rio de Janeiro nos anos 1920 e 1930. Ausência de pesquisa em fontes originais, pouco interesse pelas especificidades do objeto estudado (como a massificação cultural, no caso do samba), contextualização histórica insuficiente. Estes são alguns problemas da abordagem realizada por Hermano Vianna. Porém, estes problemas, que devem estar na mente de qualquer pesquisador interessado em qualquer pesquisa na área de história ou ciências sociais, materializaram-se concretamente apenas quando este autor finalmente livrou-se da aplicação dos velhos esquemas economicistas na música popular. Por muito tempo acreditou-se que o abandono de determinismos no estudo da música popular e a adoção de novos pressupostos seria o caminho para o avanço na pesquisa sobre identidades sociais e música popular. Ao trilhar este caminho, Hermano Vianna resolveu de vez este problema. Entretanto, acabou revelando novos problemas em sua abordagem, e o desafio que se impõe é o da superação dos problemas aqui apontados na constituição futura de uma nova bibliografia a respeito deste assunto importante e intensamente discutido em tempos recentes.

NOTAS

1 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 240-244.

2 Ver o caso de Manuel Bandeira em GARDEL, André. *O Encontro Entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

3 Ver o exemplo de VELLOSO, Mônica. “A ‘cidade-voyeur’: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas”. In *Revista Rio de Janeiro*. Niterói, 1986, n° 4, pp. 55-65.
<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v21n42/a14v2142.pdf>







Importante ressaltar, ainda, na sequência de pesquisadores do fenômeno carnavalesco no Brasil, o livro de SANDRONI, C. **Feitiço decente** - Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 247 para se compreender melhor as mudanças musicais na virada do século XIX para o século XX e que culminam na consagração do samba e do carnaval. O livro teve uma resenha de Marcos Napolitano, publicada na Revista História: Questões & Debates, Curitiba, n. 36, p. 329-332, 2002. Editora UFPR – (<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/2700/2237>) , na qual assinala:

Sandroni estuda um processo muito comentado, rememorado, discutido, mas pouco estudado, sistematicamente falando. Esse processo, como o subtítulo diz, culminou na formação do samba urbano carioca, resultado de transformações cruciais em sua estrutura métrico-ritmica, bem como nas maneiras de ser executado, entre os anos 10 e 30. A partir de debates e polêmicas que até hoje constituem o rico universo anedótico da música popular brasileira, como as que opuseram Donga e Ismael Silva ou Noel Rosa e Wilson Batista, acerca da natureza do samba, o senso comum dos apreciadores da música popular já consagrou há muito a idéia de que o samba do começo do século não seria o mesmo samba dos anos 30. Este último é que foi absorvido pelo mercado musical urbano e, em linhas gerais, tem sido a base do reconhecimento do gênero para o grande público. A proposta de Sandroni foi estudar estas transformações de forma sistemática, articulando a crítica histórica (e historiográfica), a reflexão antropológica e análise musicológica.

A tese básica do livro é a de que aquela música que se chamou primeiramente de samba (a lendária “Pelo Telefone”, de 1917, composta por Donga), estaria mais próxima do “paradigma do tresillo” (figura rítmica próxima das músicas “ligeiras” e danças do século XIX, como o lundu, a habaneira, o tango e o maxixe). Já o samba urbano carioca, que invadiu o mundo do disco e do rádio a partir dos anos 30, consolidou uma outra figura rítmica, bastante original, que Sandroni chamou de “paradigma do Estácio” (combinação de semicolcheias e colcheias, com mais células rítmicas de marcação, totalizando um ciclo de 16 pulsações), ambas produtos de complexas mediações culturais só possíveis na América.

(...). Na primeira, Sandroni

analisa o “ciclo longo” de mutações estéticas e culturais da música brasileira, cujas origens remontam ao século XVIII e XIX, que convergiram para o primeiro momento do samba carioca, tal qual praticado sobretudo nas festas caseiras organizadas pelas “tias baianas” (1917-1921). Na segunda parte, o enfoque é para o “ciclo curto” de transformações, operadas entre 1927 e 1933). Neste último ciclo, o samba ganhou sua feição mais atual, adquirindo uma nova identidade rítmica (voltada sobretudo para a evolução das escolas de samba no desfile de carnaval), cultural (se consolidando na cultura urbana carioca, penetrando em várias classes e grupos sociais) e comercial (adquirindo sua feição fonográfica e radiofônica, portanto, tornando-se um produto cultural consumível em larga escala).

Tendo em vista um livro tão bem construído e instigante, é quase um preciosismo crítico apontar para lacunas significativas. Mas duas observações podem ser feitas, neste sentido. A primeira é a ausência de um debate com trabalhos não-publicados (teses e dissertações), provavelmente em função das mudanças editoriais da tese original para o livro. Assim, fica faltando um posicionamento de Sandroni em relação, por exemplo, ao trabalho similar de Jorge Caldeira (*Voz Macia*, dissertação de Mestrado em Sociologia, FFLCH/ USP, 1987) ou em relação aos inúmeros (e nem sempre bem resolvidos) trabalhos acadêmicos sobre a “malandragem”. A segunda observação, numa perspectiva mais estrutural do texto, é uma certa dicotomia entre as partes técnico-musicológicas e histórico-sociológicas que, aliás, é um problema que aflige a todo aquele que quer escrever sobre música e ser lido, além das fronteiras dos departamentos especializados.

Cesar Maia, Ex Prefeito do Rio de Janeiro, prefere, de todas estas leituras, o livro *A ARTE DO EFÊMERO – Carnavalescos e mediação cultural no rio de Janeiro*, de Nilton Silva Santos (Ed. Apicuri, RJ, 2009), cujo Prefácio, de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, transcreve em seu Ex-blog por ocasião do Carnaval 2011:

Prefácio

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

A metrópole com sua heterogeneidade e com sua complicação, com suas distintas dimensões culturais, seus conflitos e intercâmbios é o pano de fundo da fina leitura antropológica dos artistas do carnaval, mais conhecidos entre nós como carnavalescos, empreendida por Nilton Santos em seu livro “A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro”.

A relevância dos desfiles carnavalescos das escolas de samba na história da conformação mesma do Rio de Janeiro moderno é sabida e notória. A competição festiva anual atuou como uma força centrípeta a partir da qual as escolas de samba construíram pouco a pouco sua forma peculiar de brincar o carnaval – a narração de um enredo anualmente renovado a partir da linguagem plástica e visual das alegorias e fantasias e rítmico-musical do samba-enredo. As escolas de samba inovaram e aproveitaram também muitos elementos de outras formas carnavalescas; reuniram negros, brancos e mulatos; abarcaram distintas tradições culturais e grupos e camadas sociais diferenciadas. Conquistaram com garra o favoritismo no carnaval urbano, espalharam-se Brasil a fora e tornaram mundialmente famoso o carnaval carioca. Sua capacidade de articulação social, de estabelecer mediações sócio-culturais entre diferentes bairros e regiões da cidade, entre morro e asfalto, foi, e é ainda hoje, de fato, ímpar. O milagre anualmente renovado de levar à passarela, ou à avenida, um novo desfile é produto de um trabalho coletivo e tenaz que trança elos entre diferentes esferas de atividades, visões de mundo díspares e escalas de valores diversas: o trabalho do rito.

No carnaval, a tão decisiva ação social de mediação tem como suporte processos de natureza artística. O complexo processo social que conduz ao desfile é, todo tempo, sustentado e mediado pela troca de um elemento simbólico por excelência – o enredo – e pelo processo de sua transformação nas linguagens

plástica e visual das fantasias e alegorias e rítmico-musical do samba-enredo. Ora, bem no centro dessa vasta rede anualmente refeita em meio a conflitos e colaborações, está o fascinante personagem do carnavalesco, que aqui nos entretém.

Essa categoria nativa contemporânea – carnavalesco – é uma espécie de tipo ideal, uma noção abstrata que acentua características de um lugar ou personagem social de modo a iluminar a reflexão sobre o universo das escolas de samba. Nesse contexto, entendemos por carnavalesco aquela pessoa, considerada um artista, que é responsável pela concepção e realização dos enredos anuais das escolas de samba e por sua transformação na linguagem visual e plástica das fantasias e, em especial, das alegorias. A sofisticada dimensão estética dos desfiles contemporâneos, a responsabilidade sobre o enredo e sobre aspectos centrais da consecução de um desfile colocaram nas últimas décadas em evidência o lugar social do carnavalesco.

Helenise Guimarães em sua precursora dissertação sobre o tema – Carnavalesco, o profissional que ‘faz escola’ no carnaval carioca” (1992) – já havia assinalado como, entre as muitas inovações atribuídas à escola de samba Portela entre as décadas de 1930 a 1950, já se encontrava o espaço social do artista de carnaval. Nessa escola, a confecção das alegorias e fantasias já se organizava de forma centralizada e valorizava competências específicas. Em “Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile”, de minha autoria, assinalo o papel essencial ocupado pelo carnavalesco na confecção de um desfile, indicando os anos 1960 como o período de consolidação desse espaço social. A escola de samba Salgueiro desempenhou naquele momento um papel chave. Desde 1954, o Salgueiro contava com a participação do artista Hildebrando Moura, que trabalhara anteriormente com as grandes sociedades. Em 1959, a escola chamou o casal de artistas Marie Louise Nery (suíça que trabalhara com folclore no Museu de Etnologia de Neuchâtel) e Dirceu Nery (pernambucano, cenógrafo e bailarino de frevo) para a confecção de seu carnaval. Ambos entusiasmaram-se com a idéia de levar o espírito teatral para a escola de samba e idealizaram um desfile com apurada visão cenográfica, coreográfica e cromática. Fernando Pamplona, então professor da escola de Belas Artes, que já participava das decorações de rua e dos bailes carnavalescos do Teatro Municipal, foi jurado naquele ano. No ano seguinte, Pamplona integrava a equipe para a confecção do carnaval do Salgueiro, junto com o casal Nery e Arlindo Rodrigues. A equipe inovou a temática dos enredos e o uso de materiais carnavalescos, e com eles trabalharam nomes que marcariam os desfiles vindouros: Maria Augusta Rodrigues, Rosa Magalhães, Joãosinho Trinta, entre outros.

Essas histórias falam do papel central de mediação exercido por esses artistas que trouxeram para as escolas de samba concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais. O termo carnavalesco, entretanto, emergiria com mais clareza para designar o indivíduo/artista que ocupava esse novo espaço social apenas nos anos 1970. Até então a figura central na organização dos desfiles carnavalescos era o diretor de harmonia (personagem cuja atuação, diga-se de passagem, permanece até hoje decisiva). O talento de Joãosinho Trinta parece ter consagrado publicamente o termo e, ele mesmo, já viu no desfile por ele concebido e desenvolvido – “O Rei de França na Ilha da Assombração” – o marco de uma concepção de visualidade que enfatizou de modo crescente a unidade estética dos diversos elementos do desfile e, em especial, o potencial artístico e expressivo das alegorias carnavalescas.

Nilton Santos vem ampliar e sofisticar o que conhecemos sobre esses artistas e o complexo mundo social que habitam, convidando-nos a percorrer seus meandros contemporâneos. Por dever de ofício, o carnavalesco é sempre chamado a transitar entre, e a operar em, códigos simbólicos e redes sociais muito distintas, desenvolvendo muitas vezes idéias próprias de trabalho com a cultura popular. Entre a precariedade e a profissionalização, esses indivíduos circulam também entre escolas de samba muito diferentes entre si. Apesar do grande número de artistas que está sempre fazendo o carnaval das escolas de samba, apenas alguns se destacam como ocupantes do posto de carnavalesco com suas atribuições

definidas. E, como nos revela o autor, dentre esses muitos artistas apenas alguns indivíduos conseguem ser efetivamente reconhecidos como artistas singulares, com assinatura própria, por seus trabalhos nas escolas de samba. Maria Augusta Rodrigues – a principal interlocutora do autor, condutora de muitos de seus passos nesse complexo mundo social, é um desses felizes casos. A artista simultaneamente construiu um estilo singular – com esmerado uso de cores e de suas tonalidades e uso inovador de materiais – e dotou uma escola de samba de características próprias e definidoras de uma imagem característica até hoje difundida no carnaval carioca: Quem não acha que a União da Ilha é uma escola simpática, alegre e descontraída? A trajetória de outros renomados carnavalescos, como Alexandre Louzada, e o caso singular da comissão de carnaval da Beija-Flor são também aqui abordados. Nesse campo dinâmico, onde os indivíduos almejam o reconhecimento do mundo social abrangente como artistas, os valores do dinheiro, do profissionalismo, do nome, da fama e da arte se enfrentam de modo único na construção de cada carreira. O livro de Nilton Santos traz questões instigantes para todos aqueles que se interessam pela festa popular e pela cultura brasileira e renova um campo promissor de investigações sobre a sociedade contemporânea.

Completando a lista de autores sobre o carnaval e sua relação com a música brasileira, eis uma boa relação elaborada, na sua maior parte, pela Liga das Escolas de Samba:

As escolas de samba do Rio de Janeiro - CABRAL, Sérgio. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

Escolas de Samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados - FERNANDES, Nélson da Nóbrega. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca, vol. 3, 2001.

Fazendo carnaval - MAGALHÃES, Rosa. . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

Escolas de Samba em desfile - vida, paixão e sorte - Poligrafia Editora. Ltda - Rio de Janeiro, 1969.

Panorama da Música Popular Brasileira - Ari Vasconcelos - Livraria Martins Editora, - 2 vols. - São Paulo, 1964

O Rio da Bela Época - Carlos Maul - Livraria São José - Rio de Janeiro, 1967.

Música do Rio de Janeiro Imperial, Nepomuceno, Nazareth, Rio Musical - Diversos catálogos - MEC - Rio de Janeiro, 1963, 1965

Ary Barroso, um turbilhão - Dalila Luciana - Livraria Freitas Bastos -3 volumes - Rio de Janeiro, (1970)

O carnaval carioca através da música - Edigar de Alencar - Livraria Freitas Bastos - Rio de Janeiro, 1965.

Nosso Sinhô do Samba - Edigar de Alencar - Civilização Brasileira - Rio de Janeiro, 1968.

O negro no Brasil - Edison Carneiro - Vários autores - Civilização Brasileira - Rio de Janeiro, 1940

Samba de Umbigada - Edison Carneiro - MEC - Rio de Janeiro, 1961

Uma festa brasileira - Ferdinand Denis - Epasa - Rio de Janeiro, 1944

A canção popular brasileira em três tempos - Gumercindo Saraiva - Saraiva - São Paulo, 1968

Sua Excelência o samba - Henrique L. Alves, Editora I.L.A. Palma - São Paulo, 1968

Noel Rosa e sua época - Jaci Pacheco - G.A. Pena, Editora - Rio de Janeiro, 1955.

O samba agora vai... - José Ramos Tinhorão - J.C.M. Editores - Rio de Janeiro, 1969

Pequena história da música popular - José Ramos Tinhorão - Editora Vozes Ltda - Petrópolis, 1974

Ameno Resedá, O Rancho que foi Escola - Jota Efegê - Editora Letras e Artes - Rio de Janeiro, 1965

O folclore do carnaval - do Recife - Katarina Leal - Companhia de Defesa do Folclore - Rio de Janeiro, 1967

Sambistas e Chorões - Lúcio Rangel - Livraria Francisco Alves, São Paulo, 1962

Escolas de Samba - Luis D. Gardel - Livraria Kosmos - Rio de Janeiro, 1967.

Costumes Africanos no Brasil - Manuel Querino - Civilização Brasileira - Rio de Janeiro, 1938.

O Samba Rural Paulista - Mário de Andrade - Departamento Municipal de Cultura - São Paulo, 1937

Música do Brasil - Mário de Andrade - Editora Guaira Ltda - Curitiba, 1941

Brasil Pandeiro - Mário Filho - Gráfica Editora Santa Cruz Ltda - Recife, 1965

Brasil Sonoro - Mariza Lira - Editora A Noite - Rio de Janeiro, s/d (1938)

Chiquinha Gonzaga - Mariza Lira - Livraria Jacinto Editora - Rio de Janeiro, 1939

Cordão da Bola Preta -Maurício Figueiredo- Edição de Comércio e Representações Bahia, Rio de Janeiro, s/d (1967)

Festas e tradições populares do Brasil - Melo Moraes Filho - H.Gamês -Livreiros Editores - Rio de Janeiro, 1901

O Rio de Janeiro - Moreira de Azevedo - 2 volume - B.L.Garmês - Rio de Janeiro, 1877

1965 - Rio Carnaval Rio - 1965 - Nelson Costa - Edições O Cruzeiro - Rio de Janeiro, 1933.

Samba - Oreste Barbosa - Livraria Educadora - Rio de Janeiro, 1933

Carmen Miranda - Queiroz Junior - Comp. Brasileira de Artes Gráficas - Rio de Janeiro, 1936

História Social do Frevo - Rui Duarte - Editora Leitura - Rio de Janeiro, s/d (1969)

As Escolas de Samba - Sérgio Cabral - Editora Fontana Ltda - Rio de Janeiro, 1974.

Cantos Populares do Brasil - Silvio Romero - Livraria José Olímpio Edif. - Rio de Janeiro, 1954.

Na Roda do Samba - Vagalume (Francisco Guimarães) Rio de Janeiro, s/d

Antologia do Carnaval - Wilson Lousada - Edições O Cruzeiro - Rio de Janeiro, 1945.

Música Popular Brasileira - Oneida Alvarenga - Editora Globo - 1950.

Dicionário do Folclore Brasileiro - Luiz da Câmara Cascudo - Inst. Nac. do Livro - MEC - Rio de Janeiro, 1954

Memórias da Cidade do Rio de Janeiro - Vivaldo Coaracy - Livraria José Olímpio Editora - 1955.

150 anos de Música no Brasil - Luiz Heitor - Livraria José Olímpio Editora - 1956

Festas e Tradições Populares do Brasil - Melo Moraes Filho - 1946

Efemérides Cariocas - Roberto Macedo - Cia Brasileira de Artes Gráficas - 1943

O Folclore Negro no Brasil- Arthur Ramos - Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil - 2ª-edição - 1954.

Samba, O Dono do Corpo - Muniz Sodré - Editora Codecri - Rio de Janeiro, 1979.

O Jongo- Maria de Lourdes Borges Ribeiro - Separata da Revista arquivo no CLXXIII, Secretaria de Educação e Cultura, Divisão de Arquivo Histórico - São Paulo

Danças Dramáticas do Brasil - Mário de Andrade - 3 tomos - Livraria Martins Editora.

História do Carnaval Carioca - Eneida - Editora Record.

Memórias do Café Nice - Nestor de Holanda - Editora Conquista

Figuras e Coisas do Carnaval Carioca - Jota Efegê - Editora Funart

Salgueiro, Academia do Samba - Haroldo Costa - Editora Record

Carnaval, da Redutora à Praça do Apocalipse - Roberto Moura

Uma História de Vida- Chiquinha Gonzaga / Edinha Diniz - Editora Codecri - 1984

O Palácio do Samba- Estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira.

Na Rolanção do Tempo - Mário Lago - Editora Civilização Brasileira

Serra, Serrinha, Serrano: O Império do Samba - Rachel e Suetônio Valença - Editora Livraria José

Samba e Cultura - Jornal da AESRJ , 1969

- Filho de Ogum Bexiguento - Marília T. Barbosa da Silva, Artur L. de Oliveira Filho.

Candeia - Luz da Inspiração - João Baptista Vargens - Editora Funart - 1979

Escola de Samba -Árvore que esqueceu a Raiz - Candeia e Isnard

Notas Musicais Cariocas - João Batista M. Vargens - Organizador Editora Vozes - 1986.

Natal, O Homem de um Braço Só- Hiram Araújo e Amaury Jório - Editora Guavira - 1975

Panorama da Música Popular Brasileira- Ari Vasconcelos - Editora Martins.

Sambistas Imortais - J. Muniz Junior

Panorama do Samba Santista - Co -Edição Imples e Cly - São Paulo - 1976.

Do Batuque à Escola de Samba - J. Muniz Junior - Editora Símbolos.

Samba e Cultura - Editora Especial AESCRJ

Música Popular - Um Tema em Debate - José Ramos Tinhorão - JCM Editores.

Paulo da Portela- Traço de União entre duas Culturas - Marília T. Barbosa da Silva, Lygia Santos - Editora MEC/FUNARTE.

Carnavais e Guerra- O Nacionalismo no Samba - Dulce Tupy - Editora ASB Artes Gráficas e Ed. Ltda

Do Jongo ao Samba de Enredo- Silas de Oliveira - Marília T. Barboza da Silva, Lygia Santos - Editora MEC/FUNARTE.

A Liberdade do Ver - Artur da Távola - Editora Nova Fronteira

Informação, Linguagem, Comunicação - Décio Pignátari - Editora Perspectiva - São Paulo

O Canto da Amazônia - Waldemar Henrique - Cleber Filho - Editora MEC/FUNARTE

Campos: 50 Anos de Carnaval - Jorge da Paz Almeida - Editora Promo - Campos - RJ.

Brasil, Os bastidores do Carnaval - Betty Milan - Woutre Editora Linda

Literatura Oral no Brasil - Luiz da Câmara Cascudo - Editora Itatiaia Ltda

É Hoje - Lan e Haroldo Costa

Influência Negra na Música Popular Brasileira - Boletim Latino Americano de Música, Rio de Janeiro - 1946 - no 06, torno IV.

Pequena História da Música - 7ª Edição - São Paulo - Livraria Martins - Editora MEC 1976.

As Américas Negras - Roger Batista - São Paulo - Difel USP 1974.

Figuras e Coisas do MPB - Jota Efegê - Rio de Janeiro, Editora MEC - 1978

Contribuição Bantu na MPB - 1ª Edição - São Paulo, Global Editora.

Rostos e Gostos da MPB - Tarik de Souza e Elias Andreato - Porto Alegre, LPM Editora - 1978.

História Antiga e Medieval - José Jobson A. Arruda - Editora Ática - 2ª Edição

Carnaval Carioca, dos Bastidores ao Desfile - Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti - Editora UFRJ MINC/FUNARTE - 1994

SAMBA, O Dono do Corpo - Muniz Sodré - Editora Codecri Ltda - 1979

A História Antiga - Paul Petil - Editora Difel - 1979

Grécia - Berço do Ocidente - Peter Levi - Edições del Prado - Volume I.

Estética da Criação Verbal - Mikhail Bakhtin - Livraria Martins Fontes Editora Ltda

Dança do Samba- Exercício do Prazer - José Carlos Rêgo - Aldeia Editora e Gráfica Ltda - 1994

A História das Sociedades - Das Sociedades Modernas as Sociedades atuais - Rubim Santos Leão de Aquino Francisco, Jacques Moreira de Alvarenga, Denise de Azevedo Franco, Oscar Guilherme Pahl Campos Lopes - Editora Livro Técnico S.A.

O Samba no Morro, a Sociedade ou A Imaginação Social e Política dos Sambas de Enredo das Escolas de Samba Cariocas - Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Luis Felipe Baeta Neves - 1972.

No Batuque à Escola do Samba - J. Muniz Junior - Editora Símbolo

Mitologia Grega - Junito de Souza Brandão - Editora Vozes Ltda - Volumes I, II, III - 1992.

O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo - Friedrich Nietzsche - Editora Companhia das Letras - 1992.

- ***A Cultura Popular na Idade Moderna*** - Peter Burke - Editora Companhia das Letras

Engrenagens da Fantasia: engenharia, arte e convivência - Hamilton Moss de Souza - Coleção Terra Brasilis - Bazem das Ilusões - 1989.

A Contemplanção do Mundo - Michel Maffesoli - Artes e Ofícios Editora Ltda - 1995.

Escola de Samba, Ritual e Sociedade - Editoras Vozes - 1978

Ensaio Antropologia Estrutural - Roberto da Matta - Editoras Vozes - 1977.

Na década de 60 o carnaval carioca foi saindo das Escolas de Samba para o espetáculo da grande avenida, com carros alegóricos, fantasias luxuosas, numa espécie de ópera popular aberta, no dizer do Ex Prefeito Cesar Maia no seu exblog:

Seria difícil imaginar um auditório com 60 mil pessoas assistindo a uma ópera, mesmo num palco a céu aberto. Mas não numa ópera popular. Nesta, o palco é móvel e múltiplo. Os atos são móveis e múltiplos.

Cada ato desliza com seu cenário e seus figurantes nesse palco móvel. O libreto conta o enredo que é cantado por um coro de milhares de vozes junto aos tenores populares, em carro próprio de som. Assim é o desfile das escolas de samba: uma ópera popular.

O Carnaval, diversificado com corsos, carros, blocos, foliões, grupos de samba, frevo etc., cada um de forma autônoma, foi sendo assimilado pelas escolas de samba. Os desfiles passaram a escolher histórias e os sambas a contar este enredo. A incorporação dos carros alegóricos se deu de forma progressiva: muito pequenos em 1960, quase como uma marca, os carros alegóricos, como cenografia das alas com figurantes em cima, só vieram depois. A atração de cenógrafos, coreógrafos e figurinistas deu ao desfile outro glamour. A partir daí, o desfile vai entrando numa espiral de transformação com enredo, ordenamento de suas alas, fantasias, alegorias, coreografia, samba, bateria, transformando-se em uma ópera popular.

. O desfile passa a ter todos os elementos da ópera, de uma ópera popular e única. O libreto, a orquestra com seus naipes, o maestro, os atos com suas alas, coreografias e cenografias próprias, os cantores, o coro. Imagine-se numa arquibancada e fixe-se num cone de visão. Os atos passam na frente do público, com suas alas, carros alegóricos, fantasias e coreografias. A bateria se fixa num ponto e sua música vai para todo o desfile. Um coro geral cantando o samba-enredo, dois tenores populares puxando o samba.

Toda a apresentação é articulada. Todo o público assiste à mesma ópera esteja onde estiver, pois os palcos são móveis e correm paralelamente ao público. Em cada ponto de visão o palco é fixo. Um espetáculo único no mundo.

Todo esse processo de glamourização e espetacularização das Escolas de Samba, como eixo do carnaval carioca, tem sua culminância com a inauguração do Sambódromo, no Rio de Janeiro, pelo então governador Leonel Brizola, em 1983, Projeto do Arquiteto Oscar Niemeyer e “pitacos” do então Secretário da Cultura do Estado, Darcy Ribeiro, criador da “Apoteose”, no referido espaço. A inauguração da obra e sua transmissão ao vivo e a cores para o Brasil inteiro, naquele ano, provocou comoção indescritível. Desde então, até os primeiros anos desta década este tipo de celebração do carnaval se impôs como uma espécie de modelo nacional, levando, inclusive, muitas cidades a construírem, também, seu Sambódromo. Subitamente, porém, começou a se perceber, por parte dos foliões a vontade de retornar às ruas com sua própria folia. Recife, Olinda e Salvador cumpriram importante papel neste processo ao reinstaurar o carnaval de rua com milhares pessoas numa verdadeira utopia orgânica. Mesmo no Rio de Janeiro, nos últimos anos, percebe-se uma divisão: Há o desfile das Escolas de Samba, no Sambódromo, e os blocos de rua, aos quais afluem cada vez mais foliões. O desfile virou puro espetáculo, um negócio de milhões para a televisão. Os blocos, um locus da participação festiva, sem muitas regras, sequer para as fantasias que são compostas e vestidas ao gosto de cada um. Para isto contribuiu o clima mais aberto e democrático do país. Felipe Ferreira, vaticina:

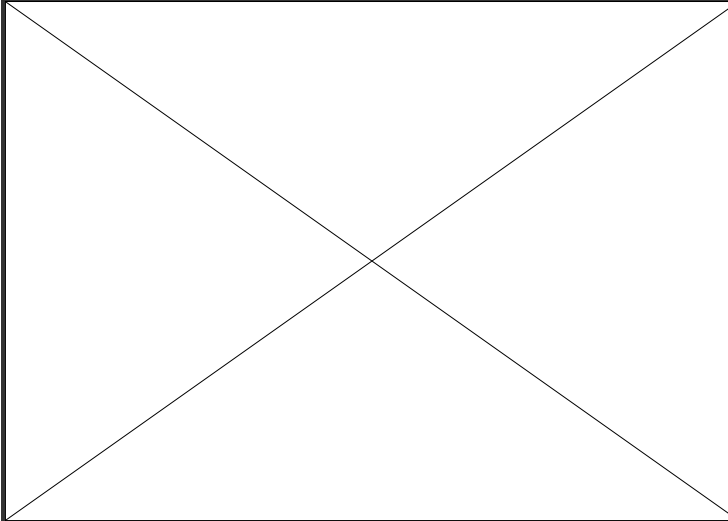
“O crescimento do carnaval de rua é consequência da redescoberta dos blocos. (...) Os blocos passaram – ou voltaram – a ser a opção daquelas pessoas que querem brincar o carnaval, mas de uma forma mais descompromissada. Para isto, no entanto, houve uma grande contribuição dos meios de comunicação. “Os blocos, na verdade, nunca deixaram de existir. Eles estavam é meio fora do foco da mídia. Em Madureira e outros bairros da zona norte, sempre foram fortes. O que houve é que com esse esgotamento das escolas de samba o número deles cresceu muito na zona sul e no centro, onde tudo o que acontece tem mais repercussão na mídia. (...) O crescimento vem se dando em progressão geométrica: a cada ano aumenta mais o número de blocos e o de pessoas participando deles”.

(Da Agência Brasil / <http://www.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20110304191051&assunto=138&onde=Brasil>)

Festa milenar, portanto, em contínua mudança segundo a época, região e costumes o Carnaval domina completamente o Brasil nesta época do ano. Tudo pára para a Banda passar...Muito nos esforçamos para desfazer a imagem que o mundo nos faz como o País do Futebol e do Carnaval. A verdade, porém, é que estes não são estigmas do subdesenvolvimento, mas signos de uma alma (helênica, diria o Darcy Ribeiro) surpreendente, que consegue fazer de uma cerimônia pagã uma verdadeira prece de devotamento ao sobre-natural, sem intermediários: O homem reintegrando-se milagrosamente na (sua) natureza mais profunda em completa re-integração de corpo, alma e espírito. Que outro povo conseguiria, como diz Chico Buarque, transformar o canto triste da eterna marchinha de carnaval de “LATA D’ÁGUA NA CABEÇA” numa oração tão cálida e, ao mesmo tempo, tão politicamente correta, à parte a beleza da imagem...?

Lata D'Água - <http://letras.terra.com.br/marchinhas-de-carnaval/473879/>

Composição: Luis Antônio - Jota Jr



. Você pode ligar ou desligar a execução automática. Marque umas das opções para o tamanho ideal de seu player [expandir lista](#)

Lata D'Água

Lata d'água na cabeça,
Lá vai Maria. Lá vai Maria:
Sobe o morro e não se cansa.
Pela mão leva a criança.
Lá vai Maria.

Maria, lava roupa lá no alto
Lutando pelo pão de cada dia,
Sonhando com a vida do asfalto
Que acaba onde o morro principia.

O CARNAVAL, não é, portanto, uma data, um festa, um baile, um cortejo, uma tradição. Ele é a fantasia que veste a utopia brasileira. Um sonho de nos fazer um povo mestiço e fraterno, capaz de viver simultaneamente o ancestral e o futuro, sem mediações, como celebração. Algo similar ao “*Celebrando a Cerimônia da Confusão*” nos trópicos. Tivessem Herbert Marcuse e Willian Reich vivido para conhecer melhor o Brasil e seu carnaval ficariam maravilhados com a magia da emergência da consciência pela liberação da corpo, não como libertinagem, que é o exercício da liberdade pela liberdade, como “*ars gratia ars*”, sem ritualização nem pautas, mas como um retorno mítico à “*illo tempore*”, o tempo primordial, paradisíaco, sem pecado. Um momento de redenção, um mistério...:

Mistério negro

À Abdias do Nascimento
Paulo Timm - Olhos d Água, 2007

Meu país negro,
Tão cheio de cores,
Totalmente negro
Desde a estupidez flutuante
Sobre tenazes de ferro
Inspirando os salsos tão brancos
Das montanhas de açúcar,]
Dos fardos de algodão,
Dos punhos engomados da sociedade ser-vil

Meu país negro
Tão cheio de dores
Totalmente negro
Na insensatez hiante
Sobre espirais de fumo
Delirando ternuras brandas
No auge de abolição
No mito da integração
Nos sulcos magoados da república sutil

Meu país negro,
Tão cheio de amores.
Totalmente negro
Na tez dominante
Sobre os corpos gemidos
Inspirando suaves mentiras
Sobre a cordialidade
Sobre a maldade
Nos falsos argumentos de uma democracia senil

Meu país negro,
Sorrisos negros, negras em flor
Tão cheio deles por todas partes
Tão cheio deles por todas as artes
Cheio de negros em fétidas prisões
Cheio de negras na branca perdição
Cheio de meninos negros à espera da maldição
E só um carnaval para redimi-los.
Cumprí-los
em sua impenetrável ambição

FIM

Anexos –

Bibliografia sobre

O Carnaval : http://liesa.globo.com/por/08-historiadocarnaval/historiadocarnaval-bibliografia/historiadocarnaval-bibliografia_principal.htm

Dr.Hiram Araújo

Livro "Carnaval" – Seis mil anos de História

Hiram Araújo

Hiram da Costa Araújo

★28/9/1929 Rio de Janeiro, RJ



● [Resumo](#)

● [Biografia](#)

Biografia

Pesquisador de MPB, Historiador do carnaval, Médico, Escritor. Em 1975, publicou em co-autoria "Natal, o homem de um braço só". Também é co-autor do livro "Memórias do carnaval", publicado em 1990. Em parceria com Amaury Jório, lançou o livro "Escolas de Samba em Desfile, Vida, Paixão e Sorte". Seu livro "Carnaval, seis milênios de história", pela Editora Gryphus, foi publicado em 2000 e relançado em 2002 pela LIESA (Liga das Escolas de Samba) devidamente atualizado e com nova capa.

Em 1966, Amaury Jório o convidou a participar do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense, juntamente com Fernando Gabeira, Oswaldo Macedo e Ilmar de Carvalho, cargo que ocupou até 1969. Entre 1970 e 1972, foi diretor cultural da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. De 1972 a 1978, exerceu o cargo de diretor cultural da Portela. Em 1984, criou o primeiro "Curso de Jurados", da Riotur, sob sua coordenação até 1986. De 1987 a 1998, criou e gerenciou o Museu do Carnaval. No período de 1987 a 1990, também coordenou o trabalho dos jurados da Liesa (Liga Independente das Escolas de Samba), sendo seu Assessor Cultural entre 1997 e 2000. Foi comentarista de carnaval da Rádio Globo (1990), da Globo News (1999) e da Rádio Tupi (1999). Entre 1995 e 2000, esteve investido no cargo de vice-presidente da FEEC - Brasil, instituição internacional das cidades que fazem o carnaval, com sede na cidade de Amsterdã, na Holanda e da qual participou de inúmeras viagens internacionais, ao lado de Ricardo Cravo Albin, tais como São Francisco (CA), Norköping (Suécia) e Malta. No ano de 2003 foi tema e enredo do G.R.B.C. Tupiniquim da Penha Circular. O samba-enredo "Hiram Araújo - História do carnaval através dos séculos", composto por Zé Paulo, Thiago, Bernardo e Nilton, foi puxado na Avenida Intendente Magalhães (em Madureira) no desfile do Grupo 2 dos blocos carnavalescos cariocas.

FONTES:

ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin. Edição: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006, RJ.

AMARAL, Euclides. Alguns Aspectos da MPB. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2008.

<http://www.dicionariompb.com.br/hiram-araujo/biografia>

BIBLIOGRAFIA

- Escolas de Samba em desfile - vida, paixão e sorte - Poligrafia Editora. Ltda - Rio de Janeiro, 1969.

-Panorama da Música Popular Brasileira - Ari Vasconcelos - Livraria Martins Editora, - 2 vols. - São Paulo, 1964

- O Rio da Bela Época - Carlos Maul - Livraria São José - Rio de Janeiro, 1967.

-Música do Rio de Janeiro Imperial, Nepomuceno, Nazareth, Rio Musical
- Diversos catálogos - MEC - Rio de Janeiro, 1963, 1965

-Ary Barroso, um turbilhão - Dalila Luciana - Livraria Freitas Bastos -3
volumes - Rio de Janeiro, (1970)

- O carnaval carioca através da música - Edigar de Alencar - Livraria
Freitas Bastos - Rio de Janeiro, 1965.

- Nosso Sinhô do Samba - Edigar de Alencar - Civilização Brasileira - Rio
de Janeiro, 1968.

- O negro no Brasil - Edison Carneiro - Vários autores - Civilização
Brasileira - Rio de Janeiro, 1940

- Samba de Umbigada - Edison Carneiro - MEC - Rio de Janeiro, 1961

- Uma festa brasileira - Ferdinand Denis - Epasa - Rio de Janeiro, 1944

- A canção popular brasileira em três tempos - Gumercindo Saraiva -
Saraiva - São Paulo, 1968

- Sua Excelência o samba - Henrique L. Alves, Editora I.L.A. Palma - São
Paulo, 1968

- Noel Rosa e sua época - Jaci Pacheco - G.A. Pena, Editora - Rio de
Janeiro, 1955.

- O samba agora vai... - José Ramos Tinhorão - J.C.M. Editores - Rio de
Janeiro, 1969

-Pequena história da música popular - José Ramos Tinhorão - Editora
Vozes Ltda - Petrópolis, 1974

-Ameno Resedá, O Rancho que foi Escola - Jota Efege - Editora Letras e
Artes - Rio de Janeiro, 1965

- O folclore do carnaval; do Recife - Katarina Leal - Companhia de Defesa
do Folclore - Rio de Janeiro, 1967

-Sambistas e Chorões - Lúcio Rangel - Livraria Francisco Alves, São
Paulo, 1962

-Escolas de Samba - Luis D. Gardel - Livraria Kosmos - Rio de Janeiro,
1967.

-Costumes Africanos no Brasil - Manuel Querino - Civilização Brasileira -
Rio de Janeiro, 1938.

- O Samba Rural Paulista - Mário de Andrade - Departamento Municipal
de Cultura - São Paulo, 1937

-Música do Brasil - Mário de Andrade - Editora Guaira Ltda - Curitiba,
1941

-Brasil Pandeiro - Mário Filho - Gráfica Editora Santa Cruz Ltda - Recife,
1965

-Brasil Sonoro - Mariza Lira - Editora A Noite - Rio de Janeiro, s/d (1938)

-Chiquinha Gonzaga - Mariza Lira - Livraria Jacinto Editora - Rio de
Janeiro, 1939

- Cordão da Bola Preta -Maurício Figueiredo- Edição de Comércio e
Representações Bahia, Rio de Janeiro, s/d (1967)

- Festas e tradições populares do Brasil - Melo Moraes Filho - H.Gamês -

Livreiros Editores - Rio de Janeiro, 1901

- O Rio de Janeiro - Moreira de Azevedo - 2 volume - B.L.Garmês - Rio de Janeiro, 1877

- 1965 - Rio Carnaval Rio - 1965 - Nelson Costa - Edições O Cruzeiro - Rio de Janeiro, 1933.

- Samba - Oreste Barbosa - Livraria Educadora - Rio de Janeiro, 1933

- Carmen Miranda - Queiroz Junior - Comp. Brasileira de Artes Gráficas - Rio de Janeiro, 1936

- História Social do Frevo - Rui Duarte - Editora Leitura - Rio de Janeiro, s/d (1969)

- As Escolas de Samba - Sérgio Cabral - Editora Fontana Ltda - Rio de Janeiro, 1974.

- Cantos Populares do Brasil - Silvio Romero - Livraria José Olímpio Edif. - Rio de Janeiro, 1954.

- Na Roda do Samba - Vagalume (Francisco Guimarães) Rio de Janeiro, s/d

- Antologia do Carnaval - Wilson Lousada - Edições O Cruzeiro - Rio de Janeiro, 1945.

- Música Popular Brasileira - Oneida Alvarenga - Editora Globo - 1950.

- Dicionário do Folclore Brasileiro - Luiz da Câmara Cascudo - Inst. Nac. do Livro - MEC - Rio de Janeiro, 1954

- Memórias da Cidade do Rio de Janeiro - Vivaldo Coaracy - Livraria José Olímpio Editora - 1955.

- 150 anos de Música no Brasil - Luiz Heitor - Livraria José Olímpio Editora - 1956

- Festas e Tradições Populares do Brasil - Melo Moraes Filho - 1946

- Efemérides Cariocas - Roberto Macedo - Cia Brasileira de Artes Gráficas - 1943

- O Folclore Negro no Brasil- Arthur Ramos - Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil - 2ª-edição - 1954.

- Samba, O Dono do Corpo - Muniz Sodré - Editora Codecri - Rio de Janeiro, 1979.

- O Jongo- Maria de Lourdes Borges Ribeiro - Separata da Revista arquivo no CLXXIII, Secretaria de Educação e Cultura, Divisão de Arquivo Histórico - São Paulo

- Danças Dramáticas do Brasil - Mário de Andrade - 3 tomos - Livraria Martins Editora.

- História do Carnaval Carioca - Eneida - Editora Record.

- Memórias do Café Nice - Nestor de Holanda - Editora Conquista

- Figuras e Coisas do Carnaval Carioca - Jota Efegeê - Editora Funart

- Salgueiro, Academia do Samba - Haroldo Costa - Editora Record

- Carnaval, da Redutora à Praça do Apocalipse - Roberto Moura
- Uma História de Vida- Chiquinha Gonzaga / Edinha Diniz - Editora Codecri - 1984
- O Palácio do Samba- Estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira.
- Na Rolação do Tempo - Mário Lago - Editora Civilização Brasileira
- Serra, Serrinha, Serrano: O Império do Samba - Rachel e Suetônio Valença - Editora Livraria José
- Samba e Cultura - Jornal da AESRJ , 1969
- Filho de Ogum Bexiguento - Marília T. Barbosa da Silva, Artur L. de Oliveira Filho.
- Candeia - Luz da Inspiração - João Baptista Vargens - Editora Funart - 1979
- Escola de Samba -Árvore que esqueceu a Raiz - Candeia e Isnard
- Notas Musicais Cariocas - João Batista M. Vargens - Organizador Editora Vozes - 1986.
- Natal, O Homem de um Braço Só- Hiram Araújo e Amaury Jório - Editora Guavira - 1975
- Panorama da Música Popular Brasileira- Ari Vasconcelos - Editora Martins.
- Sambistas Imortais - J. Muniz Junior
- Panorama do Samba Santista - Co -Edição Imples e Cly - São Paulo - 1976.
- Do Batuque à Escola de Samba - J. Muniz Junior - Editora Símbolos.
- Samba e Cultura - Editora Especial AESCRJ
- Música Popular - Um Tema em Debate - José Ramos Tinhorão - JCM Editores.
- Paulo da Portela- Traço de União entre duas Culturas - Marília T. Barbosa da Silva, Lygia Santos - Editora MEC/FUNARTE.
- Carnavais e Guerra- O Nacionalismo no Samba - Dulce Tupy - Editora ASB Artes Gráficas e Ed. Ltda
- Do Jongo ao Samba de Enredo- Sílas de Oliveira - Marília T. Barboza da Silva, Lygia Santos - Editora MEC/FUNARTE.
- A Liberdade do Ver - Artur da Távola - Editora Nova Fronteira
- Informação, Linguagem, Comunicação - Décio Pignátari - Editora Perspectiva - São Paulo
- O Canto da Amazônia- Waldemar Henrique -Cleber Filho - Editora MEC/FUNARTE
- Campos: 50 Anos de Carnaval - Jorge da Paz Almeida - Editora Promo - Campos - RJ.
- Brasil, Os bastidores do Carnaval - Betty Milan - Woutre Editora Linda

- Literatura Oral no Brasil- Luiz da Câmara Cascudo - Editora Itatiaia Ltda
- É Hoje - Lan e Haroldo Costa
- Influência Negra na Música Popular Brasileira- Boletim Latino Americano de Música, Rio de Janeiro - 1946 - no 06, torno IV.
- Pequena História da Música- 7a Edição - São Paulo - Livraria Martins - Editora MEC 1976.
- As Américas Negras - Roger Batista - São Paulo - Difel USP 1974.
- Figuras e Coisas do MPB - Jota Efegê - Rio de Janeiro, Editora MEC - 1978
- Contribuição Bantu na MPB - 1º Edição - São Paulo, Global Editora.
- Rostos e Gostos da MPB - Tarik de Souza e Elias Andreato - Porto Alegre, LPM Editora - 1978.
- Simulacros e Simulação - Jean Baudrillard - Editora Antropos - 1991
- História Antiga e Medieval - José Jobson A. Arruda - Editora Ática - 2a Edição
- Carnaval Carioca, dos Bastidores ao Desfile - Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti - Editora UFRJ MINC/FUNARTE - 1994
- SAMBA, O Dono do Corpo - Muniz Sodré - Editora Codecri Ltda - 1979
- A História Antiga - Paul Petil - Editora Difel - 1979
- O Mundo Egípcio - Deuses - Tempos e Faraós - John Baines, Jeromir Malek - Volume II - Editora del Prado.
- Grécia - Berço do Ocidente - Peter Levi - Edições del Prado - Volume I.
- A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais, Mikhail Bakhtin - Editora Universidade de Brasília - 1993
- Estética da Criação Verbal -Mikhail Bakhtin- Livraria Martins Fontes Editora Ltda
- Dança do Samba- Exercício do Prazer - José Carlos Rêgo - Aldeia Editora e Gráfica Ltda - 1994
- A História das Sociedades - Das Sociedades Modernas as Sociedades atuais- Rubim Santos Leão de Aquino Francisco, Jacques Moreira de Alvarenga, Denise de Azevedo Franco, Oscar Guilherme Pahl Campos Lopes - Editora Livro Técnico S.A.
- O Samba no Morro, a Sociedade ou A Imaginação Social e Política dos Sambas de Enredo das Escolas de Samba Cariocas - Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Luis Felipe Baeta Neves - 1972.
- No Batuque à Escola do Samba - J. Muniz Junior - Editora Símbolo
- Mitologia Grega - Junito de Souza Brandão - Editora Vozes Ltda - Volumes I, II, III - 1992.
- O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo - Friedrich Nietzsche - Editora Companhia das Letras - 1992.
- A Cultura Popular na Idade Moderna - Peter Burke - Editora Companhia das Letras

- Engrenagens da Fantasia: engenharia, arte e convivência - Hamilton Moss de Souza - Coleção Terra Brasilis - Bazem das Ilusões - 1989.
- A Contemplação do Mundo - Michel Maffesoli - Artes e Ofícios Editora Ltda - 1995.
- Nova Mitologia Grega e Romana, P. Commelin, F. Briguei Editores - 1947
- Liberdade de Ver - Artur da Távora - Editora Nova Fronteira - 1984
- Escola de Samba, Ritual e Sociedade - Editoras Vozes - 1978
- Informação, Linguagem, Comunicação - Décio Pignatari - Editora Perspectiva
- Ensaios Antropologia Estrutural - Roberto da Matta - Editoras Vozes - 1977.

Carnaval fora de ritmo

De tão repetidas, certas idéias sobre essa festa assumem ares de verdade consolidada, obstruindo o caminho para um estudo mais lúcido e contemporâneo do maior espetáculo da terra

por Felipe Ferreira

http://www2.uol.com.br/historiaviva/artigos/carnaval_fora_de_ritmo_imprimir.html

Ultimamente, tem-se percebido um relativo crescimento de textos acadêmicos que tratam do carnaval. São teses, dissertações e monografias provenientes das mais diversas áreas do saber. Contribuições da geografia, das artes cênicas, da comunicação e até da economia têm levantado novas questões sobre um tema que, por muito tempo, havia ficado restrito a relatos da história e a descrições etnográficas da antropologia.

Entretanto, a importância desses novos olhares acaba sucumbindo ao prisma conservador que prevalece nos estudos a respeito do carnaval. Muitas vezes, excelentes pesquisas que enfocam a folia segundo questões espaciais, semiológicas, políticas ou performáticas reforçam uma visão estereotipada do fenômeno. Repetem-se chavões e reafirmam-se antigos mitos, tais como o "nascimento" do carnaval na Antiguidade clássica, a "fundação" dos ranchos cariocas em 1872, a "organização" da primeira escola de samba em 1928 ou mesmo a "criação" do carnaval baiano na década de 50.



Escola de samba no Rio de Janeiro

A reiteração desse enfoque "tradicionalista" acaba por esconder o caráter discursivo e os elementos dinâmicos envolvidos na criação das narrativas da cultura popular. Entender o processo carnavalesco como uma sucessão de formas de brincar que "evoluiram" é uma maneira de mascarar as negociações necessárias para as constantes reelaborações discursivas que têm no carnaval um de seus espaços mais dinâmicos.

Exemplo desse processo são as escolas de samba, vistas como uma espécie de ápice da evolução carnavalesca e "resumo" dos grupos de foliões que a precederam. Acrescente-se a isso o discurso da "tradição", o qual procura fixar um formato ideal para o desfile das escolas pela reafirmação de narrativas que valorizam uma certa "época de ouro", situada nos anos 50/60. Com isso, as modificações naturais aos processos culturais são encaradas como "inautênticas" e como sintoma de decadência.

Com raras exceções, a repetição dessa forma positivista de pensar domina os textos acadêmicos sobre a folia, multiplicando um tipo de pensamento que servirá de base a novos estudos, os quais, por sua vez, irão reiterar a abordagem tradicionalista do carnaval.

O primeiro movimento dessa prática pode ser detectado a partir da publicação, em 1958, do livro *A história do carnaval carioca*, de Eneida de Moraes. Primeira obra a sintetizar a questão carnavalesca no Brasil, o texto logo iria adquirir status de palavra incontestável, tornando-se fonte para quase todos os trabalhos sobre carnaval publicados a partir de então. Entretanto, como previa a própria Eneida, de 1958 para cá muita água rolou sob a ponte do pensamento acadêmico. Questões como tradição, memória e identidade mereceram novas abordagens, destacando suas relações com poder, economia e semiologia, por exemplo.

Já está mais do que na hora de os estudos sobre o carnaval brasileiro abandonarem as antigas concepções e se abrirem para novas idéias capazes de transformar conceitos e relativizar mitos.

Felipe Ferreira é doutor em geografia cultural, mestre em história da arte e professor de cultura popular no Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Crescimento do carnaval de rua é consequência da redescoberta dos blocos

O crescimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro nos últimos anos é um fenômeno natural de uma festa que está em constante transformação, mas tem a contribuição de um certo esgotamento das escolas de samba e de uma redescoberta pela mídia dos blocos, principalmente no centro e na zona sul da cidade. A afirmação é do historiador Felipe Ferreira, ao analisar o impacto representado pelo grande número de blocos de rua no carnaval carioca - 424 este ano, se forem contados apenas os oficialmente cadastrados na prefeitura e autorizados a desfilar.

"Com o tempo, ficou cada vez mais difícil e caro desfilar numa escola de samba. Ou você paga caro por uma fantasia ou entra para uma ala onde é preciso ensaiar o ano inteiro", diz Ferreira, professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e autor das obras Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro e Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século 19 e outras questões carnavalescas. Para ele, isso é resultado do próprio crescimento das escolas, sobretudo as do Grupo Especial, hoje internacionalmente famosas, disputadas por gente de todo o mundo. Aliado aos altos preços dos ingressos no Sambódromo, este fato tem levado um número crescente de foliões aos blocos de rua, que estavam relegados a um segundo plano na festa.

Os blocos passaram - ou voltaram - a ser a opção daquelas pessoas que querem brincar o carnaval, mas de uma forma mais descompromissada. Para isto, no entanto, houve uma grande contribuição dos meios de comunicação. "Os blocos, na verdade, nunca deixaram de existir. Eles estavam é meio fora do foco da mídia. Em Madureira e outros bairros da zona norte, sempre foram fortes. O que houve é que com esse esgotamento das escolas de samba o número deles cresceu muito na zona sul e no centro, onde tudo o que acontece tem mais repercussão na mídia", diz o historiador.

A divulgação maior acaba atraindo mais foliões aos blocos e propiciando o surgimento de outros, num processo de que Ferreira define como de realimentação. "O crescimento vem se dando em progressão geométrica: a cada ano aumenta mais o número de blocos e o de pessoas participando deles", constata.

O historiador vê também semelhanças entre o atual estágio do carnaval carioca e o do período que vai do final do século 19 ao início do século 20. "Foi quando o carnaval do Rio se modelou, a partir da brincadeira das ruas, com os corsos e as grandes sociedades, diversão mais ligada à elite, e os zé pereiras, blocos de sujo, os cordões e os ranchos, que eram as diversões mais populares". Segundo Felipe Ferreira, o que hoje é chamado de carnaval de blocos de rua na época era considerado o "pequeno carnaval", em oposição ao "grande carnaval", o dos bailes e dos corsos.

Ele destaca ainda uma outra característica desta nova fase do carnaval de rua, que é a retomada do gosto pela fantasia, até há cerca de dez anos praticamente restritas aos desfiles oficiais das escolas de samba e blocos de enredo. "No carnaval de rua as pessoas brincavam vestidas com pouca roupa, saindo da praia, de sunga, biquíni ou maiô, mas sem fantasia. Nos últimos anos, a gente percebe um retorno ao gosto pela brincadeira, por essa coisa maliciosa de virar um personagem e de fazer uma crítica social, ou simplesmente se enfeitar para ficar mais bonito", observa.

A crítica irreverente sempre foi uma marca dos blocos de rua e, por esse motivo, o historiador vê de forma positiva a polémica que ganhou espaço neste carnaval, envolvendo o bloco Que Merda é Essa, que desfila no domingo (6) no bairro de Ipanema, zona sul do Rio. Um grupo ligado ao movimento negro protestou contra o irreverente enredo do bloco, que satiriza a tentativa de censura à obra do escritor Monteiro Lobato por um suposto racismo. A camiseta do bloco, desenhada pelo cartunista Ziraldo, mostra Monteiro Lobato abraçado a uma mulata. "O carnaval é um momento de crítica, da sociedade se comentar e se ver refletida, mas tanto pode criticar como ser criticado", diz. Para Ferreira, no entanto, os que protestam contra o bloco poderiam ser menos sisudos e levar a questão de forma mais lúdica, no espírito da festa. "Seria mais bacana eles fazerem um outro bloco criticando a crítica".

Felipe Ferreira lembra que o espírito do carnaval está muito presente no jeito brasileiro de se relacionar com a vida e a sociedade. "Não é à toa que somos chamados de o país do carnaval". Para ele, a festa se beneficia do atual momento vivido pelo país, de democracia e ampla liberdade de expressão. "Por outro lado, durante a época da ditadura, o carnaval sempre foi um espaço de resistência. Foi quando surgiu, por exemplo, a Banda de Ipanema".

Da Agência Brasil / <http://www.pemambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20110304191051&assunto=138&onde=Brasil>

SEXTA-FEIRA, 4 DE MARÇO DE 2011

Jogo Misto - Felipe Ferreira



Felipe Ferreira (na foto, a meu lado de óculos, junto comigo e alguns integrantes da lista Rio-Carnaval), um dos maiores estudiosos e conhecedores do carnaval

brasileiro, de suas manifestações, das escolas de samba e do carnaval no exterior. Professor do Instituto de Artes da Uerj, jurado do Prêmio "Estandarte de Ouro" do jornal O Globo, é autor da obra referência "O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro", que será relançada ainda em 2011. Sua escola de coração é a Imperatriz Leopoldinense.

É criador da lista de discussão por e-mail "Rio-Carnaval", provavelmente uma das primeiras listas de discussão por e-mail do mundo - fundada em 1998. Faço parte dela e a partir daí surgiu um aprendizado e uma convivência bastante profícuas - com direito a piadas envolvendo a sua experiência no carnaval e o Zé Pereira...

1 - O desfile das escolas de samba vem sofrendo uma série de transformações nas últimas duas décadas. De que forma você analisa estas mudanças e qual o caminho que deveria ser seguido?

FF - As últimas duas décadas marcam a afirmação do estilo gerencial de abordar os desfiles das escolas de samba, muito por causa da organização, afirmação e reconhecimento por parte das autoridades da legitimidade da Liesa e da implantação dos barracões da Cidade do Samba.

Com isto as escolas passaram a ser vistas como empresas que precisam ser otimizadas para cumprirem sua função. Reflexos disso são o enraizamento da idéia de que "todas as escolas entram na passarela com nota dez e vão perdendo pontos com possíveis erros cometidos" e a valorização das descrições do desfile que passa a ser acompanhado como uma espécie de "prestação de contas", na forma de um projeto detalhado previamente divulgado.

É este o caminho que as escolas e o mundo do samba têm apoiado, não sendo errado ou certo, mas uma opção pela qual todos os envolvidos no processo são responsáveis. Meu desejo pessoal é que as escolas passassem a ser vistas como eventos dramáticos festivos populares, valorizadas pelas expressões de suas personalidades e dotadas de liberdade criativa antes e durante seus desfiles.

2 - Você já participou de cursos de formação de jurados do carnaval. Como funcionam estes cursos? De que forma o julgamento das escolas de samba pode ser aperfeiçoado a fim de se tornar mais fiel ao que se vê na avenida e, ao mesmo tempo, ser menos burocrático e mais criterioso?

FF - A formação dos jurados não pode se resumir a esmiuçar e fiscalizar o cumprimento de regras, mas, principalmente, fazer com que elas sejam interpretadas com bom senso. Um jurado não pode ser reduzido a um fiscal de posturas, devendo ser alguém capaz de perceber as propostas e cada escola e suas traduções no quesito que ele julgar.

Por outro lado, os critérios de julgamento e de notas estão bastante defasados e precisam ser revistos urgentemente. Minha sugestão é que as escolas deixem de ser julgadas por notas, mas colocadas em ordem dentro de cada quesito. Acredito que reforçando a comparação entre as escolas poderemos evitar as notas benevolentes.

Outra solução seria a ampliação do corpo de jurados para dez em cada quesito, espalhados sem identificação pela avenida. As notas que se afastassem excessivamente da média por quesito seriam eliminadas.

3 - Como você avaliaria a gestão atual das escolas de samba?

FF - Do ponto de vista empresarial as escolas têm demonstrado grande vigor [*N.do E.: discordo desta afirmação, acho que a gestão das escolas é, ainda, bastante precária*]. Não se pode negar seu crescimento em importância e visibilidade.

Apesar de todas as expectativas em contrário, as escolas, assim como o interesse em torno delas, não pararam de crescer. Acredito, entretanto, que para o bem do evento, seria necessária uma participação maior do poder público que, como representante dos interesses da população, pudesse dialogar com a gestora do espetáculo, a Liesa, trazendo novas propostas e sugestões que pudessem se somar aos interesses empresariais atualmente vigentes.

4 - Como funciona o processo de escolha de ganhadores do "Estandarte de Ouro"?

FF - Cada quesito tem um relator, modificado a cada ano, que se encarrega de avaliar as questões relativas a ele e sugere os nomeados para o prêmio. Os outros membros discutem as ponderações do relator e podem sugerir outros nomeados. As escolhas são feitas a partir de votação universal que normalmente se segue a uma rodada de debates. O resultado final é abraçado por todos os membros.

5 - A Imperatriz vem passando por um período sem grandes resultados após uma era de glórias. De que forma você percebe o momento atual da escola? O que precisa fazer para voltar a disputar os primeiros lugares?

FF - A Imperatriz precisa reencontrar sua identidade, voltando a se ver como uma escola que alia luxo e originalidade. O momento atual está marcado por uma indecisão em termos plásticos mas, por outro lado, a escola vem recuperando a força de sua comunidade, de sua bateria e de sua ala de compositores.

6 - Que principais manifestações carnavalescas fora do Brasil você diria que são as mais importantes? Por quê?

FF - Existem muitas manifestações carnavalescas importantes fora do Brasil. Dentre elas destaco a Festa dos Gilles, na cidade de Binche, na Bélgica, pela força de sua tradicionalidade baseada em rituais minuciosamente seguidos.

Muito imponente também são os desfiles de alegorias da Viareggio, na Itália, com imensos carros alegóricos carregando grandes esculturas móveis e grupos de dezenas de foliões fantasiados. Na América do Sul, destaco o carnaval de Barranquilha, na Colômbia, uma festa de ares caribenhos com muitas manifestações e rua; e a diablada de Oruro, na Bolívia, com uma grande variedade de grupos fantasiados em disputa, onde se destacam os famosos diabos, símbolos da resistência ao colonizador e da própria cidade.

7 - Por quê a literatura disponível sobre carnaval, especialmente em catálogo, é tão escassa?

FF - Atualmente já temos um volume considerável de livros abordando o carnaval. O problema é que boa parte deles não é produto de novas pesquisas, mas recompilações de obras clássicas tomadas como fontes inquestionáveis de uma suposta verdade carnavalesca.

O resultado são obras que se reafirmam entre si, reiterando, pela repetição, conceitos e pesquisas que não mais respondem às questões contemporâneas. O aumento da quantidade de livros precisa ser acompanhado da ampliação da qualidade dos textos.

8 - Como surgiu a lista Rio-Carnaval? Como funciona hoje?

FF - A lista Rio-Carnaval surgiu em 15 de julho de 1998, criada por mim a partir da constatação de que era necessário ampliar o espaço de debates sobre o carnaval utilizando-se das novas ferramentas de comunicação recém disponibilizadas pela Internet.

Seu pioneirismo lhe rendeu muitas tensões nos anos iniciais, o que teve como consequência o surgimento de novos grupos criados para acomodar vozes dissidentes. O amadurecimento de seus componentes faria com que, após algum tempo, a lista se estabilizasse, com os participantes percebendo a necessidade de se negociar as diferenças de opiniões.

Hoje ela é um grande espaço de debates e trocas de informações sempre aberta a quem desejar participar de suas conversas *[N.doE.: para participar basta clicar [aqui](#)]*

9 - Quais as suas expectativas para os desfiles das escolas de samba dos principais grupos em 2011, em especial após este incêndio que deixou de fora três escolas do Grupo Especial?

FF - Minhas expectativas pouco mudaram.

Penso que as escolas apresentarão um carnaval compatível com suas histórias recentes, incluindo as que sofreram com o incêndio, razão pela qual gostaria que todas fossem julgadas.

Salgueiro, Unidos da Tijuca, Vila Isabel e Beija-flor, nessa ordem, parecem estar mais preparadas para brigar pelos primeiros lugares, por razões diversas, nem todas ligadas à qualidade dos barracões, mas ao próprio histórico destas escolas. Entretanto, não será surpresa para mim se a Mangueira conseguir superar suas dificuldades e apresentar um desfile capaz de levar a escola ao campeonato.

10 - Um desfile inesquecível. Por quê?

FF - Imperatriz, 1981 (acima). A beleza, originalidade e alegria do carnaval criado por Arlindo Rodrigues para a escola conseguiram a proeza de juntar primor visual, um

samba alegre e original, um desfile solto e descontraído, a consagração da platéia e um campeonato incontestável. Isso tudo num carnaval considerado como um desempate do ano anterior em que a então pequena escola havia sido campeã junto com a Portela e a Beija-Flor.

11 - Um samba inesquecível? Por quê?

FF - [Mocidade Independente, 1985](#). O samba alegre e moderno, daria o tom para os desfiles da escola a partir de então ao cantar "Sou a Mocidade, sou independente, vou a qualquer lugar".

12 - *Um livro inesquecível. Por quê?*

FF - História do Carnaval Carioca, de Eneida de Moraes.

Livro importantíssimo que formulou a idéia que ainda temos sobre o carnaval. Se os conceitos ali contidos não podem mais ser vistos como verdades absolutas, a quantidade de informações e principalmente a consciência da autora, que não se propunha a dar a palavra final sobre o tema mas sim a abrir caminhos para futuros estudiosos do carnaval, nos dá a dimensão do valor desta pioneira dos estudos carnavalescos no país.

13 - *Livro ou filme? Por quê?*

FF - Impossível escolher.

14 - *Finalizando, com os agradecimentos do Ouro de Tolo, algumas poucas palavras sobre o blog ou seu autor/editor."*

FF - Realizar um blog sobre carnaval é um ato heróico de dedicação! Parabéns

(*) [Nilton Silva dos Santos](#) é doutor em Antropologia Cultural pelo IFCS/UFRJ e professor de Sociologia na Faculdade de Direito-Centro da Universidade Candido Mendes.

Atualidades

“Carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular de milênios passados... é o mundo às avessas”. (Bakhtin, 1970)

O carnaval realizado no Brasil é a maior festa popular do mundo. Grande parte dos foliões brasileiros, no entanto, não conhecem as origens e as implicações dessa festa. Pensa-se que o carnaval é uma brincadeira típica do Brasil, mas várias cidades do mundo como Nice (França), Veneza (Itália), Nova Orleans (EUA), dentre outras, também a celebram anualmente.

O carnaval, para surpresa de muitos, é um fenômeno social anterior a era cristã. Assim como atualmente ela é uma tradição em vários países, na antiguidade, o carnaval também foi praticado por várias civilizações. No Egito, na Grécia e em Roma, pessoas de diversas classes sociais se reuniam em praça pública com máscaras e enfeites para desfilarem, beberem vinho, dançarem, cantarem e se entregarem as mais diversas libertinagens.

A diferença entre o carnaval da antiguidade para o de hoje é que, no primeiro, as pessoas participavam das festas mais conscientes de que estavam adorando aos deuses. O carnaval era uma prática religiosa ligada à fertilidade do solo. Era uma espécie de culto agrário em que os foliões comemoravam a boa colheita, o retorno da primavera e a benevolência dos deuses. No Egito, os rituais eram oferecidos ao deus Osíris, por ocasião do recuo das águas do rio Nilo. Na Grécia, Dionísio, deus do vinho e da loucura, era o centro de todas as homenagens, ao lado de Momo, deus da zombaria. Em Roma, várias entidades mitológicas eram adoradas, desde Júpiter, deus da urgia, até Saturno e Baco.

Na Roma antiga, o mais belo soldado era designado para representar o deus Momo no carnaval, ocasião em que era coroado rei. Durante os três dias da festividade, o soldado era tratado como a mais alta autoridade local, sendo o anfitrião de toda a orgia. Encerrada as comemorações, o “Rei Momo” era sacrificado no altar de Saturno. Posteriormente, passou-se a escolher o homem mais obeso da cidade, para servir de símbolo da fartura, do excesso e da extravagância.

Com a supremacia do cristianismo a partir do século IV de nossa era, várias tradições pagãs foram combatidas. No entanto, a adesão em massa de não-convertidos ao cristianismo, dificultou a repressão completa. A Igreja foi forçada a consentir com a prática de certos costumes pagãos, muitos dos quais, cristianizados para evitar maiores transtornos. O carnaval acabou sendo permitido, o que serviu como “válvula de escape” diante das exigências impostas aos medievos no período da Quaresma.

Na Quaresma, todos os cristãos eram convocados a penitências e à abstinência de carne por 40 dias, da quarta-feira de cinza até as vésperas da páscoa. Para compensar esse período de suplício, a Igreja fez “vistas grossas” às três noites de carnaval. Na ocasião, os medievos aproveitavam para se esbaldar em comidas, festas, bebidas e prostituições, como na antiguidade.

Na Idade Média, o carnaval passou a ser chamado de “Festa dos Loucos”, pois o folião perdia completamente sua identidade cristã e se apegava aos costumes pagãos. Na “Festa dos Loucos”, tudo passava a ser permitido, todos os constrangimentos sociais e religiosos eram abolidos. Disfarçados com fantasias que preservavam o anonimato, os “cristãos não-convertidos” se entregavam a várias licenciosidades, que eram, geralmente, associadas à veneração aos deuses pagãos.

O carnaval na Idade Média foi objeto de estudo de um dos maiores pensadores do século XX, o marxista russo Bakhtin. Em seu livro *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin observa que no carnaval medieval – “o mundo parecia ficar de cabeça para baixo”. Viviam-se uma vida ao contrário. Era um período em que a vida das pessoas tornava-se visivelmente ambígua, pois a vida oficial - religiosa, cristã, casta, disciplinada, reservada, etc. – amalgamava-se com a vida não-oficial – a pagã e carnal. O sagrado que regulamentava a vida das pessoas era profanado e as pessoas passavam a ver o mundo numa perspectiva carnavalesca, ou seja, liberada dos medos e da ética cristã.

Com a chegada da Idade Moderna, a “Festa dos Loucos” se espalhou pelo mundo afora, chegando ao Brasil, ao que tudo indica, no início do século XVII. Trazido pelos portugueses, o ENTRUDO – nome dado ao carnaval no Brasil – se transformaria na maior manifestação popular do mundo, numa das maiores adorações aos deuses pagãos do planeta e, por tabela, na maior apologia a prostituição apoiada pelo Estado. Você vai participar do CARNAVAL?

Egina Carli de Araújo Rodrigues é professora de História das redes pública e particular de ensino no Acre (eduardoeginacarli@blogspot.com)

Eduardo Carneiro, formado em História, é acadêmico do mestrado em letras pela UFAC.

<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=892>

7 Tempo

Reflexões sobre o carnaval na historiografia - algumas abordagens

Rachel Soihet *

Em pleno século XVI proliferaram na Europa inúmeras versões sobre o país de Cocanha. Lá a abundância era a nota principal, com montanhas de queijo ralado, rios de leite, taludes de ricota, marzipã, manás ... Também vigorava a liberdade sexual, todos andavam nus, pois a natureza era pródiga, não fazendo frio nem calor; tudo era de todos e ninguém pensava em trabalhar, pois caso o fizesse “pra força iria e o céu não o salva ...”

Essas histórias, em grande parte fruto dos exageros dos primeiros viajantes que estiveram na América, eram conhecidas de Menocchio – o célebre moleiro que nos foi apresentado pelo historiador Carlo Ginzburg. Sem dúvida, impregnado dessas idéias, Menocchio, ao longo de seu interrogatório, perguntado sobre o que achava do paraíso, respondeu: “É como estar numa festa”. Nessa simples frase sintetizava todo esse universo, já que a festa é o lugar da utopia.¹

Assim pensa Bakhtin, que afirma serem as festividades, qualquer que seja o seu tipo, uma forma primordial, marcante da civilização humana. A vinculação com os fins superiores da existência humana, com o mundo dos ideais, é condição essencial para que aconteça um clima de festa. Esta relação, contudo, só se realiza plenamente nas festas populares e públicas, mormente no carnaval. Nele todos são iguais, penetrando o povo temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade e abundância; ocorre o triunfo de uma liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, abolindo-se provisoriamente todas as relações hierárquicas, regras e tabus. Estabelecem-se, desta forma, entre os indivíduos, relações novas,

* Professora Titular aposentada do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense

1. Carlo Ginzburg, *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, São Paulo, Companhia. das Letras, 1987, pp. 165 a 169.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 2 -

verdadeiramente humanas, desaparecendo provisoriamente a alienação. Importa acentuar que para o autor o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível, fecundando os diversos domínios da vida e da cultura.²

O carnaval como objeto de estudo - alguns enfoques

I. No plano internacional

Carnaval, uma festa cristã

Não apenas Bakhtin, mas outros historiadores e cientistas sociais que se têm voltado para o estudo da festa concebem o carnaval como a mais importante delas. Focalizarei neste trabalho alguns dos autores que, a meu ver, constituíram -se em matrizes para a maioria das análises que se desenvolveram, posteriormente, sobre essa festa.

Dentre os historiadores que analisam mais detidamente o carnaval, destaca-se o espanhol Julio Caro Baroja, que trata de manifestações populares no mundo ibérico, apresentando uma posição das mais originais. Descarta, de início, uma origem pagã para esta festa, adotando na sua análise, apoiada em dados espanhóis, um método diverso dos que buscam para o carnaval uma motivação única e recorrente. Considera, ao contrário, a existência de motivações múltiplas, cuja explicação se torna necessária no interior de quadros históricos concretos.³

Para ele, o carnaval é filho dileto do cristianismo, e a forma com a qual se apresenta, desde a Idade Média europeia, demonstra estar intimamente ligado à idéia de quaresma. Esclarece, porém, que isto não impede que nele permaneçam incluídas muitas das festas de origem pagã; também concorda que o carnaval se caracteriza pelo relevo dos "valores pagãos da vida", em contraste com o período de exaltação do sofrimento e do luto, "valores cristãos" da quaresma. Tal fato, porém, não autoriza a pensar-se como muitos folcloristas, numa teoria das sobrevivências, na busca de um fundo comum. Pode-se, no máximo, segundo Baroja, falar de semelhanças na morfologia ritual, no tempo e no espaço.⁴

Realiza Baroja exaustiva pesquisa etimológica, buscando termos espanhóis que se identificam com o carnaval e que se opõem ao período de privação da quaresma. Os mais antigos, correspondem a: *carnal*, *carnestolendas* e *antruejo*. *Carnal* é apresentado como "época do ano durante a qual se come carne, em oposição à quaresma". Mais popular era a forma *carnestolendas* que prevaleceu até há pouco no castelhano, tendo aparecido nas crônicas medievais. Corresponde ao período em que as carnes deviam ser afastadas, referindo-se a uma fase preliminar, anterior aos jejuns. Apresenta sentido similar a uma denominação espanhola clássica do carnaval:

antruejo, variação do latim *introitus* e companheira do português *entrudo*. Enfim,

2. Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*, S. Paulo, Hucitec, 1987, p.7. A primeira edição da obra data de 1965.

3. Júlio Caro Baroja, *Le carnaval*, Paris, Gallimard, 1979, p. 27. A obra foi primeiramente editada em Madrid, pela Taurus Ediciones, em 1965.

4. Id., *ibid.*, p. 26. Nessa sua interpretação, Baroja aproxima-se de E.P. Thompson, que enfatiza na análise do ritual a importância de se ultrapassar a forma, atentando-se para as relações reais que nele se expressam, pois qualquer que seja sua origem e seu simbolismo manifesto, seu significado é outro. E.P. Thompson, "Folklore, Antropologia e Historia", *Entrepassados*, Año II, n.2, Buenos Aires, 1992, p.72.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 3 -

carnestolendas, *antruejo*, correspondem ao carnaval, empregadas como seus sinônimos, antecedendo às privações da quaresma, nos antigos textos de língua espanhola.⁵

Deslocamento da ordem física, momento no qual a inversão da ordem normal das coisas tinha um papel primordial, excessos na ordem social – isto era o carnaval. A importância concedida à luxúria pelos homens da Igreja, em oposição ao jejum e à abstinência da quaresma, dava o sentido fundamental a esse período na vida dos cristãos europeus: *carnalitas* opõe-se a *spiritualistas*, continua Baroja.⁶

No paganismo, os homens agiam como selvagens, de acordo com suas paixões, enquanto os cristãos moviam-se segundo o *espírito de Deus* e a *razão*. Assim, o paganismo implicava no "pecado da carne", no qual incorriam, também, os que cometiam atos irracionais, loucos, não esquecendo que falta de razão, não raramente, identificava-se com alegria. A todo momento, a valorização do sofrimento, da siseudez, da privação em vez de transbordamento. Neste encaminhamento, busca Baroja a comprovação de sua tese: a alegria e os excessos do carnaval só têm sentido como catarse preparatória para justificar a entrada na quaresma. E, não à toa, continua ele, fixada a ordem cristã do ano, estabeleceu-se um período com um conteúdo social, religiosamente definido, face a um outro período, caracterizado por um comportamento individual e coletivo, justamente contrário. Assim, o tempo do carnaval é carregado de intenções não somente sociais, mas também psicológicas.

O fato fundamental de poder mascarar-se permitiu ao ser humano, homem ou mulher, mudar de caráter durante alguns dias ou algumas horas (...) algumas vezes mesmo mudar de sexo. Inversões de toda sorte, "introjeções", projeções e outros fatos perturbadores, de que nos falam hoje os psicólogos e psicanalistas, poderiam provavelmente ser ilustrados à luz das liberdades carnavalescas.⁷

Conclui que a razão de tudo isto estaria numa busca do equilíbrio social,

baseando-se num ou mais períodos de desequilíbrio aparente, durante os quais a sociedade se precipita de um extremo ao outro. Tese conservadora do carnaval como força estabilizadora, destinada à manutenção da ordem – embora Baroja não tenha como justificar o fato de que "as abstinências e os rigores da quaresma foram sempre menos observadas que os excessos carnavalescos", já que na sua explicação não há lugar para a presença da resistência e para a possibilidade modificadora dessa festa.⁸

Carnaval: festa de múltiplas faces e transformação social

Emmanuel Le Roy Ladurie é outro historiador que, através de sua abordagem clássica, *Le carnaval de Romans*, realiza uma das mais ricas e diversificadas análises da temática. Focaliza o carnaval em diferentes dimensões: social, religiosa, biológica e cósmica. Embora em alguns aspectos a influência de Baroja nele se faça sentir, dele se afasta ao vislumbrar uma possibilidade transformadora no carnaval.

Ladurie destaca em *Romans* a riqueza de códigos simbólicos e folclóricos, entrelaçando as questões da comunidade e que emergem, particularmente, na festa carnavalesca. Tal é o caso das lutas de classes, em que ressalta a atuação das

5. Id., *ibid.*, p. 39.

6. Id., *ibid.*, pp. 50/51.

7. Id., *ibid.*, p. 27.

8. Id., *ibid.*

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 4 -

confrarias, organizações festivas que obedeciam ao critério profissional. Delas, quatro assumiam maior destaque: *Saint-Mathieu* e *Maugouvert-Bongouvert*, representativas da elite, constituídas de grandes comerciantes, juristas, grandes proprietários, donos do poder local e *Saint-Blaise* e *Saint-Esprit*, que reuniam os artesãos e também camponeses.

As duas confrarias burguesas opunham-se às duas organizações plebéias, cujos membros, embora, em alguns casos, economicamente dependentes dos grandes negociantes, recusavam -se a lhes demonstrar qualquer servilismo político. Tais tensões, expressas simbolicamente, revelam as ações mutuamente hostis dos dois lados. Culminam num confronto no carnaval de 1580, que teria funcionado como um catalisador para a ação concreta, desenvolvida pelos segmentos inferiores daquela localidade, que terminam sendo violentamente reprimidos.⁹

Embora alguns historiadores considerem ter Ladurie dissociado o carnaval do cristianismo, esta não é a minha leitura. Na verdade, como Baroja, ele insere o período carnaval-quaresma, como um todo, no tempo cristão. Nesse sentido, o conceito primordial do carnaval corresponde à essência da quaresma – de enterro da vida pagã – , entregando-se a uma última libertinagem, antes da penetração no tempo da ascese, que culmina na Páscoa, com o renascimento batismal e espiritual. Assim, os fatos estritamente carnavalescos funcionam como prelúdio ou antítese preliminar dos jejuns e das prédicas da quaresma. Estão inseridos no tempo cristão, mais precisamente, no tempo católico. E lembra Ladurie que os protestantes, que terminam com o jejum da quaresma, abolem, em contraposição, as brincadeiras do carnaval, esforçando-se, desde o século XVI, em destruir as sobrevivências deste "Éden de iniquidades".¹⁰ Nesta perspectiva, as funções do carnaval, enquanto pré-quaresma e antiquaresma, afastam-no ao máximo dos valores ascéticos do cristianismo. Ao inverso da quaresma – que exalta a abstinência alimentar, sexual e a prática das virtudes – o carnaval sublinha o pecado, a gula, a lubricidade. Na medida em que ele visa "enterrar a vida pagã", reproduz certos ritos preexistentes ao cristianismo nas festas de inverno pagãs, tais como foram amalgamadas ao catolicismo popular, num período de *bricolage* cultural. Explicando esta apropriação, lembra Ladurie que o

cristianismo é também uma religião do pecado, sendo normal que ele tenha digerido estes ritos pagãos e que tenha assimilado plenamente a alegria pecaminosa do carnaval, sob a condição de expulsá-la à aproximação da quaresma.¹¹

9. Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le carnaval de Romans*, Paris, Gallimard, 1979. Em 1579, os artesãos reagiram aos pesados impostos e taxas, notadamente municipais, que sobre eles recaíam. Igualmente, exerceram suas demandas com relação ao poder local, no que obtiveram alguns resultados: os capitães de quarteirões são substituídos e renovados, segundo critérios favoráveis às exigências dos populares. Também alguns de seus líderes, dos quais se destaca Jean Serve-Paumier, passam a participar de maneira regular das sessões do Conselho da Cidade, como membros extraordinários. De qualquer forma, são minoritários, face à maioria que sustenta o Antigo Regime em Romans, não conseguindo penetrar nas mais altas instâncias – o Consulado – ou desalojar de seu cargo vitalício o juiz Guérin, principal artífice da sangrenta repressão da quaresma de 1580. A elite de Romans, francófona, mantém o alto poder, relativamente a uma plebe cujo principal idioma é o *patois*, occitânica e, freqüentemente, ignorante da língua francesa. Esta, porém, representa um perigo potencial que explicaria a violência da contra-ofensiva final. Violência que é justificada por Guérin, alegando temer que Paumier fizesse entrar na cidade seus amigos camponeses. Outra de suas obsessões e que serviu de pretexto à repressão homicida ordenada foi sua suspeita de que os contestadores pretendessem apoderar-se dos bens dos ricos, assim como de suas mulheres, mais belas e mais jovens que as suas ...

10. Emmanuel Le Roy Ladurie, op. cit., p. 340.

11. Id., *ibid.*, p. 341.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 5 -

Além destas concepções religiosas e de luta de classes (ou de clãs) como foi apresentado, o carnaval em Romans, segundo analisa Ladurie, envolve outras problemáticas, como as de conteúdo existencial (sazonal, agrícola). Assim, o carnaval vincula-se, nestas regiões, ao final do inverno; corte fundamental numa civilização, ainda semi-agrícola, muito próxima da natureza. No domínio das estações impõe-se o personagem do urso da Candelária, ao qual cabe anunciar ou não o fim da estação mais fria. Nos Pireneus, o urso (disfarçado) é um ladrão de carneiros que se fuzila, de forma simulada, para melhor proteger simbolicamente os rebanhos. É também um sátiro selvagem e peludo; um patife sexual; ele mergulha suas patas enegrecidas no mel das colmeias e no corpete das jovens. Em Romans, o urso da Candelária é representado pelo líder da plebe, Paumier, que extrapola da previsão da estação para a provocação contestatória. Alguns de seus jovens adeptos visavam, talvez, desnudar as belas burguesas. Ele se preocupa, mais seriamente, com a tomada parcial do poder local.¹² Conclui Ladurie que nas diversas épocas, porém, o carnaval de Romans não se constituirá, somente, numa oposição "dual" entre jovens e velhos, ou ricos e pobres. Como em Lyon, ou como na Itália, também representa uma espécie de descrição global e poética da sociedade, dos quarteirões, das profissões, dos grupos de idade, dos jovens, etc. É tudo ao mesmo tempo. Isto o torna eminentemente apto a participar dos processos de mudanças sociais; elas são lentas em nossa escala, mas são incontestáveis, mesmo nas cidades do século XVI, que atravessam, sucessivamente, a Renascença, a Reforma, a Contra-Reforma ...

Através da análise do carnaval, a partir de uma realidade determinada, Ladurie, além da diversidade de dimensões dessa festa que focaliza em sua abordagem, aventa a sua possibilidade modificadora. Perspectiva que se reveste da maior importância, num contexto em que o conservadorismo predomina. Num momento de renovação da História, que se configurou na França, principalmente, na década de 1970, quando novos objetos, entre eles o carnaval, se tornaram dignos de ser focalizados, emergiu essa significativa contribuição de um historiador, de alguém que não estava preocupado com a essência dessa festa, mas com seus aspectos concretos, vividos por indivíduos pertencentes a grupos sociais que se completavam e/ou se conflitavam, num determinado contexto histórico.

Carnaval como exemplo de igualitarismo e liberação

Mikhail Bakhtin apresenta uma postura bem diversa dos demais autores. Para

ele, o interesse primordial é explicitar a obra de Rabelais, o que só é possível a partir do estudo profundo das fontes populares que determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística. E é através dessa preocupação que Bakhtin chega à cultura cômica popular, na Idade Média e no Renascimento, e ao seu emblema: o carnaval.¹³

Ao contrário de Baroja, Bakhtin remonta ao paganismo para explicar as origens desta festa, considerando-a inserida na cultura popular de vários milênios; para ele, é nítida a identificação do carnaval com as saturnais romanas, cujas tradições “permaneceram vivas no carnaval da Idade Média”. Também, ao invés de complementaridade com as festas religiosas da época, este autor vê oposição das festas

12. Id., *ibid.*, p. 342.

13. Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, op. cit., p.2.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 6 -

públicas carnavalescas com o tom sério da cultura oficial e cristã da Igreja e do Estado feudal. Nesse trabalho de indiscutível beleza, sua argumentação de mestre na utilização da dialética une-se a uma fascinante narrativa, da qual procurei captar alguns aspectos.¹⁴

O carnaval, conforme apresentado por Bakhtin, tinha um papel central na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, o tom carnavalesco apresentava-se em inúmeras outras festividades: “festa dos tolos”, “festa do asno”, sem esquecer do “riso pascal.” Quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico, popular e público, consagrado pela tradição. Também a representação dos mistérios e *soties* fazia-se num ambiente de carnaval, ocorrendo o mesmo com as festas agrícolas, como a vindima, que se celebravam igualmente nas cidades. As cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana eram acompanhadas pelo riso, quando os bufões e os “bobos” assistiam às funções do cerimonial sério, e parodiavam seus atos.¹⁵

Uma diferença de princípio existiria entre esses ritos e espetáculos, organizados à maneira cômica, e as formas de culto e cerimônias oficiais sérias da Igreja e do feudalismo. Aqueles pareciam construir, ao lado do mundo oficial, “um segundo mundo e uma segunda vida”, aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção. Criava-se, assim, uma espécie de “dualidade do mundo”, que, se não for levada em consideração, impede a compreensão da consciência cultural da Idade Média e da civilização do Renascimento. Para Bakhtin, ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma, igualmente, o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes.¹⁶

Bakhtin busca estabelecer uma relação desses fatos com o passado remoto. Diz que, nas etapas primitivas da história humana, num regime social marcado pela inexistência das classes e do Estado, ocorria plena igualdade entre os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem. Ambos eram sagrados e “oficiais”. Esta característica mantém -se presente em alguns ritos de épocas posteriores. É o caso do Estado Romano, por ocasião da cerimônia do triunfo, quando se celebrava e se escarnecia o vencedor em igual proporção; do mesmo modo, durante os funerais, chorava-se e ridicularizava-se o morto. Com o regime de classes e do Estado, não há como manter direitos iguais para ambos os aspectos; modifica-se o sentido das formas cômicas, que adquirem um caráter não-oficial, transformando -se em formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.¹⁷

Analisando o princípio cômico que presidia os ritos do carnaval na Idade Média, Bakhtin afirma a exterioridade desses ritos com relação à Igreja e à religião. Certas formas carnavalescas constituíam uma verdadeira paródia do culto religioso e

estariam mais relacionadas às formas do espetáculo teatral, que naquele período se aproximava dos carnavais populares, dos quais constituía até certo ponto uma parte.

14. Id., *ibid.*, pp. 3, 5.

15. Id., *ibid.*, p. 4. Os mistérios constituíam-se em representações teatrais realizadas no adro da Igreja, inspiradas no Antigo e no Novo Testamento. Nos séculos XII e XIII, com o desenvolvimento das cidades, tais representações passam a incorporar temáticas urbanas. Quanto às *soties* eram farsas medievais de caráter satírico e alegórico, representadas por bufões.

16. Id., *ibid.*, p. 5.

17. Id., *ibid.*, p.5.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 7 -

No entanto, o núcleo desta cultura, o carnaval, não é de maneira nenhuma a forma puramente artística do espetáculo teatral e não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. É a própria vida, apresentada com os elementos característicos da representação. Ou seja:

(...) o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também, ignora o palco mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval, pela sua própria natureza, existe para todo o povo.¹⁸

Contrastando com o carnaval e outras festas populares e públicas em que ocorria uma relação com os fins superiores da existência humana, as festas oficiais contribuía, apenas, para sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. Olhavam para trás, para o passado, confirmando a ordem social da época. As distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, sendo finalidade destas festas a consagração da desigualdade. Por isso, o tom da festa oficial só podia ser o da sisudez e o princípio cômico lhe era estranho. Em contraposição, o carnaval era sinônimo de liberação e abolição de hierarquias, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo e do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda a perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontando para um futuro ainda incompleto.¹⁹

Essa eliminação provisória, ideal e efetiva das relações hierárquicas entre os indivíduos criou na praça pública um tipo particular de comunicação, diverso das situações normais. Elaboravam -se aí formas especiais do vocabulário que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Disso resultou o surgimento de uma linguagem carnavalesca típica, como a encontrada em Rabelais. Linguagem de extrema riqueza, capaz de expressar as formas e os símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, devia expressar -se através de formas dinâmicas, mutáveis:

Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões.²⁰

Portanto, como esclarece Bakhtin, a segunda vida da cultura popular constrói-se como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. Também, assinala, a paródia carnavalesca em muito se distancia da paródia moderna, puramente negativa e formal, pois, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. O riso carnavalesco, por sua vez, é um riso “festivo”. Não é uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. É patrimônio do povo; todos riem, o riso é “geral”;

18. Id., *ibid.*, p. 6

19. Id., *ibid.*, pp. 8/9.

20. Id., *ibid.*, pp. 9/10.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

é “universal,” atinge todas as coisas e pessoas, inclusive as que participam do carnaval. Assim, na festa popular, escarnece-se dos próprios burladores. Essa seria uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico, utilizando o humor negativo, coloca-se fora do objeto e opõe-se a ele, destruindo, conforme Bakhtin, a integridade do aspecto cômico do mundo, transformando o objeto do riso num fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.²¹

A comida, a bebida e a sexualidade assumem enorme importância no carnaval e em outras festas populares, como o *charivari*, quando se apresentam de forma exagerada, hipertrofiada. Essas imagens hipertrofiadas relativas ao princípio material e corporal são herança da cultura cômica popular e de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia das culturas dos séculos posteriores, à qual Bakhtin dá o nome de realismo grotesco.²²

No realismo grotesco, sistema de imagens da cultura cômica popular, o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. Nele,

o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo (...) é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo (...) a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal.²³

O povo é o porta-voz do princípio material e corporal. Um povo que, na sua evolução, cresce e se renova constantemente. Daí o elemento corporal ser tão exagerado, exagero que tem um caráter positivo e afirmativo. Ainda acentua Bakhtin que as manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado nem a um indivíduo “econômico” particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular coletivo e genérico. A abundância e a universalidade determinam, por sua vez, o caráter alegre e festivo das imagens referentes à vida material e corporal. Tal aspecto subsistirá consideravelmente na literatura e na arte do Renascimento, especialmente em Rabelais.

O século XVII assinalaria o momento de mudança dessa concepção, com a estabilização do novo regime da monarquia absoluta, que tem sua expressão ideológica na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo. Novamente, instalase uma cultura oficial, distinta daquela da Igreja e do feudalismo, menos dogmática, mas, como esta última, impregnada de um tom sério e autoritário. Os gêneros elevados do classicismo, com sua completude dos costumes, sua unilateridade e uniformidade de imagens, são incompatíveis com a ambivalência da tradição cômica grotesca. Esta tradição não desaparece, porém. Continua a lutar por seu direito à existência, em determinados gêneros, como a comédia, a sátira e a fábula, nos gêneros burlescos;

21. Id., *ibid.*, pp. 10/11.

22. O *charivari* constituía uma demonstração barulhenta visando humilhar aqueles que infringiam as regras da comunidade. Sobre o assunto, destaca-se o artigo de Natalie Zemon Davis, “Razões do desgoverno” in *Culturas do povo. Sociedade e cultura no início da França moderna*, S. Paulo, Paz e Terra, 1990, p.93; Também, o estudo de E.P. Thompson, “‘Rough Music’: le charivari anglais”, *Annales ESC*, 27.1972, pp.285-312.

23. Id., *ibid.*, p. 17.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

também sobrevive no teatro popular e no próprio carnaval, pois o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura.²⁴

As imagens apresentadas por Bakhtin sobre a cultura cômica popular, na Idade Média e no Renascimento, revelam a extrema profundidade de sua reflexão. Ressaltese

a tessitura de sua argumentação, tanto quanto suas colocações – próprias de um exímio conhecedor da dialética marxista – acerca da necessária inter-relação entre o material e o espiritual, entre o corpo e o universo das idéias, para a plenitude de uma sociedade e de suas formas de expressão. Dialética e sensibilidade fazem emergir um mundo de alegria, de prazer sem culpa, despido de repressão e de hierarquias e onde todos são iguais, presente no período da festa, mais precisamente na maior delas – o carnaval. O que estimula pensar -se na possibilidade de extrapolação daquele momento e de concretização no cotidiano de uma sociedade marcada pelo riso que jamais seria um instrumento da opressão. Portanto, há que se rejeitar as interpretações acerca da presença em Bakhtin de um antagonismo entre o cotidiano e a festa, concepção que despreza aspectos fundamentais e sutis de sua obra.

De certa forma, ocorre certa semelhança entre a minha opinião e aquela professada pela historiadora Natalie Zemon Davis, ou seja, que para Bakhtin o carnaval não reforça as instituições sérias e o ritmo da sociedade como o fazem a maioria das teorias funcionalistas. Na verdade, ajuda a transformá-las. Para Bakhtin, continua Zemon Davis, o carnaval oferecia às pessoas uma experiência concreta de vida não-hierárquica contra as categorias fixas da cultura medieval “oficial”.²⁵

Um breve comentário

Cabe ressaltar que, durante largo tempo, o carnaval não foi uma temática freqüentada pelos historiadores. Os avanços na história cultural contribuíram para a mudança desse panorama, embora ao ingressar nos domínios de Clio, o carnaval fosse por muitos considerado como um tema menor, periférico, desmobilizador. A maioria dos historiadores não conseguia perceber a complexidade dessa forma de expressão, de grande riqueza para o descortínio das atitudes, valores e comportamentos dos diversos grupos sociais. Não vislumbravam naquela festa um palco marcado pela dialética dominação/resistência, possibilitando-lhes alcançar significados sociais, por vezes inacessíveis através de outros caminhos. Alguns historiadores, porém, ousaram ultrapassar tais preconceitos, dentre eles, Julio Caro Baroja, em obra datada de 1965. Igualmente, Ladurie e o renomado lingüista Bakhtin enveredaram por esta senda, fornecendo importantes contribuições, fonte de abordagens subseqüentes acerca deste objeto, justificando de sua presença neste artigo.

No Brasil, continuaram os historiadores distantes deste tema, que permaneceu, por muito tempo, foco exclusivo da atenção do folclore, da antropologia e da sociologia. Dois dos principais estudiosos do tema, Roberto Da Matta e Maria Isaura Pereira de Queiroz, em suas abordagens, revelam proximidade com a interpretação de Baroja, em termos do carnaval constituir-se num momento de aparente desequilíbrio, válvula de escape, visando garantir a manutenção da ordem. Pela sua significação nas pesquisas sobre o assunto, foram por mim escolhidos para figurarem neste debate.

24. Id., *ibid.*, p. 87, 88.

25. Natalie Zemon Davis, *op.cit.*, pp.91,92.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 10 -

II. O carnaval nas ciências humanas no Brasil

A frustração de uma mudança possível

O antropólogo Roberto da Matta foi um dos primeiros intelectuais no país a se debruçar no enfoque de objetos vistos na área acadêmica como destituídos de maior relevo, entre eles, o carnaval e a malandragem. Entender o dilema brasileiro teria sido, como o afirma, a razão de sua elogiada e importante obra de fins da década de 1970, *Carnavais, malandros e heróis - Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Nela, procura discutir as peculiaridades "que tornam a sociedade brasileira diferente e única".²⁶

Com vistas a este objetivo, Da Matta não deseja apenas conhecer os eventos dentro de sua evolução temporal, interessando-se por uma visão mais complexa. Quanto ao carnaval, objeto de sua análise, conclui que, no caso brasileiro, ele constituir-se-ia na marca de sua individualidade, estando junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir nossa própria continuidade enquanto grupo.²⁷

É preciso não esquecer que se o carnaval acaba, como indiquei uma vez, reforçando a ordem quotidiana, ele também coloca alternativas e sugere caminhos.²⁸

Nesta frase, Roberto Da Matta resume, em grande medida, sua posição, lançando uma expectativa de supostas possibilidades de transformações, em algum momento ou em circunstâncias não especificadas, antecedida, porém, de uma afirmação que consolida a opinião conservadora sobre esta festa, reforçando a situação vigente.

Por outro lado, em sua análise do carnaval, menciona a criatividade social extrema nele exercitada. Cita, a respeito, a celebração, nesta festa, de coisas difusas e abrangentes como o sexo, o prazer, a alegria, o luxo, o canto, a dança e a brincadeira. Conjunto que se resume na expressão "brincar o carnaval", lembrando, em dado momento, que brincar significa literalmente "colocar brincos", ou seja, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas.²⁹

A capacidade de organização e seriedade dos populares com relação às entidades carnavalescas é acentuada por Da Matta, que critica a suposição generalizada de que nada do que acontece no carnaval se reveste de seriedade. Nesse sentido, lembra das inúmeras instituições que se definem como revolucionárias, com uma ideologia de permanência e que, mal surgem, logo desaparecem. Em contraposição, as agremiações carnavalescas, vistas por alguns como "alienadas", fundadas no gosto pela música, pela fantasia e pelo carnaval, permanecem. Lembra, ironicamente, que os críticos pequeno-burgueses esquecem um dado fundamental, que constitui o cerne de qualquer organização – o do interesse nascido de dentro para fora, garantia, para essas agremiações de sua autenticidade e permanência.³⁰

26. Roberto Da Matta, *Carnavais malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, 3a. ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1981. A primeira edição é de 1978.

27. Id., *ibid.*

28. Id., *ibid.*, p. 117.

29. Roberto da Matta, *op. cit.*, pp. 49, 94.

30. Id., *ibid.*, pp. 95/96.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 11 -

Mais adiante, reforça Da Matta a sua argumentação, aproveitando para criticar alguns dos partidários da esquerda envolvidos em abstrações, em torno de um mundo que julgam existir como uma realidade absoluta e única. Em contraponto, as associações dos populares não seguiriam "nenhum modelo externo, não saíram de nenhum livro de política ou sociologia", representando um modo de dialogar com as estruturas de relações sociais vigentes na realidade brasileira.³¹

Em inúmeros momentos Da Matta enfatiza a força dessa festividade junto aos populares que, segundo ele, nunca se organizam para reclamar ou reivindicar, embora o façam para brincar. Assegura que o carnaval reproduz o mundo, acrescentando, porém, que essa reprodução não é nem direta nem automática. Ao contrário, é dialética, com muitos auto-reflexos, circularidades, nichos, dimensões e planos; conclui que, precisamente por causa disso, a sociedade pode mudar, devendo o mundo encher-se de esperança.³²

Mas, apesar da esperança possibilitada por esta mensagem, não são poucos os momentos em que Da Matta assume uma postura tradicional, por exemplo, ao afirmar

que o carnaval apenas aparentemente constitui um momento de informalidade total, como um momento de *communitas*; na verdade, é marcado pela inversão temporária das hierarquias para, afinal, mantê-las.³³ Inclusive, sentindo-se derrotado em suas expectativas, confessa ser o "círculo do ritual (...) por demais fechado para que se possa sair dele". E, desanimado, justifica o fracasso em nome da lógica do funcionamento das sociedades primitivas, fundadas na vivência de um tempo de eterno retorno, lógica que, na sua concepção, aplica-se a qualquer sociedade, desconsiderando, portanto, especificidades. Assim, não consegue Da Matta enxergar os populares carnavalescos, como personagens históricos atados a um espaço e a um tempo dados, não escapando da cilada de sua visão essencialista, marcada pelo estruturalismo, que lhe impede uma compreensão histórica da festa. Em decorrência, sua argumentação parece dirigir-se para uma solução consagrada, não conseguindo aprofundar o potencial transformador, em diversos níveis, da festa carnavalesca, que ele mesmo chega a vislumbrar.

Os limites impostos pelo poder

Maria Izaura Pereira de Queiroz é, igualmente, cientista social renomada com uma vasta obra no terreno das questões culturais. Na abordagem do carnaval, confessase mobilizada pela publicação, a partir de 1973, de trabalhos relativos a esta temática por vários etnólogos. Considerando que "uma fatia importante dos fatos estava ausente do que ali se analisava", dispôs-se a trazê-los à tona.³⁴ Sua proposta é a análise do carnaval brasileiro e um de seus reconhecidos méritos é a crítica às construções generalizantes que não pensam as diferenças sobre o carnaval ao longo da história, "os significados profundos que [...] pode tomar através do tempo e do espaço". Por outro lado, sua proposta revela-se contraditória ao pretender realizar a análise do carnaval brasileiro que, na minha concepção, soa como uma arriscada generalização.

31. Id., *ibid.*, p. 96.

32. Id., *ibid.*, p. 68.

33. Ver crítica a Da Matta in Jacqueline Hermann. "A Carnavalização da História e a Guerra de Canudos no Carnaval do Rio de Janeiro", in **A Festa**. Lisboa, Edição sociedade portuguesa de estudos do século XVIII. Universitária Editora, 1992, vol. II, p. 679.

34. Maria Izaura Pereira de Queiroz, *Carnaval brasileiro. O vivido e o mito*, São Paulo, Brasiliense, 1992., p. 21.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 12 -

A autora parece ter sido levada a esta decisão pela sua certeza de que, no Brasil, tais "comemorações são encontradas por toda parte e com o mesmo programa, as variações são mínimas". Exemplifica com as escolas de samba, bailes e pequenos grupos de sujos que, segundo ela, constituem o programa habitual nas diversas localidades brasileiras. Ocorre-me uma discordância: as escolas de samba são um fenômeno típico do Rio de Janeiro, surgido de condições específicas desse contexto, em fins da década de 1920. Embora, hoje, apresentem-se também em S. Paulo, não acredito que tenham nacionalmente a mesma ressonância que no Rio. Por outro lado, embora a autora minimize, há considerável diferença no carnaval de Salvador, de Recife ou de Olinda, daquele do Rio, surpreendendo-me a insistência dela em que "a uniformidade dos folguedos carnavalescos sempre existiu no país".³⁵

Igualmente confesso minha estranheza em face de algumas de suas colocações. Entre estas, a de que, em fins da década de 1920, "as atividades carnavalescas de rua eram ainda organizadas quase com exclusividade pela burguesia cidadina", devido ao despontar tardio, no final da década de 1930, das manifestações populares nas ruas. E de que só naquele momento, as camadas superiores, até então "promotoras e atoras dos festejos carnavalescos, convertiam-se em simples espectadoras dos blocos e cordões".³⁶

Nesse sentido, ressaltam as observações do historiador Leonardo Affonso de

Miranda Pereira que, embora elogie o esforço daquela autora em construir uma leitura histórica do carnaval, acentua sua dificuldade em “escapar do vício sedutor de pensá-lo como uma festa dotada de uma essência única”. Em conseqüência, termina por adotar em cada uma das situações um “substrato comum a todos os seus participantes”, além de incidir nas armadilhas de uma história linear, caracterizada por um desenrolar contínuo de etapas.³⁷

De acordo com o que tenho pesquisado sobre o carnaval no Rio, a partir de 1890, confirmam-se tais observações. A presença das manifestações populares nas ruas constituiu uma constante, ao lado daquelas consideradas próprias da elite, como as grandes sociedades e, já no século XX, os corsos. Eram os cucumbis, os zé-pereiras, os cordões, de início, em plena rua do Ouvidor. E como explicar a magnífica crônica de João do Rio sobre os cordões? Segundo ele, na rua do Ouvidor, nos primeiros anos deste século, era provável que dançassem vinte cordões e quarenta grupos... Depois, disseminaram-se os ranchos e os blocos. É verdade que o carnaval popular concentrou-se na praça Onze, principalmente depois da abertura da avenida Central; mas nunca os populares abriram mão de desfilar, também, na avenida Central. Apesar de toda a campanha discursiva e repressiva movida contra suas manifestações, rotulando-as de “atrasadas”, “selvagens”, “grosseiras” etc., visando exterminá-las, aqueles segmentos utilizaram-se dos diversos espaços.

35. Id., *ibid.*, pp. 12-13.

36. Id., *ibid.*, p.19.

37. Tais observações de Miranda Pereira decorrem da periodização excludente estabelecida pela socióloga. O carnaval se constituiria de três fases principais: a primeira, que vai até o fim do período imperial, seria dominada pelo entrudo; a segunda seria dominada pelo “grande carnaval”, o carnaval elegante de inspiração européia, que dominaria até fins da década de 1920, quando ascenderia o carnaval popular; momento em que as tradições dos negros, completamente excluídas do período anterior, passariam a predominar, especialmente com as escolas de samba. Leonardo Affonso de Miranda Pereira, *O carnaval das letras*, Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, 1994, pp.2-4.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 13 -

Sintomática da visão de Maria Isaura com relação às manifestações populares é o título de um dos capítulos do seu livro já citado: “Escolas de samba no Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana”. Nele, de início, a autora menciona a importância do desenvolvimento institucional das escolas de samba, que coloca em relevo

a inversão dos papéis desempenhados pelas diversas classes sociais na festa carnavalesca, com a inserção das associações criadas pelas camadas inferiores no conjunto das coletividades festivas.³⁸

A organização das escolas de samba constitui, portanto, uma “demonstração de força” e “uma ameaça direta contra os privilégios dos estratos superiores”. Estes últimos apressaram-se, porém, em tirar partido das iniciativas populares, garantindo a manutenção da própria hegemonia e anulando o conteúdo reivindicatório presente na criação de uma associação popular.

Em outro momento, Maria Isaura atribui a ascensão das escolas e do samba ao “nacionalismo exacerbado” que passa a predominar, a partir da década de 1920. Não é questionado o empenho dos populares em garantir um espaço reconhecido às suas manifestações e da disposição deles em negociar nesse sentido. Para ela, tudo foi decidido de cima. As camadas subalternas submissas foram merecedoras de “tolerância” e, mesmo, da “boa vontade” da prefeitura do Rio de Janeiro. Para isto, aponta uma razão fundamental: o interesse dos chefes políticos em conquistar votos; “em troca dos votos de seus ‘componentes’, uma escola podia obter estas ou aquelas vantagens”.³⁹

O panorama de que disponho é significativamente diverso. Vargas, a partir de sua ascensão, vale-se da música e das agremiações carnavalescas como veículo para a

integração das massas urbanas no seu projeto de construção da nacionalidade. Paralelamente, toma vulto o esforço desses líderes em afirmar sua participação no sistema, garantindo a presença reconhecida de suas manifestações nas ruas da cidade. Um pacto resulta desse jogo de forças, afirmando-se o predomínio popular no carnaval, tornando-se o samba sua música característica. Os negros, degrau mais baixo entre esses segmentos, tiveram papel preponderante na construção dessa cultura, que passou, posteriormente, a caracterizar a sociedade como um todo, dando a tônica daquela festa⁴⁰.

38. Maria Isaura Pereira de Queiroz, *Carnaval brasileiro*, op. cit., p. 83.

39. Id., *ibid.*, pp. 93,96.

40. Para os grupos que ascendem ao poder em 1930, munidos de um novo projeto, torna-se fundamental retomar a construção da nacionalidade. Era mister voltar-se para o povo em suas mais genuínas e espontâneas manifestações e aspirações, fonte das tradições mais puras desse país, base da nação que se pretendia reconstruir. Justifica-se, assim, o processo de valorização da cultura popular, que devia ser recolhida por um Estado inovador, rompendo com o passado político da República Velha. Ângela Maria de Castro Gomes, *A invenção do trabalho*, São Paulo, Vértice/IUPERJ, 1988, p. 210,211. Por outro lado, os populares decidiram não desperdiçar as possibilidades que a conjuntura lhes apresentava. Fortalecidos por um longo processo de resistência, dispõem-se à conquista concreta do espaço público, não mais se contendo nos seus grupos específicos religiosos e tradicionais, nos pequenos cordões e ranchos carnavalescos. Roberto Moura é um dos autores que apresenta interpretação similar sobre o fenômeno da difusão legitimada das manifestações culturais populares na época Vargas. Roberto Moura, *Cartola. Todo tempo que eu viver*, Rio, Corisco Edições, 1988, p.93.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 14 -

III. Considerações finais

Para Maria Isaura, como também para Da Matta, a festa carnavalesca é percebida como aparente situação-limite de informalidade e de incontinência total, cujos rituais objetivam uma comemoração cósmica e que, na verdade, constitui uma inversão para a manutenção das hierarquias. Estes autores vêem o carnaval como uma válvula de escape para as tensões do cotidiano, permitida, controlada e estimulada pelos grupos dominantes. Constituir-se-ia, em um recurso utilizado pelo poder para manipular e reforçar a ordem vigente, capitalizando em proveito próprio os excessos nele manifestados.⁴¹

Dessa forma, não tomam conhecimento da noção de resistência assumida por inúmeros historiadores. Embora esta noção não implique na imediata tomada do poder, supera a leitura unilateral de um poder “*ex-machina*” sobre os dominados passivos. Inúmeras são as estratégias de resistência engendradas pelos populares, muitas delas se fazendo sentir no terreno cultural, campo privilegiado para a expressão dos seus anseios mais recônditos. Não são poucas as vezes que fazem das ações rituais, das representações, das leis e das festividades algo diverso do que propõem os dominantes. Subvertem-nas e praticam-nas com fins e em função de influências estranhas ao sistema, do qual não podem fugir naquele momento.⁴² Tampouco, conforme E.P. Thompson, a hegemonia não se apresenta de forma totalizante, contrariamente ao que concebe Maria Isaura, ao referir-se à disciplina assumida pelos populares nos desfiles, que lhe confirmaria a plena submissão daquelas camadas.⁴³

Nessa perspectiva, são oportunas as propostas de Ladurie e Bakhtin sobre o carnaval. Afirma o primeiro que o carnaval não é somente inversão dualista e momentânea do social, destinada a justificar de maneira “objetivamente” conservadora o mundo como ele é. Sobretudo ele é um instrumento de conhecimento satírico, lírico e épico, para os grupos, na sua complexidade; um instrumento de ação, eventualmente modificadora, no sentido de uma mudança social e de um progresso possível, quanto à sociedade no seu conjunto.⁴⁴

Enquanto isso, Bakhtin aponta para uma situação utópica mas verossímil. A abundância, a alegria e o relacionamento superior entre os indivíduos, abolindo-se “todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”, características próprias da

cultura cômica popular, poderiam predominar, não apenas no carnaval, mas também na vida comum. Constituir-se-ia uma sociedade em que o riso, privilégio da humanidade, inacessível a outras criaturas, fosse a marca; reconhecendo-se sua significação positiva, regeneradora criadora, em contraposição às teorias e filosofias que acentuam sua função maculadora. Impregnados desses ideais, homens e mulheres

41. Roberto Da Matta, op. cit., p.35; Maria Isaura Pereira de Queiroz, op. cit., p. 104.

42. Michel de Certeau, *Artes de fazer. A invenção do cotidiano*, Petrópolis, Vozes, p. 94.

43. E.P. Thompson, *Tradicón, revuelta y consciencia de classe*, Barcelona, Editorial Critica, 1984, p. 59; Eugene Genovese, *Radical history Review*, Inverno 1976-1977, p. 98, in E.P. Thompson, p. 59.

44. Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le carnaval de Romans*, op.cit., p. 349.

TEMPO 7 REFLEXÕES SOBRE O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA

- 15 -

não mais se resignariam ao sofrimento, lutando para obter na terra a abundância própria do país de Cocanha.

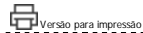
[Recebido para publicação em junho de 1998]

Fonte <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/raquelsoihet.pdf>

Resumos comentados

Carnavais, Malandros e Heróis, de Roberto da Matta

Recomende esta página para um amigo



Sob influência do historiador francês, Alexis de Tocqueville, e do movimento tropicalista — ocorrido no final da década de 1960, no Brasil — Roberto da Matta iniciou a sua interpretação do País, abordando aspectos importantes da cultura nacional, mas desconsiderados por outros pesquisadores.

Dessa interpretação surgiu *Carnavais, Malandros e Heróis*, sua obra mais importante, responsável por firmar seu reconhecimento.

O livro foi publicado em 1979. Nele, o autor serviu-se de aspectos culturais, como festas populares, religiosas, procissões, desfiles, paradas militares, para analisar a sociedade brasileira. Além disso, abordou aspectos recorrentes, como o famoso "jeitinho brasileiro" e a personalização das relações sociais — caracterizada, entre outras faixas, pela expressão "você sabe com quem está falando?".

Escrito em elaborado sociologuês, *Carnavais, Malandros e Heróis*, do antropólogo Roberto da Matta e publicado em 1979, se transformou em obra de referência sobre a mais famosa festa nacional. Nela, o autor trata da fabulosa inversão de papéis que acontece por quatro dias do ano — nas ruas, o pobre vira nobre, a elite posa de povo. Mas *Carnavais, Malandros e Heróis* foi escrito numa outra época, quando desfiles de fantasia no Hotel Glória eram tão comentados quanto os sambas-enredos das escolas do Rio, a Bahia não havia inventado o axé, as baterias não possuíam madrinhas e os camarotes não abrigavam superproduções bancadas por patrocinadores. Era sobretudo uma época anterior ao que se convencionou chamar de Era das Celebriedades.

Na torrente de idéias, intuições, discussões conceituais e análises extremamente surpreendentes de coisas que vivem despercebidas sob nossos narizes, da Matta mostra que as ciências sociais podem ser inteligíveis, pertinentes e reveladoras, sem a esterilidade de textos onde a preocupação com o rigor científico e metodológico esconde, muitas vezes, a pobreza de idéias dos autores.

Uma das ambições do livro é entender, não aquilo que temos de histórico, datado e cambiante, mas aquilo que é mais permanente e duradouro. São pertinentes "os valores, relações, grupos sociais e ideologias que pretendem estar ao lado e acima do tempo", e que definem, de forma mais profunda, o "caráter" ou a "cultura" de uma sociedade. O estudo destes elementos invariantes da sociedade brasileira é o que dá ao mesmo tempo força e fraqueza à contribuição de da Matta. Por um lado, ele nos permite entender melhor e de maneira mais sistemática uma série de aspectos reiterativos de nossa vida social, muitos dos quais concebidos de maneira difusa, mas difíceis de apreender de maneira coerente. Por outro lado, ficamos com poucas condições de entender como estas estruturas mais profundas podem, eventualmente, se alterar, e passar de um estágio que consideramos negativo, injusto e desagradável, para um estágio melhor. É possível dizer que Roberto da Matta sucede brilhantemente na primeira tarefa, mas, apesar de tentá-lo, falha na segunda.

O tema central do livro é o dilema entre os aspectos extremamente autoritários, hierarquizados e violentos da sociedade brasileira e a busca de um mundo harmônico, democrático e não conflitivo nesta mesma sociedade. Como todo autêntico dilema, ele não comporta soluções, mas um estado de tensão contínua entre pólos conflitantes que conduzem a toda uma série de ritos e mitos que, de forma sistematizada ou no cotidiano, dramatizam as principais alternativas.

O lado autoritário e hierarquizado da sociedade brasileira tem, para Roberto da Matta, pelo menos três dimensões distintas. Uma é a existência de uma ordem formal, baseada em posições de status e prestígio social bem definidos, onde não existem conflitos e onde "cada um sabe o seu lugar". A outra é a existência de uma oposição sistemática entre o mundo das "pessoas", socialmente reconhecidas em seus direitos e privilégios, e um universo igualitário dos indivíduos, onde as leis impessoais funcionam como instrumentos de opressão e de controle ("para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei"). A terceira é o mundo do sagrado, onde se opera uma suposta equalização da sociedade, já que todos são filhos de Deus, mas ao mesmo tempo são mantidas estruturas claramente hierárquicas de santidade.

Estes sistemas hierarquizados operam uma dissociação entre dois mundos ideais na mitologia brasileira: o mundo da casa, onde as pessoas valem pelo que são, onde reina a paz e a harmonia, e o mundo da rua, onde os indivíduos "lutam pela vida" em uma batalha impiedosa e anônima. Nesta batalha, as principais armas são, alternativamente, a afirmação dos privilégios de status das pessoas das classes dominantes e a redução dos indivíduos às leis impiedosas do mercado e da burocracia.

Se as paradas, as procissões e a afirmação dos privilégios de status das pessoas das classes dominantes ritualizam e explicitam os aspectos hierárquicos e autoritários da sociedade brasileira, o carnaval e os heróis populares dramatizam o seu oposto. O carnaval é essencialmente igualitário e, nos seus três dias, transpõe para o mundo da "rua" os ideais das relações espontâneas, afetivas, e essencialmente simétricas que são a contrapartida das paradas. A negação que o carnaval faz das estruturas de poder e autoridade é corporificada no malandro e seu paradigma, Pedro Malasartes, que não respeita nem crê nos valores da autoridade e do poder, mas os conhece, e aproveita deles em seu próprio benefício. O malandro, ao contrário do herói, não busca dominar a estrutura do poder e a ela se sobrepor - e, nesse processo, terminar por ser reabsorvido por ela. Ele vive nos interstícios do sistema, de seus absurdos e de suas contradições. Se o herói sai das paradas e o malandro dos carnavais, outro personagem - o místico renunciador - sai das procissões. Ele rejeita o sistema como um todo, nem o aceita nem se aproveita dele, mas cria seu próprio espaço de vida e seus próprios valores.

Este resumo não é totalmente fiel ao livro, porque Roberto da Matta não chega a "fechar" completamente seu sistema - o homem da ordem, por exemplo, o "caxias", não chega a ser analisado em maior profundidade, e as relações entre o carnaval e os três sistemas de autoridade tampouco são estudadas em todas suas possibilidades. Mas dois exemplos bastam para mostrar a fecundidade desta maneira de vez as coisas.

O primeiro é a análise da organização das Escolas de Samba, que teriam, segundo da Matta e os autores que cita, a estrutura de um "cometa". Neste sistema, existiria um núcleo extremamente fechado e coeso de "donos" da Escola, que criariam um segundo círculo de pessoas associadas, as quais, por sua vez, abririam a Escola para o público mais amplo possível. Com isto, as Escolas conseguem ser, ao mesmo tempo, profundamente autoritárias e amplamente democráticas. Elas misturam ricos e pobres, pretos e brancos, fazem de todos iguais perante o samba - mas é uma igualdade que não implica associação de pessoas, participação em decisões de interesse geral, disputa por lideranças efetivas. A Escola de Samba, assim, dramatiza e permite entender um aspecto bastante generalizado e pouco entendido de nossa realidade, que é a existência simultânea de formas de convivência igualitárias e não discriminatórias em contextos extremamente autoritários e estratificados.

O segundo tem a ver com a questão do horror brasileiro ao conflito. A ideia do "homem cordial", hoje sabemos com clareza, não é um simples equívoco, nem corresponde à total realidade das coisas. De fato, a dissociação que existe em nossa cultura entre o mundo das relações pessoais, baseadas na qualidade das pessoas, e o mundo selvagem da "rua", faz com que qualquer conflito aberto e manifesto seja percebido pelos participantes como algo extremamente ameaçador. A consequência é que ser "agressivo" é um dos defeitos sociais mais graves, e o "tudo bem", "numa boa", pronunciados a cada instante, o seu oposto. Mas como a realidade social é de conflitos e contradições, estes, quando se manifestam, tendem a ser de fato violentos, desgarradores e irreparáveis, quando não camuflados e sistematicamente negados, gerando assim a má fé e o cinismo institucionalizados.

O que Roberto da Matta não consegue sugerir de forma satisfatória são maneiras pelas quais estas estruturas sociais mais profundas podem ser alteradas. Ele desconfia das transformações e revoluções de tipo político, já que elas teriam por objetivo, essencialmente, trocar a posição de alguns atores dentro de estruturas basicamente imutáveis. A modernização capitalista não consegue fazer do Brasil um país capitalista no sentido anglo-saxão, porque encontraria em nosso meio raízes sociológicas e culturais imunes, ou quase, aos eventos da história. Se isto é certo, seria o mesmo para o socialismo. No entanto, ele parece crer que, em personagens tipificados por Augusto Madraga, que rejeita o espaço social com suas alternativas predeterminadas para criar seu próprio universo, existiria alguma forma de esperança.

É, sem dúvida, muito pouco, principalmente se lembramos que o místico, geralmente, renuncia ao mundo da terra, e cria seu espaço novo no mundo dos céus, deixando o daqui intocado. No entanto, não deixa de ser curiosa a coincidência entre esta proposta pouco explicitada por da Matta e a tese central de Weber a respeito do caráter extremamente dinâmico e revolucionário do carisma nos processos de mudança social.

A falta de resposta à pergunta sobre o futuro pode significar, ainda, o simples fato de que esta resposta não existe de maneira simples, e que algumas estruturas da sociedade brasileira são muito mais profundas e difíceis de mudar do que gostaríamos. Ter consciência delas, no entanto, já é um primeiro passo, e neste sentido, de conhecimento e desmistificação, a contribuição de Roberto da Matta é muito grande.

http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/c/carnavais_malandros_e_herois

ESCOLAS DE SAMBA SÃO ÓPERA POPULAR!

Coluna de Cesar Maia na Folha de S. Paulo (05), "Ópera Popular". – Exblog.com

1. Seria difícil imaginar um auditório com 60 mil pessoas assistindo a uma ópera, mesmo num palco a céu aberto. Mas não numa ópera popular. Nesta, o palco é móvel e múltiplo. Os atos são móveis e múltiplos. Cada ato desliza com seu cenário e seus figurantes nesse palco móvel. O libreto conta o enredo que é cantado por um coro de milhares de vozes junto aos tenores populares, em carro próprio de som. Assim é o desfile das escolas de samba: uma ópera popular.
2. Mas esse foi um processo de mais de 30 anos, desde as rodas de samba dos anos 1920 e 1930. As escolas de samba ganharam identidade, passaram a ter nome e se diferenciaram umas das outras com cores e bandeiras próprias. No início dos anos 1930, passaram a se apresentar no Carnaval, desfilando. O prefeito Pedro Ernesto deu cidadania a elas e, em 1935, oficializou o desfile. Adotou o nome de escolas de samba, para dar cobertura legal aos subsídios. Não havia carros nem enredo. As fantasias eram improvisadas. Desde a origem dos desfiles, a bandeira era protegida pela porta-estandarte e pelo mestre-sala.
3. O Carnaval, diversificado com corsos, carros, blocos, foliões, grupos de samba, frevo etc., cada um de forma autônoma, foi sendo assimilado pelas escolas de samba. Os desfiles passaram a escolher histórias e os sambas a contar este enredo. A incorporação dos carros alegóricos se deu de forma progressiva: muito pequenos em 1960, quase como uma marca, os carros alegóricos, como cenografia das alas com figurantes em cima, só vieram depois. A atração de cenógrafos, coreógrafos e figurinistas deu ao desfile outro glamour. A partir daí, o desfile vai entrando numa espiral de transformação com enredo, ordenamento de suas alas, fantasias, alegorias, coreografia, samba, bateria, transformando-se em uma ópera popular.
4. O desfile passa a ter todos os elementos da ópera, de uma ópera popular e única. O libreto, a orquestra com seus naipes, o maestro, os atos com suas alas, coreografias e cenografias próprias, os cantores, o coro. Imagine-se numa arquibancada e fixe-se num cone de visão. Os atos passam na frente do público, com suas alas, carros alegóricos, fantasias e coreografias. A bateria se fixa num ponto e sua música vai para todo o desfile. Um coro geral cantando o samba-enredo, dois tenores populares puxando o samba. Toda a apresentação é articulada. Todo o público assiste à mesma ópera esteja onde

estiver, pois os palcos são móveis e correm paralelamente ao público. Em cada ponto de visão o palco é fixo. Um espetáculo único no mundo.

II

O CARNAVAL DO RIO : ARTE DO EFÊMERO

A ARTE DO EFÊMERO - Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro - de **Nilton Silva dos Santos** Published 2009 by Apicuri in [Rio de Janeiro , NILTON SANTOS

Prefácio

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

A metrópole com sua heterogeneidade e com sua complicação, com suas distintas dimensões culturais, seus conflitos e intercâmbios é o pano de fundo da fina leitura antropológica dos artistas do carnaval, mais conhecidos entre nós como carnavalescos, empreendida por Nilton Santos em seu livro “A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro”.

A relevância dos desfiles carnavalescos das escolas de samba na história da conformação mesma do Rio de Janeiro moderno é sabida e notória. A competição festiva anual atuou como uma força centrípeta a partir da qual as escolas de samba construíram pouco a pouco sua forma peculiar de brincar o carnaval – a narração de um enredo anualmente renovado a partir da linguagem plástica e visual das alegorias e fantasias e rítmico-musical do samba-enredo. As escolas de samba inovaram e aproveitaram também muitos elementos de outras formas carnavalescas; reuniram negros, brancos e mulatos; abarcaram distintas tradições culturais e grupos e camadas sociais diferenciadas. Conquistaram com garra o favoritismo no carnaval urbano, espalharam-se Brasil afora e tornaram mundialmente famoso o carnaval carioca. Sua capacidade de articulação social, de estabelecer mediações sócio-culturais

entre diferentes bairros e regiões da cidade, entre morro e asfalto, foi, e é ainda hoje, de fato, ímpar. O milagre anualmente renovado de levar à passarela, ou à avenida, um novo desfile é produto de um trabalho coletivo e tenaz que trança elos entre diferentes esferas de atividades, visões de mundo díspares e escalas de valores diversas: o trabalho do rito.

No carnaval, a tão decisiva ação social de mediação tem como suporte processos de natureza artística. O complexo processo social que conduz ao desfile é, todo tempo, sustentado e mediado pela troca de um elemento simbólico por excelência – o enredo – e pelo processo de sua transformação nas linguagens plástica e visual das fantasias e alegorias e rítmico-musical do samba-enredo. Ora, bem no centro dessa vasta rede anualmente refeita em meio a conflitos e colaborações, está o fascinante personagem do carnavalesco, que aqui nos entretém.

Essa categoria nativa contemporânea – carnavalesco – é uma espécie de tipo ideal, uma noção abstrata que acentua características de um lugar ou personagem social de modo a iluminar a reflexão sobre o universo das escolas de samba. Nesse contexto, entendemos por carnavalesco aquela pessoa, considerada um artista, que é responsável pela concepção e realização dos enredos anuais das escolas de samba e por sua transformação na linguagem visual e plástica das fantasias e, em especial, das alegorias. A sofisticada dimensão estética dos desfiles contemporâneos, a responsabilidade sobre o enredo e sobre aspectos centrais da consecução de um desfile colocaram nas últimas décadas em evidência o lugar social do carnavalesco.

Helenise Guimarães em sua precursora dissertação sobre o tema – Carnavalesco, o profissional que ‘faz escola’ no carnaval carioca” (1992) – já havia assinalado como, entre as muitas inovações atribuídas à escola de samba Portela entre as décadas de 1930 a 1950, já se encontrava o espaço social do artista de carnaval. Nessa escola, a confecção das alegorias e fantasias já se organizava de forma centralizada e valorizava competências específicas. Em “Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile”, de minha autoria, assinei o papel essencial ocupado pelo carnavalesco na confecção de um desfile, indicando os anos 1960 como o período de consolidação desse espaço social. A escola de samba Salgueiro desempenhou naquele momento um papel chave. Desde 1954, o Salgueiro contava com a participação do artista Hildebrando Moura, que trabalhara anteriormente com as grandes sociedades. Em 1959, a escola chamara o casal de artistas Marie Louise Nery (suíça que trabalhara com folclore no Museu de Etnologia de Neuchâtel) e Dirceu Nery (pernambucano, cenógrafo e bailarino de frevo) para a confecção de seu carnaval. Ambos entusiasmaram-se com a idéia de levar o espírito teatral para a escola de samba e idealizaram um desfile com apurada visão cenográfica, coreográfica e cromática. Fernando Pamplona, então professor da escola de Belas Artes, que já participava das decorações de rua e dos bailes carnavalescos do Teatro Municipal, foi jurado naquele ano. No ano seguinte, Pamplona integrava a equipe para a confecção do carnaval do Salgueiro, junto com o casal Nery e Arlindo Rodrigues. A equipe inovou a temática dos enredos e o uso de materiais carnavalescos, e com eles trabalharam nomes que marcariam os desfiles vindouros: Maria Augusta Rodrigues,

Rosa Magalhães, Joãosinho Trinta, entre outros.

Essas histórias falam do papel central de mediação exercido por esses artistas que trouxeram para as escolas de samba concepções estéticas e dramáticas desenvolvidas em outros meios culturais. O termo carnavalesco, entretanto, emergiria com mais clareza para designar o indivíduo/artista que ocupava esse novo espaço social apenas nos anos 1970. Até então a figura central na organização dos desfiles carnavalescos era o diretor de harmonia (personagem cuja atuação, diga-se de passagem, permanece até hoje decisiva). O talento de Joãosinho Trinta parece ter consagrado publicamente o termo e, ele mesmo, já viu no desfile por ele concebido e desenvolvido – “O Rei de França na Ilha da Assombração” – o marco de uma concepção de visualidade que enfatizou de modo crescente a unidade estética dos diversos elementos do desfile e, em especial, o potencial artístico e expressivo das alegorias carnavalescas.

Nilton Santos vem ampliar e sofisticar o que conhecemos sobre esses artistas e o complexo mundo social que habitam, convidando-nos a percorrer seus meandros contemporâneos. Por dever de ofício, o carnavalesco é sempre chamado a transitar entre, e a operar em, códigos simbólicos e redes sociais muito distintas, desenvolvendo muitas vezes idéias próprias de trabalho com a cultura popular. Entre a precariedade e a profissionalização, esses indivíduos circulam também entre escolas de samba muito diferentes entre si. Apesar do grande número de artistas que está sempre fazendo o carnaval das escolas de samba, apenas alguns se destacam como ocupantes do posto de carnavalesco com suas atribuições definidas. E, como nos revela o autor, dentre esses muitos artistas apenas alguns indivíduos conseguem ser efetivamente reconhecidos como artistas singulares, com assinatura própria, por seus trabalhos nas escolas de samba. Maria Augusta Rodrigues – a principal interlocutora do autor, condutora de muitos de seus passos nesse complexo mundo social, é um desses felizes casos. A artista simultaneamente construiu um estilo singular – com esmerado uso de cores e de suas tonalidades e uso inovador de materiais – e dotou uma escola de samba de características próprias e definidoras de uma imagem característica até hoje difundida no carnaval carioca: Quem não acha que a União da Ilha é uma escola simpática, alegre e descontraída? A trajetória de outros renomados carnavalescos, como Alexandre Louzada, e o caso singular da comissão de carnaval da Beija-Flor são também aqui abordados. Nesse campo dinâmico, onde os indivíduos almejam o reconhecimento do mundo social abrangente como artistas, os valores do dinheiro, do profissionalismo, do nome, da fama e da arte se enfrentam de modo único na construção de cada carreira. O livro de Nilton Santos traz questões instigantes para todos aqueles que se interessam pela festa popular e pela cultura brasileira e renova um campo promissor de investigações sobre a sociedade contemporânea.

COMENTÁRIO DE CESAR MAIA

8 DE MARÇO: DIA DA MULHER! DIA DE MARIA AUGUSTA, PRIMEIRA MULHER CARNAVALESCA DAS ESCOLAS DE SAMBA!

(<http://www.salgueiro.com.br/s2008/PE.asp?P=21>) 1. Maria Augusta Rodrigues nasceu no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Ainda criança, mudou-se para São João da Barra, cidade do Norte Fluminense, onde viveu parte de sua infância e pôde conviver com as mais variadas manifestações folclóricas e culturais da região. Voltou para o Rio de Janeiro aos 9 anos, para morar com os avós, no Flamengo. Estudou no Colégio Bennet. Seu destino já estava traçado e foi parar na Academia Nacional de Belas Artes. Foi lá que Maria Augusta teve seu primeiro contato com o carnaval, por intermédio do professor Fernando Pamplona.

2. No final da década de 1960, Maria Augusta colaborou com diversos projetos de decoração de carnaval de ruas, avenidas e dos bailes do Theatro Municipal, feitos pelo professor Pamplona e por Arlindo Rodrigues, ambos também carnavalescos do Salgueiro. Esse período do foi de grande importância para sua carreira, pois foi com Arlindo Rodrigues que aprendeu a trabalhar com a gradação de cores e a fazer figurinos para escolas de samba. Fez parte da equipe de Fernando Pamplona que revolucionou o desfile das Escolas de Samba, no Salgueiro a partir de 1960.

3. Em 1971, já fazendo parte da equipe vitoriosa do Salgueiro, Maria Augusta sugeriu o enredo Festa para um Rei Negro (mais conhecido como Pega no Ganzê). O enredo saiu de sua tese de mestrado para a escola de Belas Artes. A dissertação baseava-se numa visita de príncipes africanos a Maurício de Nassau, na Recife do século XVII. Quando Maria Augusta mostrou o trabalho a Pamplona, ele não teve dúvida que ali estava ali um enredo sob medida para o Salgueiro. E estava certo, pois o Salgueiro ganhou o carnaval daquele ano.

4. No Salgueiro, assinou ainda outros dois enredos: em 1973 (Eneida, amor e fantasia) e 1974 (O Rei da França na Ilha da Assombração), ambos em parceria com Joãozinho Trinta. Paralelo ao trabalho no Salgueiro, Maria Augusta emprestava seu talento à União da Ilha do Governador, escola que ainda estava no grupo de acesso, em 1972 (A Festa da Cavalhada), 1973 (Y-Juca Pirama) e 1976 (Poemas de Máscaras e Sonhos). Assim como outros carnavalescos que beberam na fonte da Academia, Maria Augusta deixou o Salgueiro e levou seu talento para outras escolas, como Paraíso do Tuiuti (1980 - É a Sorte; 1982 - Alegria; e 1983 - Vamos falar de Amor) e Tradição (1985 - Pássaro Guerreiro, Xingu; e 1986 - Rei Senhor, Rei Zumbi, Rei Nagô). Mas foi na União da Ilha do Governador que a carnavalesca se consagrou. Com um estilo leve e carnavalesco que caracterizou a escola durante anos, Maria Augusta fez os

inesquecíveis Domingo (1977) e O Amanhã (1978). O último trabalho de Maria Augusta como carnavalesca foi para a Beija-Flor de Nilópolis, em 1993, com o enredo Uni-duni-tê, a Beija-Flor escolheu você.

5. Santuza Cambraia Naves, analisando o livro de Nilton Santos, "A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro". Outra questão importante abordada no livro refere-se ao papel inovador de Maria Augusta no universo das Escolas de Samba, no sentido de promover uma mudança radical na linguagem carnavalesca em meados dos anos 70, quando, ao trabalhar o carnaval da União da Ilha, tematiza Menotti del Picchia, em 1976, com o enredo "Poemas de máscaras em sonhos"; em 1977 toma "Domingo" como tema e, em 1978, "O amanhã". Maria Augusta inovou ao fazer uso de cores e de materiais mais baratos, priorizando enredos baseados no cotidiano e abandonando as temáticas históricas.

Fonte do comentário Cesar Maia: Exblog.com

O LADO LÚDICO DA ALMA

Luiz Martins da Silva

É o outro lado do espelho,

O tal espírito da festa,

Qualquer bobo fica sábio,

Qualquer sábio fica besta.

Vira e mexe, qualquer coisa

-- Pretexto de fantasia --,

A alma virada ao avesso,

Despida, entregue à folia.

Máscara de irreverência,

Que é singular e plural:

Carnavais não voltam mais,

Mas o ritual volta sempre.

Sua lógica é o absurdo,

Sua poética, devaneio.

No seu reinado bem curto,

Momo prova ao que veio!

Na quarta-feira de cinzas,

O Demônio de volta ao normal,

Guardião de brasa lenta,

Para o próximo Carnaval.

