



É Baco num carro feito de ouro e de mulheres...: o “Carnaval carioca” de Mário de Andrade e a reactivação do discurso carnavalesco

GABRIEL BOROWSKI

IFR-UJ



Resumo: O presente trabalho tem como objetivo evidenciar um complexo jogo intertextual no poema *Carnaval Carioca* (1923) de Mário de Andrade, em que se entrecruzam os motivos de proveniência europeia (bacanais, dantescas, grotescas etc.) reatualizados num discurso modernista embebido na cultura brasileira através da imagem do carnaval. O autor do artigo sublinha o processo de revitalização dos conteúdos culturalmente marcados, seguindo uma suposta lógica temporal da experiência da festa.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Carnaval; Modernismo Brasileiro e Cultura Europeia

Abstract: This article aims to reveal the complex intertextuality present in the poem *Carnaval Carioca* (1923) by Mário de Andrade, in which various motives descended from Europe (bacchanal, Dantesque, grotesque etc.) interweave, actualized in a modernist discourse embedded in the Brazilian culture through the image of the carnival. The author of the article emphasize the process of revitalisation of culturally marked matters, following a supposed temporal logic of the festivity's experience.

Keywords: Mário de Andrade; Carnival; Brazilian Modernism and European Culture

O estudo do carnaval, sendo ele a expressão máxima da liberdade e da inversão da ordem quotidiana a entrar numa realidade onírica, pode criar problemas em relação à sua origem, complexidade de constituintes, evolução sócio-histórica e diversidade de realizações. Como nota Fred Góes, ao analisar o fenómeno em questão *se está entrando num universo de máscaras, de pistas dúbias e paradoxais, de suspensão temporal*,¹ que se traduz numa dificuldade de leitura das obras que lhe digam respeito. Embora nesse trabalho se trate do caso específico (e supostamente o mais complexo) do carnaval brasileiro e da sua presença na poesia modernista, para a sua compreensão torna-se necessário explicitar elementos que antecipam a viagem de Pedro Álvares Cabral, visto que as obras em que se evidencia empregam motivos e imagens recorrentes relacionados ainda com a cultura pagã europeia,² cujo conhecimento é imprescindível na leitura dos textos seleccionados.³

O carácter transistórico do carnaval deve-se, segundo Bakhtin, ao facto de as verdadeiras festividades serem uma “forma primordial” e marcante da civilização humana, realizando-se independentemente das condições

laborais e mantendo uma relação com a vida espiritual do povo.⁴ À vista disso, torna-se inteligível a presença do aspecto festival na cultura europeia que contribuiu consideravelmente para a formação do carnaval no Brasil e – provavelmente em grau ainda mais elevado – para as suas representações literárias. A imagem predominante no discurso carnavalesco na Europa é a bacanal, ou seja, a festa libertinosa em homenagem a Baco, deus romano do vinho, identificável com o Dionísio grego. Como sugere Friedrich Nietzsche n’*O nascimento da tragédia*,

¹ GÓES, Fred. O Carnaval na Literatura Brasileira. *Revista Brasileira*, ano XII, n. 48, jul./set. 2006, p. 80.

² Neste trabalho limita-se à análise dos constituintes europeus da representação literária do carnaval carioca, embora tendo em conta a inquestionável importância do factor ameríndio e africano na formação do fenómeno.

³ Trata-se da intertextualidade implícita como uma condição da legibilidade literária, bem como da presença dos elementos intertextuais explícitos que se evidenciarão durante a análise. Cf.: JENNY, Laurent. A estratégia da Forma. In: JENNY, Laurent (et al.), *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5.

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da Universidade de Brasília, 1993. p. 7-8.

o centro dessas festas residia num deboche sexual exagerado, cujas ondas transbordavam por sobre todo o mundo da família e os seus respeitáveis estatutos; precisamente as instâncias mais bestialmente selvagens da natureza eram aqui libertas, até se atingir aquela repugnante mistura de volúpia e crueldade”.⁵

É essa a imagem orgiástica que aparece em várias representações literárias e pictóricas na cultura europeia, sublinhando sempre a ultrapassagem dos limites do corpo e o exagero, através dos motivos da embriaguez, lascívia, gula e violência, que não cabiam dentro das normas da sociedade cristã.⁶ No entanto, o tipo do festival dionisiaco, embora sujeito a várias transformações, mantém a sua presença ao longo da Idade Média, Renascimento⁷ e das épocas subsequentes, e, como diz Robert Stam, *existe em toda a sua força* em cidades brasileiras.⁸ Numa forma obviamente mais “civilizada” (com todas as generalizações ocidentais que o termo implique), evidencia-se durante o carnaval enquanto fenómeno social, e supostamente mais ainda nas suas representações literárias que se alimentam da expressividade dos motivos nietzschianos e dos elementos grotescos destacados por Bakhtin.

O modernismo brasileiro, reinterpretando a cultura do Brasil na sua particularidade e questionando os seus constituintes, reconhece logo a importância do carnaval como *o acontecimento religioso da raça*⁹ durante o qual *Wagner submerge ante os cordões de Botafogo*, conforme *Manifesto da poesia Pau-Brasil*.¹⁰ Tomada literalmente,

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou mundo grego e pessimismo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996. p. 30.

⁶ A propósito desse trabalho, foram analisados 16 quadros dos pintores europeus dos séculos XVI-XIX. Sob a óptica do trabalho, chama atenção a recorrência de certas imagens que dizem respeito a embriaguez, música, dança, máscara, nudez e sugestões de prazeres carnavais que teriam acompanhado as festas de Baco e Pã. Cf.: Anexo I desse trabalho.

⁷ O fenómeno comentado profundamente por Bakhtin (op. cit.) a propósito da obra de Rabelais.

⁸ STAM, Robert. O cinema, a literatura e o carnavalesco. In: BASÍLIO, Kelly (coord.). *Concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 608.

⁹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 326.

¹⁰ Op. cit.

¹¹ Um dos exemplos mais evidentes é o poema de Oswald de Andrade, *Nossa Senhora dos Cordões*, em que se evoca “a Protetora do Carnaval em Botafogo”, “Mãe do rancho vitorioso”, “Auxiladora dos artísticos trabalhos do barracão” etc., para que garanta a vitória do rancho no desfile. A fusão entre a figura da Nossa Senhora e a competição carnavalesca é óbvia.

¹² Por exemplo, o poema *Bacanal* (1918) de Manuel Bandeira, remete directamente à festa dionisiaca, evocando as figuras de Baco, Momo e Vênus numa construção que imita os cantos rituais (o ritmo e o refrão “evoé” que teria sido a exclamação das bacantes). O foco do poema é a interligação da poesia, da volúpia e da embriaguez sob o princípio dionisiaco. Sobre a intertextualidade e o vanguardismo, cf.: Laurent Jenny, op. cit., p. 44-45.

¹³ Cf.: NÚBILE, Marília. *A carnavalização na poesia*. São Gonçalo: Universo, 1998. p. 44-45.

¹⁴ MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, 2. ed., São Paulo: EDUSP, 2001. p. 84-85. A carta inicia uma troca de correspondência a propósito da construção do poema em questão.

a relação entre o carnaval e a vida espiritual evidencia-se em vários poemas do movimento.¹¹ Os aspectos acima referidos, que dizem respeito às festas de Baco e ao carnaval, possuidores de recordações culturais amplamente reconhecidas, são reenunciados para serem fechados num discurso mais poderoso que os reactiva numa nova configuração cultural.¹² Sendo assim, entra-se num discurso em que os conteúdos evocados – quer afirmados, quer negados – se entrecruzam na expressão modernista, marcada já em si mesma por uma reviravolta cultural em busca da liberdade expressiva através da inversão dos valores literários, ou seja, *[d]o lirismo dos loucos / [d]o lirismo dos bêbedos / [d]o lirismo difícil e pungente dos bêbedos / [d]o lirismo dos clowns de Shakespeare*, enumerados em *Poética* de Manuel Bandeira.¹³

Em consequência, as representações modernistas do carnaval podem ser interpretadas a um nível imagético (motivos e figuras recorrentes), retórico (recursos linguísticos próprios ao discurso carnavalesco) e ideológico. Este trabalho baseia-se no poema *Carnaval carioca* (1923) de Mário de Andrade, referindo-se também a outros textos que coincidem principalmente ao nível imagético com a obra em questão. Focaliza-se nos diversos retratos da festa dentro da complexidade do carnaval, na sua inserção no discurso modernista que actualiza conteúdos culturalmente marcados (nível ideológico) e, com menos destaque, nalgumas das formas da representação do fenómeno que se considera significantes (nível retórico). Segue-se uma suposta lógica temporal da experiência do último dia do carnaval no Rio de Janeiro, nomeadamente: a imersão na multidão carnavalesca (a tarde), a passagem dos blocos (a noite) e a volta à vida quotidiana (a madrugada).

A tarde

Numa carta a Manuel Bandeira, de Fevereiro de 1923, Mário de Andrade dá conta dos primeiros instantes da sua experiência do carnaval carioca em termos de um “choque terrível” perante a “pornografia”, “vulgaridade e “gritaria” (entre outras designações); porém, a primeira impressão do poeta transformou-se numa fascinação, cujo resultado é o poema publicado no mesmo ano.¹⁴ Na mesma carta, o autor de *Macunaíma* acrescenta que *começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro [dele]* e que *no écran das folhas brancas, começou a se desenrolar o filme moderníssimo dum poema*. Essas metáforas correspondem à construção do poema, em que as impressões surgem numa sequência rápida, num movimento constante e inevitável, e numa diversidade quase microscópica de imagens, ultrapassando os limites da visão e chegando às sensações perceptíveis pelos demais sentidos. Em consequência, *Carnaval carioca*, um poema altamente impressionista, abre-se (vv. 1-3)

numa sequência de sensações que dizem respeito ao tacto (“Fornalha”), audição (“estrala”), olfacto (“em mascarados cheiros silvos”); com uma evidente sinestesia, uma das muitas do poema), visão (“Bulhas de cor bruta”) e, novamente, audição (“aos trambolhões”), e entra numa ordem sintética do visual/palpável (“Setins [sic] sedas cassas fundidas no riso febril”) para imergir num universo de percepções confusas, sobrepostas e ambíguas.

Logo (vv. 19-22), a dinâmica introduz-se ao nível imagético (“chiba frémite e clangor / Risadas e danças / Batuques maxixes / Jeitos de micos piriricas”) e mais adiante (vv. 39-45) destaca-se o ritmo, devido à assonância combinada com aliteração (“Então toa a toada safada”) ou ao emprego das frases nominais enumerativas (“Pinhos gargalhadas assobios / Mulatos remeleixos [sic] e buduns. / Palmas. Pandeiros”). A sonoridade do poema baseia-se também nas aliterações (por exemplo, v. 64: “Explodem roncos roucos trilos tchique-tchiques”; v. 75: “Que perereçam pararaças”) e anáforas (evidente nos versos 215-222 da “prece”,¹⁵ vv. 205-230, e na aliteração anafórica nos versos 240-246: “Mulheres soltas / Mais duas virgens fuxicando o almofadinha / Maridos camaradas / Mães urbanas / Meninos / Meninas / Meninos”). Há também elementos dadaístas da alta sonoridade (v. 231: “... pacapacacapão!... pacapão! pão! pão!”). A sequência das impressões encontra-se interrompida várias vezes pelos fragmentos de falas e cantos que dinamizam o quadro e imitam uma passagem pela multidão.

Os elementos acima referidos criam um universo de sensações sobrepostas na sua exuberante plenitude, capaz de confundir o aparelho perceptivo do receptor. O mundo exterior da festa invade a interioridade do sujeito lírico, que se encontra vinculado numa teia de impressões que ignora a distinção entre actores e espectadores. Como sublinha Bakhtin, o carnaval não possui nenhuma fronteira espacial que delimite o participante activo do passivo¹⁶ – logo não se pode assistir a ele com a “frieza paulista” (v. 9) e “policiamentos interiores” (v. 10) do sujeito lírico. Dentro de uma realidade hostil da festa, o “eu” lírico sente-se outro, reconhece a sua alteridade, treme “do frio nos [s]eus preconceitos eruditos / Ante o sangue ardendo do povo” (vv. 18-19), e despreza as “cafrarias desabaladas” (v. 13).¹⁷ Portanto, a sua experiência da festa carioca oscilará entre a antipatia de observador e a fascinação do participante; isto é, entre a repugnância e a euforia, que se evidenciam em numerosos vocativos – ora a Deus, ora ao carnaval personificado que adquire assim uma certa índole divina.

Mais adiante (seguindo uma suposta lógica temporal das impressões),¹⁸ depara com um caixeiro¹⁹ disfarçado da baiana. Segue-se uma descrição do corpo grotesco no sentido que lhe atribui Bakhtin: um corpo que *ultrapassa-se*

*a si mesmo, franqueia seus próprios limites.*²⁰ Construindo a imagem grotesca do travesti, expõem-se *dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo*²¹ – nesse caso, é o vulto do caixeiro que se tenta dissimular, embora se mantenha no “decote cabeludo” (v. 34), enquanto nasce a baiana, a sua fantasia, expressão de uma singularidade interdita na vida quotidiana.²² A descrição que ocupa exactamente um quarto da primeira parte do poema (35 dos 140 versos) remete não só à presença das *falsas baianas*²³ nas festas do carnaval, mas antes ao fenómeno da inversão da ordem social estabelecida, que permite que o representante da vida burguesa e produtiva se encontre num momento “extra-ordinário”, não “rotineiro”, segundo a oposição realçada por DaMatta.²⁴

Os participantes do rito festivo – quer do carnaval, quer do bacanal – ter-se-iam transformado, segundo Nietzsche e Bakhtin, numa “abençoada alteridade”, mediante “o traje, a atitude ou o frenesi musical”.²⁵ No poema de Mário de Andrade, o caixeiro disfarçado de baiana “se foi na religião do Carnaval / Como quem cumpre uma promessa”, visto que “Todos cumprem suas promessas de gozar” (vv. 61-63) – participando assim no “acontecimento religioso da raça”, como já foi referido. O que se torna inteligível é o motivo recorrente da ligação entre a vida festiva e a vida espiritual, sujeita às transformações segundo contexto sócio-histórico.

¹⁵ Designação usada por Manuel Bandeira na carta de Maio de 1923 em relação à parte: “Senhor! Deus bom... [...] Dessas histórias cotubas em que Madalena atapetava com os cabelos o teu chão”. Marcos Antonio de Moraes, op. cit., p. 88-91.

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 6.

¹⁷ Sendo assim, a situação inicial de *Carnaval Carioca* parece remeter à do protagonista de *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, especialmente nos fragmentos 134-140, que dizem respeito à experiência do carnaval carioca da perspectiva de um paulista.

¹⁸ A dificuldade da aplicação do critério temporal tornar-se-á mais evidente mais adiante. Cf. nota 38, deste trabalho.

¹⁹ A figura do caixeiro aparece também em *Sonho de uma terça-feira gorda* de Manuel Bandeira, em que se retrata “as mulheres de má vida, de peitos enormes – Vénus para caixeiros”. Sob essa óptica, o caixeiro pode ter papel de um personagem-tipo, representante dos trabalhadores cariocas, que só no carnaval é capaz de ultrapassar os limites da sociedade hierarquizada.

²⁰ BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 23.

²¹ Loc. cit.

²² Como nota Roberto DaMatta, no Brasil não se fala de máscaras, como no contexto do carnaval europeu, mas antes de fantasias, que permitem assumir uma identidade interdita na vida quotidiana, desempenhando assim um papel muito mais importante do que só disfarçar o rosto. Cf.: DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?*, Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 74-75.

²³ *A falsa baiana* é uma das figuras presentes no imaginário carnavalesco, embora se torne verdadeiramente explícito só no fim dos anos 1930 e no início dos 1940, em consequência da popularidade da canção “Falsa Baiana” de Geraldo Pereira e do filme *Banana da Terra* (1939), com Carmen Miranda. Cf.: GREEN, James N. *Beyond Carnival: male homosexuality in twentieth-century Brazil*. Chicago: Chicago University Press, 2001. p. 1.

²⁴ DAMATTA, Roberto. op. cit., p. 68.

²⁵ STAM, Robert. op. cit., p. 607.

O sujeito lírico revela-se como poeta,²⁶ com “uns olhos novos / Pra serem lapidados em mil sensações bonitas” (vv. 84-84), que se quer dedicar à imortalização do carnaval na Poesia, passando da fase da indignação inicial à fascinação. Ao percorrer o universo hostil da lascívia carnavalesca, o sujeito compara a festa ao segundo círculo do Inferno dantesco, em que são castigados os famosos pecadores carnavais. Puxado à ventania, para as “rajadas de confetes” (v. 114), o poeta encontra-se numa situação que remete directamente *A divina comédia*: [o] lugar da luz emudecido, / que muge como o mar no temporal / se é de contrários ventos combatido.²⁷ Depara com as figuras das pecadoras referidas no canto V do *Inferno* (Semíramis, Helena, Cleópatra, Francesca da Rimini e Isolda). Porém, as mulheres libidinosas do segundo círculo do Inferno misturam-se com outras figuras, tais como Marília, Julieta e Domitila,²⁸ formando uma imagem de omnipresente lascívia carnavalesca. No entanto, as figuras do alto registo cultural são grotescamente ridicularizadas logo depois, num choque com a cultura popular moderna (*cow-girls*, “pijamas bem franceses”; v. 120) e com a presença multicultural das “alsacianas portuguesas holandesas” (v. 121). Assim, a festa torna-se ridicularizada e, ao mesmo tempo, a procura do prazer carnal desregionalizada – logo, universal.

Mais adiante, depois de o poeta questionar a sua missão²⁹ deixando-se imergir na multidão carnavalesca, uma sequência de imagens revela o carácter híbrido da festa e, ao mesmo tempo, a diversidade dos motivos nela existentes. O primeiro quadro evoca a presença negra através da descrição de uma cena presenciada realmente por Mário de Andrade durante o carnaval (vv. 141-150).³⁰ No segundo aparecem as figuras de Vénus e de Cupido, que representam amor e prazer carnal dentro da cultura antiga europeia – porém, ridicularizadas, temem perante a volúpia do carnaval que ultrapassa até a imaginação dos deuses (vv. 151-158). Finalmente, as origens cristãs são postas em cena numa oração a Deus ausente, em que o poeta pergunta em vão: “Onde que jazem tuas [de Deus] atrações? / Pra que lados de fora da Terra / Fugiu a paz das naves religiosas / E a calma boa de rezar ao pé da cruz?” (vv. 171-174). Imerso no mundo em que a ordem social se encontra invertida – ou seja, num “segundo mundo” e numa “segunda vida”, paralelos ao mundo oficial da Igreja e do Estado, como sugere Bakhtin³¹ –, o sujeito reconhece a analogia que se estabelece entre o carnaval e os ritos eclesiásticos. À vista disso, é evidente a semelhança à afirmação referida do *Manifesto da poesia Pau-Brasil*. Assim, entre “oblatas de confetes” (v. 182) e “icenso e mirra marca Rodo nacional” (v. 183), o poeta observa um pobre fantasiado num fraque de cetim verde, ironicamente chamado “asceta de longos jejuns dificilimos” (v. 186) – um verdadeiro apóstolo do novo culto popular, que ocupa

lugar dos santos (Felipe Neri)³² e apóstolos (Sumé)³³ ausentes da vida da colectividade.

A evocação da figura misteriosa de Sumé, personagem que se encontra na fronteira entre o imaginário indígena e a religiosidade europeia, sublinha a índole híbrida do carnaval. A suposta unicidade dos elementos da diversa proveniência, conjugados no princípio carnavalesco presente na festa, realça-se na oração do poeta – uma prece verdadeiramente ecuménica, que pretende unir os cultos egípcios (Ísis), os ritos bacanais (Dionísio) e a religião indígena (Tupã) como revelações do mesmo Deus. Portanto, o espírito comunitário, evidente no carnaval e comentado por Bakhtin como *uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados*³⁴ traduz-se no plano dos entes superiores. A presença de Deus reactualiza-se no culto popular, com saxofones e xilofones (instrumentos que passam da cultura erudita à popular), reco-recos e tantãs (instrumentos populares), “instrumentada crespa do jazz-band” (marca da presença americana), “violões de cordas de tripa” (instrumentos antigos), “cordeonas imigrantes” (marca da presença musical dos imigrantes nas formas musicais tradicionalmente acompanhadas por

²⁶ Mais adiante neste trabalho, a palavra “poeta” designará o sujeito lírico do poema, reconhecendo obviamente a diferença entre o “eu” lírico presente na obra e o seu autor, Mário de Andrade.

²⁷ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*, s.l., Bertand Editora, 1995, p. 63.

²⁸ Marília – a destinatária das poesias líricas de Tomás António Gonzaga, publicadas no fim do século XVIII, que revelam um certo grau de sensualidade, embora tenham um carácter altamente árcade e neoclássico. Julieta – a heroína da famosíssima obra de Shakespeare do fim do século XVI. Domitila – a nobre paulista e célebre amante de Dom Pedro I, que viveu na primeira metade do século XIX.

²⁹ Como observa DaMatta, na festa “a mensagem deixa de ser importante e o que vale é também o canto pelo canto, a música pela música, a alegria pela alegria. [...] Todos podemos, assim, virar poetas” (Roberto DaMatta, op. cit., p. 76). Dentro da dialéctica presente na obra de Nietzsche, a afirmação do antropólogo brasileiro verifica-se na ideia da supressão e destruição da elemento apolíneo (representando aqui pelo poeta) pelo dionisíaco (carnaval), devido à submersão do indivíduo no esquecimento de si próprio e das normas apolíneas em consequência do excesso e do “deleite nascido das dores” (Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 41).

³⁰ Na carta a Carlos Drummond de Andrade, de 10 de novembro de 1924, o poeta escreve: “Eu conto no meu *Carnaval Carioca* um fato a que assisti em plena Avenida Rio Branco. Uns negros dançando o samba. Mas havia uma negra moça que dançava melhor que os outros. Os jeitos eram os mesmos, mesma sensualidade, mas ela era melhor. Só porque os outros faziam aquilo um pouco decorado, maquinizando, olhando o povo em volta deles, um automóvel que passava. Ela, não. Dançava com religião. Não olhava para lado nenhum. Vivia a dança. E era sublime. Este é um caso em que tenho pensado muitas vezes. Aquela negra me ensinou o que milhões, milhões é exagero, muitos livros não me ensinaram. Ela me ensinou a felicidade.” Apud. José Luiz Passos, *Ruínas de Linhas Puras: quatro ensaios em torno a “Macunaima”*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 65-66.

³¹ BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 4-5.

³² Felipe Neri (1515-1595) – religioso italiano canonizado no século XVII.

³³ Sumé – personagem misteriosa que aparece também no capítulo V de *Macunaima* de Mário de Andrade; homem branco que teria aparecido entre os indígenas brasileiros antes do descobrimento por Pedro Álvares Cabral e ter-lhes-ia ensinado a agricultura e as regras morais. Identificado pelos jesuítas como São Tomé, o apóstolo de Cristo que – segundo a lenda – teria vindo à América.

³⁴ BAKHTIN, Mikhail. op. cit., p. 9.

acordeão, como fados, polcas, valsas etc.), “flautas dos choros mulatos” e cavaquinhos – enfim, com “todos os instrumentos e todos os ritmos” que coexistem dentro do padrão dinâmico da cultura brasileira (vv. 215-222).

A prece desenvolve-se até chegar ao arrebatamento dos sentidos, um quadro sonoro do frenesi de “Coros luzes serpentina serpentina / Coriscos coroa caras colos braços serpentina serpentina / [...] sambas bumbos guizos serpentina serpentina... / E a multidão compacta se aglomera aglutina mastiga em aproveitamento brincadeiras asfixias desejadas delírios sardinhas desmaios / Serpentina serpentina coros luzes sons / E sons!” (vv. 251-252 e 255-258). É um dos momentos mais expressivos na construção da diversidade microscópica das percepções, devido à presença das aliterações e assonâncias, bem como de frases enumerativas sem pontuação, compactas numa forma fechada (semelhança dos versos 251 e 257) com refrão (“serpentina serpentina”).

A Noite

É nesse momento de exaltação violenta que o sujeito passa à observação dos desfiles. Aparecem músicos em “cavalos fogosos”³⁵ (v. 264) – vultos de índios (atiariti e ariti) “assoprando cornetas sagradas” (v. 265). Depois da fanfarra de abertura (que questiona a natureza de linguagem como arbitral e convencional através do uso das onomatopeias),³⁶ o poeta logo exclama a “vitória sobre a civilização” (v. 270), a derrota da cultura erudita perante a naturalidade e força da festa popular.³⁷

Como sugere a presença de Baco, Etna e Sol, o primeiro desfile (vv. 263-288) representa o imaginário da Antiguidade. Portanto, o primeiro cortejo remete directamente à festa dionisíaca – numa forma actualizada – com “Baco num carro feito de ouro e de mulheres”. Na descrição do desfile predomina a reificação da mulher

(que no verso referido literalmente “constitui” o carro) e a animalização de outros participantes que perdem a sua individualidade (“Tudo aplaude guinchos berros”). Porém, o poeta lembra da dissonância entre o exagero carnavalesco e a pobreza da vida quotidiana, evocando a imagem irónica das “duas mulheres se fantasiando de lágrimas” devido à fome; das crianças sem infância e sem abrigo, esquecidas, tidas como imprestáveis à sociedade, vivendo no lugar comum da rua. No entanto, o sujeito lírico foge rápido da lembrança “de anteontem” ao momento do desfile esplendoroso – o único instante que tem importância na suspensão temporal do carnaval.

A morena do segundo cortejo (vv. 289-298) chama atenção do poeta e desperta-lhe desejo carnal. O sujeito lírico, cativado pelos olhos da mulher, vê neles um outro desfile, um préstito simbólico, em que se destacam as figuras do ameríndio e do negro através da presença de vários elementos como: verde das florestas, índios nus, tabas (aldeias indígenas), cauim e cachiri (bebidas alcoólicas de mandioca fermentada), curare (veneno), cajás (frutas), ariticuns (“frutas-do-conde”), bem como escravos, banzo (falta dolorosa que o cativo sentia do seu lugar de origem) e sensualismos (convencionalmente atribuídos aos africanos). Porém, a paixão passa quando o poeta vê a morena rir-se para os outros. Entretanto, passam os blocos “Flor de Abacate”, “Miséria e Fome” e “Ameno Rosedá” – três populares ranchos cariocas que faziam parte da Liga Metropolitana Carnavalesca fundada em 1919.³⁸

As imagens do desfile no poema de Mário de Andrade não são únicas na poesia modernista no Brasil, embora os retratos difiram entre si quanto à posição do sujeito lírico perante o carnaval, que se projecta para a selecção dos conteúdos e a sua qualificação afectiva. No *Sonho de uma terça-feira gorda*, de Manuel Bandeira, os cortejos, pertencendo à vida do povo, encontram-se ridicularizados e desdenhados pelo sujeito lírico – são “alegorias ingénuas, ao gosto popular”. As mulheres fantasiadas de deusas não passam das representantes da multidão, “tontas e seminuas”, sendo apenas “Vénus para caixeiros”. Portanto, é um retrato cru e crítico. Um outro poema, *Na avenida*, de Oswald de Andrade, em que se evita o vocabulário qualificativo, retrata as fantasias que fazem parte da alegoria de “Palácio Floral” (crianças representando vespas, mulheres nas fantasias de pavões, homens como papoulas), ironizando o exagero carnavalesco (a comissão de frente é composta por “distintos cavaleiros da boa sociedade rigorosamente trajados e montando fogosos corceis”, as mulheres são chamadas de “damas”) num embate com a modernidade das luzes eléctricas. Portanto, os elementos do desfile são mutuamente incompatíveis e, assim, ironizados.

³⁵ É interessante a coincidência com a comissão de frente “montando fogosos corceis” (v. 8) no poema *Na Avenida* (1926) de Oswald de Andrade.

³⁶ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (Lisboa, Círculo dos Leitores, 2002), a palavra *fanfarra* vem da francês *fanfare*, provavelmente da origem onomatopeica. Contudo, o som produzido pelo instrumento pode ser representado na grafia portuguesa como *fanfarram*. À vista disso, os variantes vocálicos *fenferrem* e *finfirrim*, que o instrumento é capaz de produzir, podiam ter dado origem à palavra – ou seja, supostamente podia existir a palavra *fenferra* ou *finfirra*.

³⁷ Mais um eco de *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* que proclama “a reação contra todas as indigestões de sabedoria” dentro da construção dialéctica inscrita na “base dupla e presente – a floresta e a escola”. Oswald de Andrade, op. cit., p. 330.

³⁸ É interessante notar a incoerência do tempo do poema com os acontecimentos em que se baseia. Segundo a notícia no *Jornal de Comércio* (apud Ferreira, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.303-304), em 1923 os ranchos apresentavam-se na segunda-feira, enquanto o tempo de *Carnaval Carioca* é supostamente a noite da terça-feira e a madrugada da quarta (“Já é quarta-feira no Passeio Público”; v. 323). Essa observação pode confirmar a dificuldade em aplicar o critério temporal às imagens evocadas no poema.

A Madrugada

A partir do verso 310, experiência do carnaval no poema de Mário de Andrade está prestes a acabar. O sujeito lírico estranha a “fadiga de gozar” que atinge afinal a multidão festival. A madrugada da quarta-feira de cinzas, o fim do carnaval, significa também o fim do sonho. Portanto, os seres efêmeros do universo festivo têm que regressar à sua condição dos simples seres físicos, “os corpos adquirem de novo as sombras deles” (v. 314) e o mundo volta do estado “extra-ordinário” ao “rotineiro”.³⁹ Às quatro horas de manhã o quotidiano acorda do sonho do carnaval,⁴⁰ “os palácios começam de novo subindo no céu” (v. 317). Entre os últimos vultos da multidão carnavalesca, como um triste Peri,⁴¹ aparecem varredores, recomeça o trabalho no porto, surge uma outra melodia – “Sinos buzinas clácons campainhas / Apitos de oficinas / Motores bondes pregões no ar, / Carroças na rua, transatlânticos no mar” (vv. 346-350). Assim, embalado por essa “cantiga-de-berço” (v. 351) o poeta regressa a si mesmo e dorme sem necessidade de sonhar, tendo presenciado um acontecimento que ultrapassava os limites da imaginação. A fantasia – o traje, bem como a realização dos desejos interditos na vida quotidiana – deita-se fora.

Em conclusão, *Carnaval carioca*, um poema extenso e complexo, é um campo imagético em que se encontram motivos de proveniência europeia (elementos de bacanais analisadas por Nietzsche, figuras d’*A divina comédia* de Dante, realismo grotesco destacado por Bakhtin etc.) actualizados num discurso modernista de índole carnavalizada (presente no desdobramento dos sinais absorvidos)⁴² e numa linguagem que conjuga o vocabulário múltiplo (lexemas índios e africanos, estrangeirismos e neologismos). Questionando o carnaval como fenómeno particular da cultura brasileira perante várias intertextualidades, o poema mantém relações com outros textos modernistas e marca a sua presença na história da literatura brasileira.

³⁹ É o processo contrário à transformação da cidade na segunda parte de *Festa* (1970) de Carlos Drummond de Andrade, em que a vida quotidiana – com a sua realidade laboral, os hábitos, até a beleza natural – desaparece perante a loucura do carnaval designado como “raio”, “peste”, “explosão”, entre outros. (O poema não foi analisado nesse trabalho devido à distância temporal em relação a *Carnaval Carioca*, embora a sua leitura mantenha numerosos pontos de correspondência com os conteúdos discutidos.)

⁴⁰ No *Sonho de uma terça-feira gorda* de Manuel Bandeira, como o título sugere, a experiência inteira é descrita numa convenção onírica, realçando a particularidade do carnaval como universo das fantasmas, fantasias e ilusões, grotesco e fora do dia-a-dia.

⁴¹ No *Poema de uma quarta-feira de cinzas* de Manuel Bandeira – que retrata uma situação coincidente com o poema em questão – aparece uma figura muito parecida, um triste Pierrot (figura recorrente no conjunto *Carnaval*), que desde a italiana *Commedia dell’arte* representa os amantes abandonados. No poema de Mário de Andrade é uma pessoa fantasiada de Peri, personagem do romance *O guarani* de José de Alencar, o que realça o carácter particularmente brasileiro do quadro.

⁴² STAM, Robert, op. cit., p. 614.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. Canto V. In: *A divina comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. [s.l.]: Bertand Editora, 1995. p. 63-69.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A Festa. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. p. 543-547.
- ANDRADE, Mário de. Carnaval carioca. In: *Poesias Completas*. (Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio). Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987. p. 163-173.
- ANDRADE, Oswald de. 134. Corso; 135. Passa o amor; 138. Memento homo. In: *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1993. p. 92-94. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 326-331.
- ANDRADE, Oswald de. Nossa Senhora dos Cordões; Na Avenida. In: *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 112-113. (Obras completas de Oswald de Andrade).
- BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do problema. In: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da Universidade de Brasília, 1993. p. 1-50.
- BANDEIRA, Manuel. Bacanal; Sonho de uma terça-feira gorda; Poema de uma quarta-feira de cinzas. In: *Obras poéticas*. Lisboa: Editorial Minerva, 1956. p. 107-108; 151-152; 153.
- BANDEIRA, Manuel. Carnavais de Outrora. In: *Libertinagem – Estrela de Manhã*. Ed. crítica de Giulia Lanciani (coord.), Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José/Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998. p. 485-487. (Coleção Arquivos, 1. ed.; 33).
- DAMATTA, Roberto. Carnaval é uma espécie de mediunidade. In: *Carioquice*. jan./mar. 2005, p. 75-79.
- DAMATTA, Roberto. O Carnaval, ou o mundo como teatro e prazer. In: *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 67-78.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 303-304. (Acesso remoto: <<http://books.google.pt/books?id=zwa14WBCjHEC>> a 29/11/2009).
- GOÉS, Fred. O carnaval na literatura brasileira. In: *Revista Brasileira*, ano XII, n. 48, jul./set 2006, p. 165-177. (Acesso remoto: <<http://www.academia.org.br/>> a 29/11/2009).
- GREEN, James N. *Beyond carnival: male homosexuality in twentieth-century Brazil*. Chicago: Chicago University Press, 2001. p. 1-2. (Acesso remoto: <http://books.google.com/books?id=Q3DWnz_SH2QC> a 29/11/2009).
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.
- MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 84-91. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).
- NIETZSCHE, Friedrich. Capítulos 1-6. In: *O nascimento da tragédia ou mundo grego e pessimismo*. Trad. Teresa R. Cadete. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996. p. 23-53. (Obras Escolhidas de Nietzsche; 1).

NÚBILE, Marília. Introdução; O Carnaval na cultura do carnaval. In: *A carnavalização na poesia*. São Gonçalo: Universo, 1998. p. 14-50.

PASSOS, José Luiz. Carnaval: Mistura e Revelação. In: *Ruínas de linhas puras: quatro ensaios em torno a Macunaíma*. São Paulo: Annablume, 1998. pp. 61-68. (Acesso remoto: <http://books.google.pl/books?id=FY_9x-XdjrIC> a 29/11/2009).

STAM, Robert. O cinema, a literatura e o carnavalesco. In: BASÍLIO, Kelly (coord.). *Concerto das artes*. Trad. Mário Jorge Torres e Pauly Ellen Boothe. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 603-644.

Recebido: 10 de maio de 2010
Aprovado: 03 de agosto de 2010

ANEXO 1

Suscinta análise das escolhidas representações pictóricas das festas dionisíacas na Europa (séc. XVI-XX).

Autor do quadro	Nome do quadro	Elementos e motivos que dizem respeito a:		
		vinho	música, dança, mascarada	prazer carnal
Vecellio Tiziano	<i>Bacanal: Andrianos</i> (1523-1524)	Jarros e taças, embriaguez	Dança, canto, flautas	Nudez, vestidos rasgados, sátiro a acariciar mulher
Maerten van Heemskerck	<i>Procissão Triunfal de Baco</i> (1537-1538)	Jarros, uvas, embriaguez	Dança, pandeiro, flauta, sininhos, máscara	Nudez, simbólico fálico
Peter Paul Rubens	<i>Sileno Embriagado</i> (1616-1617)	Jarro, taça, uva, embriaguez	Flauta	Homossexualismo, sátiro a abraçar mulher
Peter Paul Rubens	<i>Bacanal</i> (1616-1617)	Jarro, uvas, embriaguez	Pandeiro	Mulher a abraçar sileno
Claes Moeyaert	<i>Triunfo de Baco</i> (1624)	Jarros, uvas, embriaguez	Pandeiro, flauta	
Moyses Matheus van Uyttenbroeck	<i>Bacanal</i> (1627)	Jarros, uvas, embriaguez	Pandeiros	Nudez, vestidos rasgados Mulher a abraçar sátiro
Nicolas Poussin	<i>Bacanal: Andrianos</i> (1628-1630)	Jarros, taças, uvas, embriaguez	Violão, máscara	Vestidos rasgados
Nicolas Poussin	<i>Bacanal Perante Estátua de Pã</i> (1631-1633)	Jarro, taça, uvas	Dança	Sátiro a tentar abraçar mulher
Nicolas Poussin	<i>Triunfo de Pã</i> (1636)	Jarros, taças, embriaguez	Pandeiro, trombetas, flautas	Sátiro a abraçar mulher, sátiro a levantar a saia de mulher, vestidos rasgados
Jacques Blanchard	<i>Bacanal</i> (1636)	Jarros, taça, uvas, embriaguez	Pandeiro, triângulo, pratos	Nudez
Giulio Carpioni	<i>Bacanal</i> (1660-1665)	Jarro, embriaguez	Pandeiro, flauta, pratos	Nudez
Alessandro Magnasco	<i>Cena do Bacanal</i> (1710)	Jarros	Pandeiros, trombetas, flautas	Nudez, vestidos rasgados
Sebastiano Ricci	<i>Bacanal em Nome de Pã</i> (1716)	Jarro, taças, copo	Dança, pandeiro, trombeta, flauta	Nudez, vestidos rasgados, homem a abraçar mulher
Michel-Ange Houasse	<i>Bacanal</i> (1719)	Jarros, uvas, taças	Dança, pandeiros	Vestidos rasgados, mulher a acariciar sátiro
Francesco Zuccarelli	<i>Bacanal</i> (1740-1750)	Jarros, uvas	Dança, pandeiros	Nudez, vestidos rasgados
William-Adolphe Bouguereau	<i>Jovem Baco</i> (1884)	Copos, uvas	Pandeiros, pratos, flautas, triângulo, castanholas	Nudez, vestidos rasgados, homem e mulher de mão dadas