



Ronie Aleksandro Teles da Silveira (Org.)

1

CARNAVAL

e a
filosofia



Φ editora fi



Discutir as relações entre o carnaval e a filosofia significa tornar viável a vocação da filosofia para refletir sobre o mundo que nos cerca. Como o mundo que cerca os brasileiros mais de perto é mesmo o Brasil, o carnaval torna-se uma necessidade para os filósofos daqui.



Φ editora fi
www.editorafi.org

CAR
NA
VAL
e a
filosofia

Comitê Editorial da



Série
filosofia
brasileira

Gilberto Mendonça Teles (PUC-RJ)

Márcio José Silveira Lima (UFSB)

Marcos Carvalho Lopes (UNILAB)

Rafael Hadock-Lobo (UFRJ)

Renato Nogueira (UFRRJ)

Ronie Alexsandro Teles da Silveira (UFSB)

Susana de Castro (UFRJ)

Charles Feitosa (UNIRIO)

Wanderson Flor Nascimento (UNB)

Ivan Melo (UNILAB)

Ronie Alessandro Teles da Silveira (Org.)



CARNAL

e a
filosofia

Porto Alegre
2016

Φ editora fi

Direção editorial: Ronie Aleksandro Teles da Silveira

Diagramação e capa: Lucas Fontella Margoni

A regra ortográfica usada foi prerrogativa de cada autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da Creative Commons 4.0

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

Série Filosofia Brasileira - 1

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SILVEIRA, Ronie Aleksandro Teles da. (Org.)

O carnaval e a filosofia. [recurso eletrônico] / Ronie Aleksandro Teles da Silveira (Org.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.
297 p.

ISBN - 978-85-5696-005-4

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Carnaval. 2. Filosofia. 3. Cultura. 4. Antropologia.
5. Filosofia da Música. I. Título. II. Série.

CDD-100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Índice

A carnavalização da cultura

Marcelo Barreira . 11

- 1– Introdução; 2– Carnavalização como conceito político-cultural; 3- O enfraquecimento moderno da *carnavalização*; 4- Uma retomada contemporânea da potencialidade cultural da *carnavalização*; 5- Considerações finais; Referências.
-

O Carnaval à beira da política: paradoxos filosóficos e marcos históricos

David Amalric . 33

- 1- Introdução; 2- Saturnália: ritos da inversão; 3- Experiências da igualdade e comunidade utópica; 4- Da festa à revolta e da revolta à festa: entre Romans e Paris; 5- Disputas culturais: da repressão à resistência; 6- Do ritual ao espetáculo: a morte do carnaval?; 7- Conclusão: Somando ambivalências; Referências.
-

A Carnavalização da existência

Ronie Alexsandro Teles da Silveira 63

- 1 – Introdução: ver e tocar; 2 – A carnavalização; 3- A seriedade; 4- Natureza carnavalesca e tecnologia lúdica; 5- O carnavalesco; 6- Conclusão; Referências.
-

Rito e ritmo

Leandro Maia . 87

- 1 – Introdução; 2 – Carnaval e filosofia?; 3- Do rito ao ritmo; 4- O ritmo atravessa o carnaval; 5- Outros carnavais; 6- Brasil fevereiro; 7 - Modéstia à parte, meus senhores; 8 - Pra que discutir com madame?; Referências.
-

Ecos dos festejos báquicos no carnaval brasileiro moderno

Susana de Castro . 108

- 1 – Origem cristã do carnaval; 2 – Origem pré-cristã do carnaval; 3 – O uno primordial e a experiência da continuidade do ser; 4 – A transgressão do interdito e a festa; 5- Semelhanças e discrepâncias; 6 – Conclusão; Referências.
-

Oswald de Andrade e o instinto lúdico antropofágico: carnavalização e ócio

Ivan Maia de Mello . 125

- 1- Introdução; 2- A carnavalização da vida; 3- O instinto lúdico antropofágico; 4- A reapropriação do ócio; 5- Conclusão; Referências.
-

O que o carnaval manifesta?

Marcos Carvalho Lopes . 154

1 – Introdução; 2 – Carnaval (e carnavalização) entre o renascimento e a globalização; 3 – Profetas do carnaval brasileiro: Merquior e Flusser; 4 – Quarta-feira de Cinzas na teoria; 5 – O casamento de Dona Baratinha; 6 – Dentro e fora do bloco: a sujeira depois da festa; Referências.

Carnaval: o sujeito da canção entre máscaras, caras e lâmpadas

Leonardo Davino de Oliveira . 194

1- Entre dor e prazer; 2- Chega de verdade; 3- Fé na festa; 4- Massa real; 5- Voz mais triste; 6- Conclusão; Referências.

Alegorias da Malandragem: uma estética afroperspectivista do carnaval

Renato Nogueira . 216

1 – Comissão de frente; 2 – O enredo é a malandragem; 3 – Bateria: a filosofia afroperspectivista; 4 – A estética afroperspectivista; 5 – Apoteose: as alegorias da malandragem propriamente dita; Referências.

O que pode sair na Sapucaí? Carnaval e catástrofes

Hilan Bensusan e Ricardo Lobato . 241

1- Arrepio; 2- Carnavais proibidos; 3- Arte e folia; 4 – *Sboab* e *Maafa*; 5- Carnaval de autor; 6 – Carnavalização e sacralização; Referências.

Hélio Oiticica e o carnaval

João Coviello . 261

1 – Introdução; 2 – A descoberta do carnaval; 3 – O Parangolé; 4 – A estética; 5 – Desestetização e inconformismo estético; 6 – Arte e vida; 7 – Conclusão; Referências.

A carnavalização da cultura

Marcelo Barreira

1. Introdução

Escrever sobre o carnaval e sua conexão com a tradição filosófica é um desafio para quem deseja pensar nosso universo cultural. De início, um dos inúmeros vieses de articulação entre essas duas manifestações culturais, o carnaval e a filosofia, é o reconhecimento delas como exercícios de imaginação.

Por isso, Rorty, talvez, incluísse o carnaval, como o fez com a filosofia, entre as expressões ironistas e romanticamente autocriativas de uma cultura, assim como são a arte, a música, a literatura etc. Essa autocriação vai junto à recriação contingente de vocabulários como um modo eficaz de compreensão da identidade humana, mais eficaz do que o fundacionalismo científico ou moral, pois: “Tudo, desde o som de uma palavra, passando pela cor de uma folha, até a sensação de um pedaço de pele, pode servir, como nos mostrou Freud, para dramatizar e cristalizar o sentido de identidade pessoal de um ser humano” (RORTY, 2007, p. 79).

Essa questão tem uma dimensão filosófica, mas numa filosofia entendida, de acordo com Rorty (2009), como uma discussão político-cultural e não como uma procura de fundamentação teórica da cultura. Fundamentação que teria a pretensão metafísica de revelar a essência cultural de um povo a partir de uma de suas festas, apesar de talvez ser a mais importante. Nessa linha

de raciocínio, nossa proposta não convida para uma “fuga” do cotidiano pelo ritual e pela festa (TAYLOR, 2008, p. 219), ao contrário, ressoa, nos exemplos anteriores de carnavalização, uma inserção cultural pós-metafísica que, de diferentes maneiras, ativou as potencialidades políticas e culturais de diferentes grupos sociais.

Em nosso capítulo teremos o carnaval carioca como referência, especialmente os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Nas escolas de samba se desdobra um processo cultural em várias dimensões da vida carioca: o político; o econômico; o religioso etc. Por conseguinte, os desfiles das escolas de samba do carnaval carioca são um fenômeno cultural ambíguo, como qualquer outro. Neles se vê a confluência de sinceros interesses comunitários misturados a interesses turísticos, comerciais e até político-governamentais. Essa mistura engrossa o caldo cultural da vida carioca.

2. Carnavalização como conceito político-cultural

O qualificativo *carnavalização* foi criado por Mikhail Bakhtin (1928) como indicação de inversão de códigos morais hegemônicos. Códigos não são excluídos, são jogados. E jogados de modo a poderem propor alternativas, trazendo inovação ao socialmente sedimentado, mas que não funcionam mais como elementos de dinamização cultural. Assim, a carnavalização tem o poder de regenerar desfigurações sociais pelo questionamento dos códigos sociais, ajudando a mobilizar a imaginação como uma forma de práticas políticas, religiosas e culturais. Por extensão, o verbo *carnavalizar* seria um processo político-cultural que rompe com o *bom tom* socialmente estabelecido. Juntaríamos a esse verbo, muitos outros: profanizar, caricaturalizar, parodiar, burlar, ridicularizar, satirizar e por aí vai.

A carnavalização e a caricaturalização de ícones são sinais de democracia. Zombar de si e de sua cultura são sinais de vitalidade cultural e democrática. A vida sendo bricolada em seus resíduos numa narratividade do inusitado, numa brincadeira de palhaço. Estéticas caracterizadas pela caricaturização do poder ou de seus representantes são constitutivamente emancipatórias, numa emancipação que quebra e inverte a normalidade social ao se colocar mitras em meninos e ao se ridicularizar autoridades.

O carnaval, em seu sentido religioso, carnavaliza ou esvazia o peso sagrado em contexto de preparação para o tempo litúrgico da quaresma. O nome *carnaval* vem do significado latino de *carne vale* ou *adeus à carne*, indicando o início da quaresma e não a despedida dos hábitos usuais, desdobrando o carnaval como um momento de desapego aos próprios interesses, bem longe de uma atitude belicosa contra o religioso. Ainda que não pretendamos analisar sua origem etimológica ou historiográfica, a festa do carnaval remontaria ao antigo Egito – no uso de máscaras em homenagens à Isis e ao culto do touro Ápis – ou faria referência às homenagens greco-romanas aos deuses Baco, Saturno e Pã (BAKTHIN, 1987, p. 86).

Caso essas hipóteses tenham sentido, o lugar do carnaval no calendário litúrgico cristão profaniza as religiões egípcias e greco-romanas, carnavalizando-as. Essa carnavalização do religioso, por analogia e em sentido lato, é o que fez entre nós o escritor recentemente falecido Ariano Suassuna com o próprio cristianismo na peça “Auto da Compadecida”. Obra que parodia o sagrado canônico, ressacralizando a vida dos mais pobres. Nossa Senhora Aparecida compreende as mentiras de João Grilo em sua luta contra a pobreza. O jeito burlesco do texto e do protagonista não diminui a crítica social, mas a aumenta, incluindo nessa obra a crítica ao Sr. Bispo. A capacidade mitopoiética da literatura e do carnaval, repensando a

estética, traz um sopro de criatividade e liberdade à ordem social e política.

Temos aqui a inversão de um padrão cultural e de uma ordem moral pela “conjunção do sagrado com o profano, do alto com o baixo, do belo com o feio, do sublime com o vulgar, da sabedoria com a estupidez, da tragédia com a comédia, do nascimento com a morte, da afirmação com a negação” (MIRANDA, 2002, p. 59-60). Ora, a subversão cultural pelo burlesco e a profanação são procedimentos político-culturais:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval [...] O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca [...] O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (BAKTHIN, 1997, p. 123).

Tais procedimentos não se pautam pela negação da ordem, mas por sua transformação. Ilustremos essa transformação com o caso do carnaval carioca que, em suas origens, balançou na disputa político-cultural entre o batente e a batucada. Para construir uma identidade nacional, Vargas, com sua ideologia trabalhista, buscou depurar o carnaval de seu “passado negro” associado à vadiagem (PARANHOS, 2012, p. 12). Para tanto, ressignificou o papel do *malandro*, considerando-se a si mesmo como um *malandro do bem* em contraposição aos frequentadores da região boêmia da Lapa, que receberam um tratamento de choque (PARANHOS, 2012), na linha da assepsia do Departamento de Imprensa e Propaganda

contra o burlesco e a desordem, em prol do ideal varguista de trabalho.

Ora, a ambiguidade faz parte do carnaval. Vemos essa ambiguidade na letra da música de Chico Buarque, “Vai Passar”:

Seus filhos
Erravam cegos pelo continente
Levavam pedras feito penitentes
Erguendo estranhas catedrais
E um dia, afinal
Tinham direito a uma alegria fugaz
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval
O carnaval, o carnaval

Palmas pra ala dos barões famintos
O bloco dos napoleões retintos
E os pigmeus do bulevar
Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear

Como “alegria fugaz” ou como “a evolução da liberdade”, o carnaval reforça estruturas a partir de um momento fugaz e fantasioso, podendo, no entanto, ser um laboratório de subversão, potencializando a vitalidade do novo mesmo diante de estruturas socioculturais extremamente hierarquizadas.

Bakhtin (1987) qualifica o carnaval como uma segunda vida da cultura popular. O carnaval se caracterizaria numa paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés. Daí o contraponto entre as metáforas da *casa* e da *rua*, elaboradas por Da Matta (1991) para compreender a cultura brasileira. Cada uma dessas metáforas se vincula a distintos papéis sociais, ideologias e

valores. De maneira geral, a *casa* é o lugar das relações pessoais e a *rua*, o lugar das relações impessoais. Com o carnaval, contudo, haveria uma inversão das hierarquias e dos códigos morais da casa e da rua numa “festa sem dono num país que tudo hierarquiza” (DA MATTA, 1981, p. 116). Seria, porém, essa inversão tão-só uma válvula de escape para aplacar a revolta popular diante das tensões sociais? Seria o carnaval apenas um momento de ilusão, como se fosse uma forma consentida e manobrada de domesticar e controlar a base da pirâmide social, mantendo sua estrutura?

Talvez para dar conta dessa ambiguidade, Taylor (2010) acaba considerando a leitura de Victor Turner – elaborador de uma antropologia da performatividade e da experiência – sobre o carnaval mais instigante do que a de Bakhtin. Para Turner, a ordem é contingente. As festas brotam de uma experiência sociocultural a ser explicitada ritualmente. Experiência que Turner chama de *communitas*. A *communitas* cria o senso de lealdade por performatividade e não por lei. A performatividade representa hoje em dia a sociedade do espetáculo de Guy Debord (1992). A virtualidade com suas hibridizações e mestiçagens, aumenta a performatividade em seu apelo ontológico e histórico-cultural.

A *communitas*, não é uma mera comunidade. Nela há uma experiência social mais ampla do que a ordem moral de um dado momento histórico. Os rituais de inversão são importantes porque mostram o valor da *communitas* que se configura como dispositivo contínuo das estruturas e ordens sociais, sempre contingentes, resguardando a vitalidade social: “a ordem da qual estamos zombando é importantes, mas não é derradeira; derradeira é a comunidade à qual ela serve, e essa comunidade é essencialmente igualitária” (TAYLOR, 2010, p. 66).

Taylor ilustra sua posição com a obra “Festa dos Foliões”, de Harvey Cox, que descreve a inversão da

hierarquia social que acontecia nos carnavais no medievo. Esse livro mostra como o carnaval simulava uma inversão da hierarquia social com o fito de “tornar a estrutura (social) menos fechada em si mesma, ao mesmo tempo em que lhe permitia aproveitar a energia da antiestrutura, a fim de renovar-se” (TAYLOR, 2007, p. 53). A estrutura e antiestrutura se traduzem em jogo de cosmos e caos e outros jogos de antíteses, como código e anticódigo, que gera, não uma sociedade fratricida, mas uma complementaridade social.

O jogo de sinais, símbolos e silêncios supera a formalidade de racionalismos e são comuns em muitos povos como forma de inovação cultural. Isso se faz presente ainda hoje. O desfile da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, em 1989, teve como enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”. Infelizmente o carro abre-alas com a imagem do Cristo Redentor, entendido como símbolo cultural da cidade, foi proibido judicialmente pelo então cardeal-arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Eugênio de Araújo Salles, que considerou uma profanação o uso da imagem sacralizada do Cristo Redentor participar de uma festa *profana*.

A consequência paradoxal dessa proibição foi impactante – provavelmente acima da expectativa do carnavalesco Joãozinho Trinta. Sem imagens e apenas com uma frase o carro, travestido agora de Cristo Proibido, adentrou a avenida coberto com o saco de lixo e com uma genial faixa-oração com os seguintes dizeres: “Mesmo proibido, olhai por nós!...” e um grande número de mendigos no entorno desse carro alegórico. O que mais impressiona nessa ação político-cultural foi a insólita sacralização, sem aspas, do espaço dito *profano*. A impossibilidade de uma visão turística e culturalizante da imagem do Cristo Redentor oportunizou uma reação inesperada e surpreendente: uma vivência espiritual em plena Sapucaí, num ato de oração e súplica a um Cristo que

fez opção pelos mais excluídos da sociedade. Temos aí um ato inovador que enriqueceu exponencialmente a ideia original e trouxe uma crítica mais contundente ao hierarca de plantão do que a cansativa e pesada argumentação racional e jurídica. Isso, para nós, revela o poder emancipatório da carnavalização como conceito político-cultural.

Taylor (2010) aponta que a civilidade medieval era marcada pela complementaridade de funções sociais. Essa complementaridade fortalecia os laços entre governantes e plebeus, sagrado e profano etc.; com a vida religiosa flexibilizando a agenda da reforma social:

a boa ordem da civilidade e a boa ordem da piedade não ficavam em compartimentos incomunicáveis separados. Até certo ponto, elas se fundiam e flexibilizavam uma a outra. A campanha pela piedade, para trazer todos os verdadeiros cristãos (que eram, evidentemente, uma minoria [...]) para a vida plenamente sagrada, flexibiliza a agenda da reforma social e confere a ela um ímpeto universalista-filantropico. E as exigências de civilidade, as quais envolviam certo reordenamento da sociedade, conferem, por sua vez, uma nova dimensão social à vida religiosa, ordenada (TAYLOR, 2010, p. 134).

O início do renascimento e sua ênfase no humano não excluiu a transcendência divina, que conseguia conjugar exigências da fé com a dinâmica da vida cotidiana. A canalização dessas tensões tinha as inversões da ordem nas festas carnavalescas, que trabalhavam em equilíbrio na tensão social. Os diferentes papéis sociais, como o da moral guerreira e o da vida celibatária, não se excluem mutuamente e não implicam numa desigualdade. Apenas com os *de baixo*, da plebe, é possível o dinamismo da *communitas* na sua multiplicidade. Esse processo acontece

por meio da imaginação, da criatividade e da liberdade (Taylor, 2010). A estrutura precisa da antiestrutura perante o peso excessivo da moralidade. O caos fica então ritualizado. Energias vitais são renovadas dinamicamente, restituindo a vitalidade moral. O equilíbrio acima participaria de um movimento caótico que regenera e destotaliza o cosmos numa criativa rede simbólica.

3. O enfraquecimento moderno da *carnevalização*

A secularização foi incrementada pela desvalorização das festas que irrompiam desestruturando determinadas configurações sociais e espirituais (TAYLOR, 2010). Com o racionalismo e a estética do classicismo, a monarquia absolutista aboliu essa festa e seu potencial inovador no século XVII, excluindo os bobos das cortes e colocando os loucos em asilos (CARREIRO, 2006).

Também a Revolução Francesa, em seu afã pela descristianização da sociedade, denuncia os inimigos da liberdade por ela trazida. Havia na antiguidade e na sua posteridade histórica medieval um ambiente social menos rígido do que o criado pela modernidade. Vemos isso com a diferença entre revolução e carnaval como elementos de antiestrutas. A primeira visa acabar com todas as antiestrutas para chegar a uma ordem enfim eterna, num desequilíbrio que faz parte de um processo linear. O carnaval, ao contrário, busca equilibrar os conflitos sociais, reestruturando a estrutura (TAYLOR, 2010). O ideal iluminista do positivismo jurídico, que codifica em leis as ações humanas, numa contraposição aos sistemas autorreguladores do medievo, mais continuamente poroso a antiestrutas de complementaridade social. A obsessão moderna pela disciplina e pela ética do trabalho, mendigos e outros causadores de desordens são objetos de uma assepsia social (TAYLOR, 2010).

Junto a isso, a tecnociência não suporta o vazio de sentido como se dá no tempo da festa, que rompe a previsibilidade da ordenação espaço-temporal em fragmentos. A festa perde o tempo e o espaço predeterminados, pois a festa é uma ação inesperada que acontece na imanência do mundo organizado, a festa é como uma suposta transcendência a irromper inesperadamente na vida de cada qual: “o festivo permanece como um nicho em nosso mundo, no qual o (supostamente) transcendente pode irromper em nossas vidas, como quer o tenhamos organizado em torno de compreensões imanentes da ordem” (TAYLOR, 2010, p. 608). Logo, a festa de carnaval é quase um antípoda do discurso racionalista e subjetivista do paradigma moderno que tão-só deslocou o poder sagrado da transcendência divina para a imanência dos jogos culturais de uma tradição social. Continua-se, portanto, com o peso de um poder que cerceia o deboche e a irreverência profanizante.

Junto a esse momento ou se aproveitando dele, com a separação entre a cultura popular e a de elite, temos as sociedades disciplinares, burocratizantes que dividiriam o público e o privado, protegendo o *self* por modos de vida atomísticos de consumo e prazer. Essa situação foi arrefecida pela atual concepção de espaço privado. O espaço privado passou a ser o canal da antiestrutura. A antiestrutura opera na esfera da criatividade individual quanto aos antigos padrões (TAYLOR, 2010). A verdade passa a ser o que é expresso pela própria subjetividade, que evoca uma espiritualidade calcada tropegamente em rumo à autorrealização:

A distinção público/privado, e a vasta área de liberdade negativa, é o espaço equivalente das festas precedentes de reversão. É aqui, por nossa conta, entre amigos e familiares, ou em associações de voluntariado, onde podemos “cair fora” e jogar

para longe nossos codificados papéis (sociais); pensar e sentir com todo nosso ser, e encontrar uma intensa variedade de formas comunitárias. Sem essa zona, a vida na sociedade moderna seria insuportável. (TAYLOR, 2007, p. 52)

Hoje em dia, Taylor aponta dois tipos de festas que em sociedades liberais retomam aspectos do antigo carnaval na esfera pública. Primeiramente, temos os protestos – com o uso de teatro, máscaras etc. – contra a ordem capitalista, o que implica no risco jacobino de uma revolução sangrenta, totalizante e moralista desse modelo político.

Abramos um breve parêntese. A dificuldade da esquerda tradicional com a carnavalização/folclorização da cultura é sintoma do vício autoritário de seu modelo de democracia. Vemos a mesma dificuldade quando houve as megamanifestações de junho de 2013 no Brasil. A desqualificação desse evento comparando-o a uma *micareta*, conforme fez a esquerda tradicional, mostra isso. Só luta quem coloca o braço estendido com o punho serrado, como se houvesse uma apologia não da vida, mas da morte. O fato de usar nariz de palhaço não impediu uma ação política, só que mais horizontal e plural, quando grupos de amigos conjugavam, sem intermediações institucionais, protesto e diversão. Façamos aqui uma analogia com o megabloco recifense *Galo da Madrugada*, mas com pequenos e irreverentes coletivos independentes que estranhamente formam um gigantesco mosaico de diferenças, desejos e motivações de participação.

Outro tipo de evento que retoma o espírito das festas medievais de inversão, para Taylor, são os entretenimentos como eventos esportivos, shows de rock, *raves*, carnaval com jovens; num clima privado de diversão, fugindo dos escritórios, shoppings, terrenos baldios. Encontramos isso numa espécie de carnaval hippie-psicodélico em Woodstock. Conforme o filme “Aconteceu

em Woodstock”, de Ang Lee, o movimento contracultural da década de 60 rompeu com o modelo familiar dos anos dourados que o antecedeu. Essa ruptura autocríativa e autêntica trouxe vida a uma cultura sedimentada e pesada. Os novos ares geraram uma nova estética. A construção da comunidade por meio de festivais, como foi Woodstock, são rituais coletivos que trazem o novo. Essa nova estética trouxe um novo mundo.

Com Gadamer (VATTIMO, 2007), lembramos que a arte traz o real e não o representa. Ela invoca outro mundo possível. Os anos 60 mudaram o real no todo e nas partes. Na política, economia, e tudo o mais! E, por analogia, uma carnavalização da filosofia metafísica, pois ela também participa da circularidade cultural.

Nessa dupla atualização das festas de inversão, caberia, com certa ousadia, um passo a mais a ser dado: o que chamaríamos de uma *carnavalização da cultura* ou a carnavalização como princípio e conceito de um processo político-cultural mais amplo. A carnavalização da cultura em geral acompanha sua origem religiosa. Uma carnavalização da cultura reconhece o caráter emancipatório dos *excessos* caricaturantes como instâncias de ruptura com o padrão moral e religioso vigentes. A alcunha de *carnavalização da cultura* para esse processo de esvaziamento da especialização e enclausuramento crescente do carnaval é uma estratégia conceitual de reconhecimento do valor da mídia de massas e da massa de mídias em sua pluralidade de vozes (FRASCATI-LOCHHEAD, 1998). Ela não atenua a complexidade cultural, estimulando e diversificando o desejo em múltiplas direções.

4. Uma retomada contemporânea da potencialidade cultural da *carnavalização*

O carnaval dificulta uma distinção rígida entre o público e o privado. A performance carnavalesca pervade metafórica e imaginativamente a separação público-privado, subvertendo-a. O aspecto de irreverência comportamental confunde as fronteiras entre o que deveria ser resguardado como íntimo com o que deveria ser visto publicamente como performance pessoal e/ou coletiva.

Soihet aponta uma complexidade de aspectos que dificultariam uma análise linear do fenômeno do carnaval. Segundo ela

O processo de predomínio da cultura popular no carnaval carioca consolida-se com as escolas de samba, que teriam surgido em fins da década de 1920, quando ocorreu uma concentração maior da população pobre nos morros e nas áreas suburbanas. Os componentes das escolas de samba provinham das camadas mais baixas da população (1998, p. 159).

Contudo, Soihet constatou em seus estudos que no carnaval há uma troca simbólica entre a cultura popular e a elite dirigente. Ajuda a compreender essa ambiguidade o conceito de *sociedade civil*. A sociedade civil nasce no início da modernidade em lugares privados/públicos, como cafeterias, em que a burguesia tecia ao mesmo tempo posições políticas e contratos comerciais, independentemente do Estado.

O maior desafio nessa discussão, porém, seria a (im)possibilidade de o mercado, com o apoio da mídia, atropelar idiosincrasias coletivas em vista de seus interesses. Não se pretende aqui justificar ingenuamente uma carnavalização como decorrência pura e simples da consequência lógica do mercado. O ponto aqui é romper

com uma teoria da cultura – e de seu universo simbólico, como poesia, literatura e arte – que desqualifique a cultura do *kitsch*. Conforme Vattimo (2002, p. 45):

Contra o *kitsch* e a cultura de massa manipulada, contra a estetização em nível baixo, fraco, da existência, a arte autêntica refugiou-se com frequência em posições programaticamente aporéticas, renegando todo e qualquer elemento de fruibilidade imediata das obras, optando pelo silêncio puro e simples.

Estranhamente a indústria cultural resgataria uma inversão social como os rituais carnavalescos de antiestrutura no medievo. Por conseguinte, carnavalizar a cultura – incluindo aí a institucionalidade cultural do *carnaval* – seria alvissareiro, mas para aceitar essa proposta se exige reconhecer o papel emancipatório da indústria (cultural) do entretenimento.

Para esse reconhecimento retomemos, de início, o que escreveu Rousseau acerca do contexto não-republicano de eventos em espaços fechados, como são os de igrejas e teatros. Tais espaços restringem seu acesso a quem paga ou a quem tem fé, pressupondo uma classe especial de profissionais competentes que oferecem algo para os demais não participantes:

as peças teatrais são encenadas em lugares fechados, parecidos com uma prisão. Ora, se a própria encenação é um jogo de faz de conta, distante do real, imitação e fingimento são palavras de ordem e mais nocivo ainda é a clausura, distante da natureza. A encenação da virtude a céu aberto, próximo ao natural, com os próprios espectadores participando com cantos e um enredo bem próximo da cultura popular, eis os ingredientes dessa obra produzida por Rousseau, que tão

fortemente corrobora com sua crítica ao teatro. (BUGANO, 2010, p. 7)

No regime republicano, porém, tudo deve ser visto por todos, em espaço aberto. Com uma tentativa de fidelidade criativa ao espírito do texto de Rousseau, tenderíamos a atualizá-lo com as novas mídias, como a televisão. A televisão, em linhas gerais, acaba democratizando o acesso ao desfile. Haveria nesse caso uma emancipatória estética de massas?

A carnavalização midiática do carnaval resgata o sentido republicano e democrático dessa festa subversiva. A carnavalização do carnaval não deveria respaldar-se na posição dos especialistas que tratam o desfile das Escolas de Samba do Rio de modo sério e profissional, sem espaço para o amadorismo e o deboche. Muitas vênias se fazem com chapéu panamá... Ademais, assistir aos desfiles das escolas de samba exige dinheiro ou fama, ou facilita a realização desses e outros desejos, não realçando o samba – na verdade, substituído por outros ritmos, como as marchinhas, e colocado fora da avenida. Segundo o colunista do “SRZD-Carnavalesco” Luiz Carlos Magalhães (MARQUES, 2010):

Tenho medo que a bateria se transforme numa massa sonora, e o samba acompanhe isso. Esses dois elementos têm uma função secundária hoje, são acessórios. O carnaval mudou de dono. Antes, era o sambista. Hoje ele é apenas um personagem do carnaval. Em ala dos compositores tem muita gente da classe média. Não é errado, mas perde a identidade. Os compositores de morro não podem entrar na briga porque não tem "bala" pra isso. É uma democracia excludente em função da disputa. O samba ficou descaracterizado, burocrático. Lá nos primórdios, o carnaval não tinha nada a ver

com samba, mas eles se juntaram e se tornaram filhos sem pai.

Assim, no tocante ao carnaval, a retomada democratizante de sua tradição cultural não significa o resgate da *tradicional cultura popular*, como se houvesse uma nostalgia na busca de uma raiz cultural perdida na univocidade histórica de algo que ficou lá atrás e que precisaríamos repetir *ad infinitum* ou *ad nauseum*. Cultura de raiz considerada, portanto, mais pura e autêntica do que a atual, contaminada pela influência prejudicial dos *mass media*.

Os símbolos culturais não fazem sentido enquanto realidades intocáveis ou *auráticas*, na palavra de Benjamin (1994). Contra Adorno, Benjamin simpatiza com as novas tecnologias, rompendo com uma arte aurática. A concepção clássica de estética traz em seu bojo um afã substancialista. Uma negação do *kitsch* nega essa carnavalização da cultura, pois ela esvaziaria a tentativa de dar densidade essencial à cultura, em específico ao carnaval carioca. Vattimo aponta o jogo e a oscilação midiática como “um estilo que pretende validade cultural na época do ornamento plural” (VATTIMO, 1992, p. 77); contra a busca de essencialidade estético-cultural. Em defesa de uma cultura ao “sabor das massas” (VATTIMO, 1997, p. 105) – “massas” aqui não significa uma estetização política do povo, como no fascismo – o pensador italiano ressalta uma estética fluida e plural, tendo no *kitsch* um modelo empírico para essa proposta de carnavalizante da cultura.

Ainda hoje há uma *licença carnavalesca* de se parodiar a moralidade hegemônica. Antigamente, contudo, essa licença tinha prazo: a quarta-feira de cinzas. Atualmente esse prazo sociocultural não existe e esse desrespeito carnavalizante do carnaval anda de braços dados com a lógica turística. Se a indústria do entretenimento se apropria antropofagicamente da cultura como um bem simbólico a

ser comercializado, isso, a nosso ver, não depõe necessária e inexoravelmente contra a cultura como um todo. Sendo a estrela maior da indústria carioca do entretenimento capitaneada pela mídia, até que ponto essa indústria deforma ou promove a festa do carnaval? Seria mesmo uma provocação reformular e sintetizar as perguntas de outra maneira: se *carnavalização* compreende uma visão decadente ou deslegitimada de algo ou alguém, seria a espetacularização do carnaval uma *carnavalização* do carnaval em suas raízes culturais?

Caso entendamos que *folclorizar* signifique perder o lastro vital de uma cultura por uma abordagem do que nela seria periférico e acidental, teríamos um modo de abordagem de um fenômeno social numa cultura de tipo *prêt-à-porter* turística e comercial. Tal *distorção* cultural, no entanto, tem sido crescentemente um meio de vida para muitas pessoas e empresas que vivem do comércio de bens de consumo culturais. Por isso, defendemos a positividade de uma identificação entre o folclorizar com o carnavalizar. A indústria do entretenimento carnavalizaria ou folclorizaria o carnaval em sua seriedade político-cultural, numa contestação de seus códigos sagrados. E isso acontece profanizando sua profanação indexicalizada em verbetes de enciclopédia sobre o que é *carnaval*.

No atual contexto de pluralização democrática de pontos de vista, não faz sentido deslegitimar um processo sociocultural a partir da frieza erudita e epistemológica dos especialistas em cultura que legitima ou deslegitima processos culturais por meio de critérios externos e pretensamente neutros axiologicamente. Há sempre um pressuposto valorativo escondido no *rigor* das metodologias de pesquisa de campo ao pretenderem dar conta da identidade de um grupo social. A cultura não se restringe à epistemologia, mesmo quando ela se coloca aberta à alteridade cultural.

A retórica moderna, de matriz kantiana, propõe uma racionalidade abstrata e universalista como prevenção à decadência cultural. Nessa esteira, não é uma *racionalidade social*, à la Habermas (2003), que, numa articulação entre *sistema* e *mundo da vida*, garantiria os parâmetros de autenticação cultural. Ora, preferimos reconhecer uma circularidade entre os elementos de uma cultura e não enfatizar certo nexo de causalidade entre elas, dando a ideia de uma *necessidade intrínseca* aos processos culturais.

Os elementos de uma cultura formam o que Kuhn (2003) chamava de *paradigma*, englobando todos os processos culturais numa atmosfera comum. Uma complexificação da vida cultural não acontece sem a ruídocracia democrática e democratizante da mídia. Essa ruídocracia pluraliza visões, sensibilidades, discursos e ações, sendo a *cultura* o clima dessa pluralidade contingente sem uma linearidade ou sentido preestabelecido – logo, quando se aponta essa inovação, não se está defendendo um esteticismo moderno e subjetivo na linha tripartite das fundamentações críticas universalistas kantianas da crítica da razão pura; crítica da razão prática e crítica do juízo. A mídia é parte determinante nessa plasticidade de sentimentos e desejos, esboçados por memórias e imaginação. Sentimentos e pensamentos coletivos que nos conduzem a patamares mais amplos do que os estreitos limites fundacionalistas da racionalidade.

A análise dos caminhos político-culturais de um povo não é uma tarefa de análise atribuível exclusivamente a arqueólogos, antropólogos e historiadores, mas se pretende enfatizar uma posição democrática e acolhedora da diversidade cultural. Não seriam os especialistas que garantiriam e/ou chancelariam a autenticidade cultural de uma coletividade em suas possíveis transformações. Contra a objetivação epistemológica do outro para preservá-lo dos perigos deles com eles mesmos. Contudo, o protagonismo não depende desses especialistas, mas da própria

coletividade com suas estratégias de sobrevivência. Diante da tentativa de sistemas de pensamento e sua autoridade epistemológica e/ou burocrático-institucional de dominarem o sentido da carnavalização, a centralidade do processo cultural cabe à contingência da ação político-cultural, mesmo ao ser perpassado por interesses econômicos e midiáticos. A questão é privilegiar o protagonismo coletivo de sua *carnavalização* e não enfatizar uma objetivação de seus produtos culturais e/ou de seu modo de consumi-los.

Outro exemplo desse procedimento carnavalizante, a nosso ver, poderia ser o pastiche feito por Michel Teló da música sertaneja. O fato de a música “Ai se eu te pego” não compor o idílico imaginário sobre o *mundo rural*, paradoxalmente, permitiu-lhe uma retomada plural e amplificada da própria música sertaneja sem se opor a ela. Afinal, esse cantor apresentou o quadro “Bem Sertanejo” no Programa “Fantástico”, onde se faz uma panorâmica histórica e plural de um estilo aberto a muitas e novas possibilidades culturais – e mesmo rítmicas – para além de uma fidelidade material, estéril e linear a suas raízes.

Não faz sentido perguntar a legitimidade teórica desse processo numa tentativa de censura político-cultural. O sentido multifacetado da carnavalização da cultura trazido pela indústria de entretenimento potencializa a cultura contra um tratamento frio, grave e sério desse fenômeno, reconhecendo sua constitutiva ambiguidade.

5. Considerações finais

Rorty (1999) chama de redescrição a resignificação de processos culturais. O exercício da imaginação vivifica uma cultura então engessada e convertida em verbete de enciclopédia. Uma retomada irônica da cultura impede o engessamento da cultura, contribuindo para sua vitalidade. São inúmeras as formas de se celebrar a vida, a existência e

a história, pessoal e coletiva. A *carnavalização* aqui proposta pode ser tanto um malfadado empalhamento da cultura quanto uma reafirmação ou resistência cultural perante outros contextos.

Referências

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, 90-107.

BUGANO, T. R. N. **Retorno à inocência: uma investigação da filosofia de Rousseau à luz da ópera “O adivinho da aldeia”**. Disponível em:

<file:///C:/Documents%20and%20Settings/User/Meus%20documentos/Downloads/5-29-1-PB.pdf> Acesso em: 16jul2014.

CARREIRO, D. R. D'A. ***Entre a galhofa e a melancolia: Machado de Assis e a tradição herói-cômica***. Recife: UFPE - Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006 (Tese de doutoramento).

COX, H. **A festa dos foliões**. Petrópolis: Vozes, 1974.

DA MATTA, R. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan 1991,

_____. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DEBORD, G. **La société du spectacle.** Paris: Gallimard, 1992.

FRASCATI-LOCHHEAD, M. **Kenosis and Feminist Theology: The Challenge of Gianni Vattimo.** Albany: State University of New York Press, 1998.

HABERMAS, J. **Teoría de la acción comunicativa.** Madrid: Taurus, 2003, vol. I.

KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARQUES, G. **Qual é o futuro? Descaracterizado ao longo do tempo, samba-enredo vive uma fase “acelerada”.** Publicado em 21 dez 2010. Disponível em:

<http://www.sidneyrezende.com/noticia/114205+qual+e+o+futuro+descaracterizado+ao+longo+do+tempo+samba+enredo+vive+uma+fase+acelerada> Acesso em: 23jul2014.

MIRANDA, I. D. **Gil Vicente e o teatro medieval: a carnavalização em O Auto da Barca do Inferno.** 2002. Disponível em:

<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSoSci/article/viewFile/2404/1691> Acesso em: 23jun2014.

MOSTAÇO, E. **Conceitos operativos nos estudos da performance.** Revista Sala Preta, v. 12, n. 2 (2012). Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57494/60511> Acesso em: 08jun2014

PARANHOS, A. **Entre o trabalho e a orgia: os vaivens do samba nos anos 1930 e 1940**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 1, 6-29, jul.-dez. 2012.

RORTY, R. **Filosofia como política cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Ironia, Contingência e Solidariedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Philosophy and social hope**. London: Penguin, 1999.

SOIHET, R. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

TAYLOR, C. **Uma era secular**. São Leopoldo: UNISINOS, 2010.

VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Relógio D'Água: Lisboa, 1992.

_____. “O belo como experiência comunitária”. In: PAIVA, R. (org.). **O retorno da comunidade**. Mauad X: Rio de Janeiro, 2007.

_____. **O fim da modernidade**. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

O Carnaval à beira da política: paradoxos filosóficos e marcos históricos

David Amalric

1. Introdução

No dia em que o morro descer e não for carnaval
não vai nem dar tempo de ter o ensaio geral
e cada uma ala da escola será uma quadrilha
a evolução já vai ser de guerrilha
e a alegoria um tremendo arsenal,
o tema do enredo vai ser a cidade partida
no dia em que o couro correr na avenida
se o morro descer e não for carnaval

Era assim que o sambista Wilson das Neves imaginava em sua letra a eventualidade, bem concreta apesar de certo ar de hipótese fantasiosa, de uma revolta do povo contra as desigualdades da “cidade partida” – isto é, no caso, contra as desigualdades do Rio de Janeiro. À primeira vista, a julgar pelo próprio roteiro da música, não se trata justamente de falar de um carnaval. Tudo indica que “não é carnaval”: a alegria ordenada do desfile foi

substituída na letra pela ideia de guerrilha violenta, assim como os fogos de artifício pelo fogo das armas.

Porém, não é por acaso que o carnaval inspira as imagens e descrições presentes na referida letra, nem é mero acaso que esse cenário de guerra civil retome cada um dos diversos momentos de um habitual desfile. O carnaval, de fato, costuma ser o único momento em que coletivamente o “morro desce”, em que o asfalto é massivamente ocupado, em que provisoriamente se suspendem as segregações da cidade. O carnaval, é claro, não é em si um momento de rebeldia. Ao passo que a revolta popular, tal como está sendo evocada aqui, é algo sério, marcado pela lógica do enfrentamento e pelo anseio por mudanças reais. Mas, como sugere a letra, a revolta se espelha e se inspira no carnaval, como se pudesse ser um carnaval fora de seus padrões habituais e, sobretudo como se pudesse ocorrer à moda de um carnaval “fora de época”, de uma maneira não limitada pelo seu restrito e oficial lugar no calendário.

Talvez outra letra mais recente, desta vez do *rapper* Emicida, nos ajude a entender melhor o significado de um carnaval que transborde seus próprios limites. Pois assim começa a música intitulada “Samba do fim do mundo”, uma espécie de hino à revolta intensamente marcado pelas manifestações de junho 2013 (embora a música seja na realidade um pouco mais antiga): “Somos a contra-indicação do carnaval/ Nagô do tambor digital/ Fênix da cinza de quarta, total”. Aqui, novamente, o carnaval torna a ser invocado em suas potencialidades de extensão para além do seu quadro normal. Das cinzas nasce a fênix, sugere a canção, e o carnaval, em vez de estacar abruptamente no luto da quaresma em sinal de enterro da festa, revive e continua. A festa, por meio justamente de sua contra-indicação, transforma-se por fim numa luta - como diz o refrão: “É preciso amar, é preciso lutar e resistir até morrer”. Contudo, cabe de novo perguntar: será

essa luta a negação do carnaval, ou sua afirmação verdadeira?

Estamos aqui diante de um paradoxo: o carnaval é e não é subversivo, resiste e se submete, é político e despolitizado. Nele, as classes sociais se encontram e se misturam como jamais o fazem durante o resto do ano. As pessoas se falam, se abordam, se amam mais do que em qualquer outro momento. As ruas, habitualmente destinadas à circulação, se encontram fechadas, ocupadas, reinventadas. Porém, acabada a festa, como diz a fórmula, “tudo volta ao normal”. É então que as dominações e desigualdades, as quais podiam parecer suspensas, se reconstituem incólumes, enquanto a onda de gente desordeira e embriagada se retira naquilo que parece ser uma unívoca ressaca.

Pior ainda, aquilo que nas palavras de muitos é um intervalo de liberdade, acabaria na verdade levando o povo a aceitar melhor as mazelas do cotidiano. O carnaval seria então a afirmação da condição normal, como a própria rima parece sugerir. Mas inúmeras outras vozes, algumas contemporâneas, outras antigas, nos incitam a pensar precisamente o contrário, isto é, que o carnaval seria uma maneira efetiva de combater as infelicidades, de superá-las mesmo, num grito ou num canto de liberdade – colaborando para a afirmação de uma cultura popular constantemente reprimida e, não raro, acenando para uma necessária rebelião. Encontrar uma solução a essas e outras ambivalências que o carnaval, em sua realidade paradoxal, inspira, não é uma tarefa simples. Porém, a reflexão filosófica pode nos ajudar a entender ou a delinear melhor o campo das contradições carnavalescas, como tentaremos mostrar ao longo desse capítulo.

Investigando o aspecto político do carnaval, não estaremos nos referindo à definição habitual da política; aquela que remete à política institucional e ao âmbito dos governos, dos partidos e das eleições. De maneira mais

abrangente, *política* diz respeito aqui aos modos de organização da convivência e às suas transformações possíveis. Tal organização, raramente neutra, além de envolver instituições chamadas de *políticas*, implica ainda muitas vezes desigualdades de *status* ou de condições, formas de dominação cultural, social, e economicamente enraizadas.

Neste sentido, trata-se de buscar compreender aqui a relação ambivalente do carnaval com a ordem social que ele ora confirma, ora perturba, fazendo, aliás, muitas vezes as duas coisas ao mesmo tempo. Deparamo-nos, nessa investigação, com diversos conceitos: de resistência, de utopia, de ritual, de encenação, de inversão etc. que permitirão levar adiante a reflexão sobre o teor político do fenômeno carnavalesco. Não se trata de pensar o carnaval em relação a autores específicos da tradição filosófica, mas de utilizar-se de um método filosófico para melhor confrontar e definir os paradoxos do carnaval. Afinal, através de uma interrogação que passa pelo conjunto desses conceitos e dos problemas que estes envolvem, talvez possamos esclarecer um pouco mais a proximidade do carnaval com as tentativas de pôr em questão a ordem estabelecida, tal como são sugeridas e poetizadas nos dois *sambas* citados acima.

É preciso, entretanto, acrescentar que, apesar de adotar essa perspectiva filosófica, não podemos nos ater a uma visão abstrata do carnaval, como se ele fosse um fenômeno único e invariável. Muito mais interessante, de fato, é a sua diversidade, tanto histórica quanto geográfica. Apostamos que é justamente a partir dessa diversidade que poderemos avistar as mais variadas dimensões políticas do carnaval. Nesta perspectiva, nosso percurso será aqui guiado por certos marcos históricos, descrevendo sempre situações concretas, para além do carnaval na sua forma atual, e para além também do carnaval brasileiro - embora não deixemos de evocá-lo com certo destaque.

2. Saturnália: ritos da inversão

As raízes históricas do carnaval são difíceis de estabelecer com precisão. Embora tenha se constituído na Idade Média sob forma de festa cristã, enquanto último momento de excesso a anteceder às privações da quaresma, o carnaval não deixa de possuir uma origem inegavelmente pagã. Entre outras heranças possíveis, destacam-se as festas de inverno da Antiguidade Romana, tais como a Lupercália, a Matronália e a Saturnália. É esta última em particular que nos interessa aqui, embora não seja, do ponto de vista das datas, a mais próxima do carnaval. A Saturnália começava no dia 17 de dezembro, pouco antes do solstício de inverno. Dependendo da época, podia durar de três a sete dias. Nesses dias, boa parte das atividades normais encontravam-se suspensas: poucos trabalhavam, as escolas eram fechadas, assim como os tribunais e o senado.

Isto significava, portanto, que os eventuais infratores da lei não estavam ameaçados de sanções durante este período e podiam autorizar-se a atividades que de costume eram proibidas, como, por exemplo, os jogos de azar. O momento da Saturnália era essencialmente lúdico; o clima, aos gritos de “Io Saturnália!”, era de intensa alegria. Trocavam-se presentes, ocorriam doações simbólicas, tais como o dom de velas de cera e realizavam-se banquetes imponentes, dominados pelo excesso, pela licença e pela embriaguez, inclusive dentro do próprio templo de Saturno. Os fios de lã que prendiam a estátua do deus à sua base (para evitar que a divindade fosse atraída pelos inimigos) eram desatados na ocasião, simbolizando a liberdade absoluta que envolvia a festa.

Mas o aspecto mais marcante e mais característico da Saturnália era sem dúvida a inversão de posições e de papéis dos senhores e dos escravos. Nestes dias, de fato, os

escravos usavam o barrete frígido habitualmente usado pelos alforriados, trocavam as roupas com seus senhores, os quais passavam a servi-los à mesa dos banquetes. Muitos deles aproveitavam, nesses momentos, para criticar ou até injuriar os senhores e assim exprimir todo o descontentamento contido e acumulado ao longo do ano.

Não deixa de surpreender que tal ousadia fosse realmente tolerada, se levarmos em consideração que em regime de escravidão moderna, do qual estamos muito mais próximos do ponto de vista cronológico, tal inversão, aceita pelos senhores, seria inimaginável. Mas surpreende igualmente o fato de esta inversão ocorrer somente no momento da festa, e jamais além ou fora dessa temporalidade restrita – evidenciando, desta maneira, que a dominação dos senhores não se encontrava explicitamente ameaçada.

Cabe então indagar, em que sentido a Saturnália modifica a ordem social? Observando melhor, notamos que não se trata de abolir temporariamente a escravidão, mas simplesmente de *inverter* os papéis. Os senhores se tornando escravos trocam de lugar com aqueles que são normalmente subordinados a eles, mas a divisão permanece. Além disso, não se trata de uma inversão completa: apesar das poucas informações disponíveis a esse respeito, tudo indica que as marcas de submissão dos senhores se restringem a certos gestos simbólicos.

Mesmo assim, a possibilidade de expressão do escravo, ao deixar de ser limitada, constitui-o como sujeito livre que pode conversar de igual para igual com o senhor, situando-os no mesmo patamar, ao menos no plano da palavra. Deste modo, a Saturnália consiste ao mesmo tempo numa inversão hierárquica e num rompimento momentâneo da sujeição – e isto, na forma de um ritual caracterizado pela atuação conscientemente paródica dos seus participantes e por sua duração reduzida.

A Idade Média herdou em diversas festas vários aspectos da Saturnália. As Festas dos Loucos, incentivadas pelos diáconos e outros membros inferiores do clero, consistiam em eleger um bispo fictício, o *Bispo dos Loucos*, nomeado numa paródia obscena e grotesca de cerimônia de ordenação episcopal. Toda a hierarquia eclesiástica encontrava-se posta simbolicamente de cabeça para baixo, o que não raro desagradava as autoridades da Igreja e as conduzia a proferir discursos de reprovação (HEERS, 1987).

Contudo, é fato que a prática mais intensa e diversificada da inversão paródica ocorria durante o próprio Carnaval, a tal ponto que este último foi qualificado com frequência de *mundo às avessas*. Era caracterizado pelos mais variados travestimentos: homens vestidos de mulheres e mulheres vestidas de homens, pobres vestidos de nobres, de soldados, de clérigos etc. Em alguns carnavais, os preços dos alimentos mais nobres eram invertidos, por alguns dias, com os dos alimentos mais comuns, e tal decisão encontrava-se promovida pelos próprios governantes, os quais ridicularizavam desta forma a pretensão, por parte dos pobres, de se igualem aos notáveis (LADURIE, 2002).

Este procedimento de inversão constituía de forma mais geral um traço constante do imaginário medieval, como o mostram diversas gravuras da época, representando o marido sendo espancado pela mulher, ratos devorando o gato, ovelhas devorando o lobo, doente curando o médico, pescador sendo pescado etc. Tais inversões passam a assumir uma forma cada vez mais simbólica e metafórica, mais encenada, já distante da efetiva inversão dos papéis presente na Saturnália.

Contudo, tanto a Saturnália, quanto as festas dos loucos ou ainda os carnavais não deixam de se inscrever numa única perspectiva, a dos rituais de inversão e de rebelião, tais como foram analisados pelo antropólogo Max

Gluckman (1963) a partir do caso das sociedades Zulus. Da mesma maneira, no rito de fertilidade chamado Nomkubulwana, as mulheres assumem o papel dos homens, vestem as suas roupas e cuidam do gado, rompendo com sua habitual posição subordinada. Segundo Gluckman, esse rito, assim como outros - por exemplo, os que são dirigidos contra o rei - tem uma função de integração das forças centrífugas na sociedade. Diminuem e descarregam as tensões, procedendo de forma catártica. Retomando a concepção de Aristóteles, o antropólogo desenvolve a ideia de que o ritual permite exprimir e purgar certas forças, emoções ou pulsões contidas. Por isso, o rito contribui para conservar uma ordem que poderia estar ameaçada por algum descontentamento não exprimido ou por certa forma de dominação sem compensações. Não há dúvidas, como ressalta o antropólogo, que a rebelião ritualizada seja intrinsecamente distinta de uma transformação efetiva da ordem social.

Podemos então entender um dos aspectos da ambivalência carnavalesca, igualmente presente na Saturnália: enquanto ritual de inversão, o carnaval preserva os lugares e as funções hierárquicas. Isto é, enquanto troca momentânea e *de brincadeira* dos papéis sociais, passa a reafirmá-los. Inverte muito mais do que subverte e, por fim, os escravos continuam escravos e a hierarquização da sociedade permanece intocada.

Chegando à beira de uma contestação política das distinções de *status* e de classes, o carnaval parece se afastar da rebelião, substituindo-a pelo ritual. A metáfora do espelho talvez seja a mais adequada para circunscrever tal paradoxo: o carnaval *inverte e reflete* ao mesmo tempo; “diga, espelho meu, se há na avenida alguém mais feliz que eu” dizia, não à toa, o samba-enredo “É hoje” da União da Ilha do Governador em 1982. As inversões presentes nos carnavais contemporâneos não diferem fundamentalmente desse modelo.

Não é difícil de observar, por exemplo, que os travestimentos dos homens em mulheres durante o carnaval reproduzem muitas vezes clichês a respeito do corpo feminino, fortemente atrelados à dominação masculina. A fantasia é muitas vezes abertamente visível como tal, de forma que, em vez de borrar as fronteiras dos gêneros, pode muito facilmente servir de vitrine para um jogo de sedução dos mais clássicos, em que os homens usando falsos seios e nádegas não deixam de demonstrar atitudes viris no meio do espaço público (AGIER, 2000).

Por mais surpreendentes e aparentemente subversivos que sejam os procedimentos da inversão, desde sua forma mais antiga na Saturnália até os carnavais contemporâneos, uma análise mais detalhada parece revelar em diversos níveis a sua dimensão conservadora. Seja por inverter de forma excessivamente explícita e aparente a norma, reafirmando por inversão que o negado no momento carnavalesco há justamente de valer no cotidiano. Seja por sugerir uma redistribuição dos papéis que omite a contestação propriamente dita dos mesmos papéis assim como a estrutura hierárquica na qual eles se inscrevem. Seja por promover a catarse de todas as forças de resistência contidas e reprimidas, constituindo para o bem da ordem estabelecida uma espécie de válvula de escape. Seja enfim por conclamar o retorno da ordem em cerimônias de encerramento - como a queima do boneco representando o carnaval, que abre espaço para a quaresma no meio das cinzas da quarta-feira.

Por este aspecto, não há de surpreender que o conjunto destes rituais seja muitas vezes promovido e organizado pelas próprias elites - a Saturnália, que durava inicialmente três dias, foi prolongada para quatro dias por Augusto, para cinco por Calígula e para sete por Diocleciano.

3. Experiências da igualdade e comunidade utópica

Queremos, entretanto, chamar a atenção para o fato de que, ao pensar simplesmente em termos de inversão, corremos o risco de perder de vista o que há de peculiar na experiência do carnaval, o qual não se reduz a uma simples imagem *em negativo* da ordem social. Mesmo permanecendo ainda no quadro do que tende a ser habitualmente o carnaval, não podemos deixar de apontar que a festa, em sua temporalidade própria, envolve forças, afetos e modos de convivência radical e qualitativamente diferentes daqueles que compõem o cotidiano; diferentes e não apenas inversos.

Retornando à abordagem antropológica, são significativos os desdobramentos que Victor Turner (1974), aluno de Gluckman, acrescentou à teoria dos rituais de inversão e de rebelião. Além dos seus aspectos de inversão, o momento do rito, segundo ele, é caracterizado por seu caráter *liminar*, isto é, pelo fato de estar à margem da ordem social e de suas estruturas. Turner denomina tal situação coletiva de *communitas*; nela, a sociedade se apresenta como um todo indiferenciado, isento de distinções de classe, de *status* ou de papéis sociais e os indivíduos encontram-se numa situação de plena igualdade, sendo apenas definidos por sua compartilhada humanidade. Como vimos no caso da Saturnália, os escravos podiam sentar à mesa, conversar com seus senhores e exprimir livremente o que pensavam, sendo tratados como iguais. A igualdade, portanto, é a outra face da inversão.

Inspirado nessa ideia de *communitas*, o antropólogo Roberto Da Matta (1978, p. 117) analisa o carnaval brasileiro como um momento igualitário e fraterno de “liberdade absoluta” que pode ser qualificado de “loucura” justamente porque consiste numa nítida ruptura com o cotidiano. O carnaval valoriza tudo que acontece “da

cintura para baixo”, em suas dimensões de vida muitas vezes reprimidas pela cultura burguesa.

Através do objetivo principal da festa, isto é, *brincar*, se celebram coisas “abrangentes e inclusivas”, que não dependem de posição social nenhuma, como o sexo, o prazer, a alegria, o canto e a dança. Segundo o antropólogo, as formas habituais da distinção social, como a pergunta tipicamente brasileira “sabe com quem está falando?”, não fazem sentido durante o carnaval. Os valores do samba, da habilidade rítmica e corporal, assim como da malandragem, tornam-se mais importantes, e neste sentido a inversão abre espaço para certo poder dos fracos e dos pobres, que passam a ter algo a ensinar aos mais ricos e às elites - muitas vezes invejosas de um estado de alegria popular que não conseguem alcançar.

No carnaval e nos demais rituais de inversão, tais momentos de *communitas* se produzem no âmbito de experiências controladas e passageiras, porém nada obriga que se atenham necessariamente a esses limites. Segundo Turner (1974), certos movimentos religiosos ou políticos, como o monarquismo franciscano, ou ainda, séculos depois, o movimento *beatnik*, partem da experiência da *communitas* e constituem tentativas para prorrogá-la no tempo. Além de ser um mero momento ritual e apenas isso, a *communitas* torna-se então objetivo de uma transformação política ou espiritual da sociedade. Através de certa prática do despojo, esses movimentos tentam se identificar com as figuras dos que não possuem status nem poder. Os fortes sentimentos de alegria e comunhão inerentes aos momentos liminares servem de base para a projeção e para a tentativa de realização de outras formas de organização coletiva. Tais movimentos tendem então a desejar a realização de uma *communitas* permanente, muito embora acabem reproduzindo frequentemente outras formas de estrutura e hierarquia.

O teórico russo Mikhail Bakhtin (1987), num estudo da cultura popular na Idade Média, baseado na obra de François Rabelais, mas tendo como foco a análise do carnaval, descreve o momento carnavalesco como uma “segunda vida”, na qual o indivíduo pode “tecer relações novas, propriamente humanas, com os seus congêneres”. Como acrescenta o autor, “o ideal utópico e o real se confundem provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 9 – tradução modificada). Com significado de regeneração, de renascimento e, nas suas formas mais antigas, de retorno a uma Idade de Ouro, o carnaval dá acesso a um tempo ancestral e a uma dimensão da vida que antecede à ordem. Abre espaço para uma liberdade criadora e para uma reinvenção da vida fora dos seus habituais padrões e proibições.

Vista a questão por este prisma, é o próprio teor da experiência carnavalesca - enquanto experiência da igualdade, da licença e da alegria coletivas, e através deste modo de existência particular que é a *communitas* - que opõe obstáculos à sua redução à condição de simples ferramenta de conservação da ordem social. De fato, ao mesmo tempo em que os mecanismos de inversão mantêm o quadro hierárquico, é inegável que a experiência da igualdade introduz um elemento radicalmente diferente. Parece-nos redutor, portanto, considerar tal momento de fraternidade e alegria apenas como mais uma maneira de descarregar tensões presentes na sociedade, isto é, como simples *desabafô*. Pois a experiência ao mesmo tempo não deixa de acenar para outras possibilidades de vida social.

Nessa dimensão utópica do carnaval, encontramos uma dupla construção: trata-se de uma utopia vivida e concretizada na experiência da festa e, ao mesmo tempo, de uma utopia concebida, idealizada e até mitificada, como horizonte de uma sociedade coesa, igual e livre. É precisamente por conta deste caráter duplo da utopia experiencial carnavalesca, vivência e mito ao mesmo

tempo, que podemos aproximá-la tanto, do lado da vivência, dos momentos de forte fraternização e efervescência popular que caracterizam as revoltas, as revoluções e certos movimentos sociais, quanto, do lado do mito, dos ideais modernos de emancipação política permeados por objetivos de justiça e igualdade.

Entretanto, se optamos por falar aqui em proximidade e não em identidade, é porque nos parece que a utopia carnavalesca não se confunde com tais ideais políticos. Afinal, é pela ambiguidade constitutiva da *communitas*, exemplarmente presente no carnaval, que a estrutura social pode encontrar-se perturbada e ao mesmo tempo regenerada. No Brasil, a constituição do mito carnavalesco tendeu a consolidar uma ideia de coesão nacional, isto é, de unidade do povo brasileiro – à semelhança da coesão das cidades italianas na Renascença (HEERS, 1987), a qual saiu muitas vezes fortalecida do ponto de vista simbólico graças aos grandes desfiles oficiais organizados nos dias de carnaval, dos quais trataremos mais adiante. A utopia consiste, em ambos os casos, em idealizar a sociedade tal como ela existe e não em contestá-la numa perspectiva de transformação social. A confraternização, portanto, não aponta necessariamente para a rebelião e, de novo, encontramos a ambivalência intrínseca do carnaval.

Para a compreensão deste complexo fenômeno, interessa-nos, contudo, apontar aqui os casos limites. Pois existem momentos em que a experiência da inversão, da igualdade e da desordem carnavalesca transbordam de fato suas fronteiras para além do nível do mito e da projeção imaginária e, no lugar da comunhão ritual, tornam-se então conflitos acirrados.

4. Da festa à revolta e da revolta à festa: entre Romans e Paris

Em plena guerra de religiões, a cidade de Romans, situada na França, mais exatamente no sudeste de Lyon, foi palco de uma série de tensões (LADURIE, 2002). Naquele momento histórico, a pressão fiscal contra os pequenos negociantes e artesãos tornara-se cada vez mais forte, criando uma profunda divisão, materializada na própria distribuição dos habitantes nos bairros da cidade, entre a plebe urbana e os notáveis (nobres, autoridades eclesiásticas, latifundiários e negociantes ricos). Uma divisão religiosa sobrepujara-se a essa divisão social, uma vez que os protestantes (huguenotes) fizeram-se numerosos entre os artesãos, constituindo uma influência que ameaçava o poder das autoridades católicas.

Em 1579, num contexto de frequentes revoltas camponesas nos arredores da cidade, os artesãos tecelões promoveram a líder Jean Serve-Paumier, conferindo-lhe um título de *governador* que não era reconhecido nem pelo rei, nem pelo seu então representante na cidade e homem de muito poder, o juiz real Antoine Guérin. Diante da existência de um poder paralelo que estava em plena ascensão, Guérin passou a preocupar-se em retomar a cidade, porém não encontrou de imediato ocasião para este fim. Tal oportunidade virá durante o carnaval de 1580, através de um jogo complexo de desafios e conflitos encenados que terminou em confrontos violentíssimos.

Os primeiros dias do carnaval foram marcados pelos sucessivos desfiles dos quatro *reynages*, espécies de reinos carnavalescos correspondentes, cada um, a uma fração da sociedade, e cada qual associado a um animal totêmico. Estes totens simbolizavam também os lugares respectivos na hierarquia social: assim, os reinos do urso, do carneiro, da lebre, do capão e do burro para os artesãos e camponeses e os do galo, da águia e da perdiz para os

ricos e notáveis. Podemos perceber que o simbolismo de cada animal é aqui muito significativo, já que os ricos encontravam-se associados a animais superiores e aéreos, enquanto aos pobres eram atribuídos animais terrestres, com conotações negativas ou sexualmente inferiorizados (tal como o capão em relação ao galo).

Durante os festejos, o *reino* da perdiz, organizado por burgueses e notáveis e apoiado pelo juiz real Guérin, afirmou explicitamente em seus desfiles e cerimônias certas intenções bélicas. Marcharam nas ruas armados, com um batalhão de arqueiros, além de guardas fantasiados de Suíços (aliados tradicionais do rei da França, tidos como temíveis guerreiros) e diversos representantes fictícios de cargos reais e do alto clero (reitor, chanceler e oficiais da coroa).

Já o carnaval popular assumia outras formas mais desordeiras, com uso intensivo de máscaras e provocações explícitas contra os notáveis. O reino do capão, conduzido por Paumier, líder do poder paralelo insurgente, desfilou de espadas e flagelos na mão (simbolizando os guerreiros e os camponeses), e na segunda-feira, caminhou numa procissão de enterro paródico precedida por um falso membro da Confraria do Espírito Santo montado num burro. Muitos gritavam que a “carne do cristão” (isto é, do rico), estava à venda por “quinhentos mil réis”, e através desta ameaça blasfematória e canibal, demonstravam suas intenções pouco veladas de enfrentamento. Foi pelo menos assim que o juiz real Guérin, no seu relato detalhado destinado a justificar ao rei os eventos que se seguiram, interpretou esse desfile ou fingiu que o interpretava. Sua intenção, nessa altura, já era aproveitar o momento da festa para dar o primeiro golpe contra o poder paralelo de Paumier, pretextando que os do capão também estariam armando uma conspiração.

Enquanto isso, em clima de licença e de jogos de sedução amorosa, inclusive com uma rainha arranjada e

luxuosamente adornada, um grande banquete e um baile mascarado nos paços da cidade foram organizados pelo reino da perdiz na segunda-feira de carnaval. Parece que nesta ocasião, os membros do reino do capão, que assistiam maravilhados à chegada do reino da perdiz, teriam tentado agredir os notáveis mascarados. A parcialidade dos relatos não nos permite confirmar a tese oficial, segundo a qual os artesãos teriam tomado a iniciativa do enfrentamento. Mas o fato é que um grupo de membros do reino da perdiz irrompeu armado dos paços da cidade e atacou os partidários de Paumier ali presentes. Foi o início de enfrentamentos sangrentos por toda a cidade. Parte dos notáveis armados se dirigiu, nesta mesma noite à casa de Paumier e o assassinou. Durante três dias, a cidade viu-se num clima de guerra civil. Por fim, vários artesãos foram massacrados, muitos tentaram escapar, mas os homens de Guérin assumiram o controle das portas, e consequentemente, da cidade inteira.

Na sequência da repressão urbana, outros massacres ocorreram e foram dirigidos contra os camponeses potencialmente insurgentes nos arredores rurais de Romans. Desta forma, o poder paralelo de Paumier foi completamente desmantelado, como ficou claro definitivamente nos diversos processos e julgamentos que ocorreram três meses depois e acabaram numa série de cruéis execuções.

É evidente que o carnaval de 1580 em Romans ultrapassou os seus limites habituais. É claro também que os episódios de quase guerra civil que se desencadearam a partir da noite de segunda para terça-feira não foram apenas consequências da festa. Conflitos e antagonismos latentes, que tinham começado a tramar-se mais de um ano antes, encontravam ali uma ocasião para se manifestar. Não foi por acaso, contudo, que explodiram justamente neste momento. Pois os desfiles carnavalescos consistem de fato numa encenação simbólica dos conflitos, através da qual se

podem afirmar mensagens e iniciar provocações, tal como a ameaça de canibalismo formulada pelos artesãos do reino do capão. Os significados da inversão (presentes, por exemplo, na fantasia compartilhada entre os jovens das classes populares, e na inversão das mulheres dos ricos e dos pobres), como também a embriaguez generalizada, ou ainda a presença maciça nas ruas, propiciando o encontro indesejado e perigoso de grupos rivais, tudo isso contribui para estimular e acirrar os antagonismos já presentes, quando paralelamente a confusão carnavalesca se torna uma oportunidade para conspirações políticas – que, em Romans, parecem ter sido armadas de ambos os lados.

Romans não é o único exemplo de carnaval transformado em revolta popular ou em enfrentamento violento. Em Berna, na Suíça, o carnaval de 1513 foi palco de uma insurreição camponesa. O de Dijon, em 1630, deu lugar, após duas semanas de quaresma, a uma forte rebelião contra o aumento das taxas aplicadas ao vinho nas tavernas, assumindo a forma de um desfile liderado por um *rei* escolhido para esta ocasião entre os viticultores, ao som de anárquicas percussões (HEERS, 1987).

Na França pós-revolucionária do século XIX, marcada por forte e quase constante agitação política, os carnavais ofereciam muitas vezes um espaço de protesto, em particular contra o regime monárquico recentemente restaurado (FAURE, 1978). Em 1831, grupos carnavalescos se juntaram numa raivosa multidão, na terça-feira gorda, e puseram-se a destruir todos os símbolos da igreja e da nobreza, saqueando a sede da arquidiocese de Notre Dame e consumindo cruces e flores de lis em dançantes fogueiras. Em 1848, foi no período de pré-carnaval, marcado por festas e bailes mascarados, que aconteceram as jornadas revolucionárias, as quais puseram fim à Monarquia de Julho. Quando a multidão invadiu o palácio real das Tulherias foi ainda num contexto festivo; enquanto alguns raivosos destruíam e queimavam espelhos,

objetos e mobília do palácio, outros se pegavam a imitar cerimônias oficiais como que em pequenas peças satíricas, e outros ainda começaram a brincar nas mesas de jogos (inclusive jogando xadrez); as crianças fabricavam roupas com as cortinas, as mulheres experimentavam os perfumes das princesas. No final, o trono real foi queimado numa fogueira na praça da Bastilha, cercado por uma imensa e alegre roda...

Nestes últimos exemplos, para além da análise de um caso limite como o de Romans, é marcante como o carnaval e o levante popular parecem trocar formas e práticas até se identificarem parcialmente e como se entrelaçam a linguagem da revolta festiva e a linguagem da rebelião. As formas da sátira, da comédia e do travestimento carnavalescos são reutilizadas em pleno contexto revolucionário e para além do enfrentamento, o entusiasmo popular produz momentos festivos. Dependendo do contexto, tanto o carnaval pode se tornar revolucionário quanto a revolução pode se tornar carnavalesca, e às vezes os dois ao mesmo tempo. As multidões passam da alegria à raiva, do desfile ao enfrentamento tanto quanto do enfrentamento à festa lúdica e alegre.

5. Disputas culturais: da repressão à resistência

Os casos em que o carnaval transborda seus limites e se torna revolta não devem, portanto, ser apreendidos como puras exceções. Muitas vezes, os dias gordos apresentam em algum grau uma ameaça para a ordem social e a ordem pública, mesmo que não se concretize. Essa dimensão *perigosa* do carnaval tende a ser confirmada pela frequência com que ele é reprimido ou proibido.

Em diversas cidades germânicas, depois da reforma luterana, assistimos a uma onda crescente de denúncias por parte das autoridades protestantes, criticando os vícios

carnavalescos e a imoralidade ou o caráter muitas vezes blasfematório do carnaval. Tais autoridades passaram mesmo a proibi-lo por completo. Diversos exemplos de posturas similares surgem nas mais variadas épocas: em 1861, na Rússia, após ter promulgado um decreto de abolição da servidão, o Tzar, esperou duas semanas depois do carnaval para proclamar a decisão tomada, a fim de evitar que as festividades provocassem insurreições no país, estimuladas pelo entusiasmo político. Ainda durante a guerra civil espanhola, uma das primeiras medidas do governo de Franco foi proibir o carnaval (SCOTT, 2013).

Cenas de repressão policial truculentas dirigidas contra o carnaval não são raras, como foi o caso do baile carnavalesco de Grenoble em 1832, previamente proibido pelas autoridades por ser demais provocativo do ponto de vista político e durante o qual vários foliões foram atacados e feridos pela guarda municipal, causando violenta reação por parte da população (FAURE, 1978). Em Paris, entre a Idade Média e o século XIX, contam-se numerosos decretos reais e municipais dirigidos contra as festas dos loucos e em seguida contra o carnaval propriamente dito. Decretos estes que viviam proibindo atos blasfematórios, porte de armas e, sobretudo, o uso de máscaras.

A ameaça carnavalesca se dá, portanto, em pelo menos dois níveis: no simbolismo, quando o carnaval é provocativo demais, num grau que as elites (sejam elas políticas ou eclesiásticas) não podem tolerar e na desordem pública, reforçada pelo anonimato das máscaras, obrigando as autoridades a enquadrá-lo e limitá-lo.

Se o carnaval é sempre tido como potencialmente perigoso, como explicar então que ele se case tão bem com a revolta em certas situações enquanto assume papel conservador em outras? Que ele seja reprimido, mas também muitas vezes tolerado e até promovido pelas mesmas autoridades? Encontramos aqui um limite no que tange tratar do carnaval *em geral*, como se ele fosse idêntico

nas inúmeras situações históricas e geográficas em que ocorre. É preciso perceber, ao contrário, que o modo como o carnaval acontece depende sempre de um contexto histórico e em particular de certa correlação de forças entre as elites (ou as autoridades) e o povo. Isso sem esquecer que conflitos e dissensões muitas vezes atravessam também as próprias elites e o próprio povo. Neste sentido, o teor ora subversivo, ora conservador de um fenômeno cultural deste porte não é apenas o resultado do seu caráter intrinsecamente contraditório. É também consequência de uma luta constante pelo controle dos rumos sempre incertos da festa, da ocupação do espaço público e dos seus significados.

A evolução do carnaval carioca, desde o entrudo e as sociedades carnavalescas do século XIX até a consagração das escolas de samba nos anos 1930, é particularmente interessante, já que põe em cena uma disputa contínua entre diferentes formas do carnaval em sua tentativa de aceder a certa legitimidade (QUEIROZ, 1992; CUNHA, 2001). O entrudo, forma mais tradicional de se *brincar* no carnaval – com batalhas de limões de cheiro, uso de máscaras e fantasias, escárnios e deboche generalizados – evoluiu muito cedo da sua forma familiar (praticada nas casas senhoriais) para uma forma mais popular, praticada na rua, em boa parte por escravos, alforriados e trabalhadores da cidade.

As autoridades tentaram muitas vezes proibir, em parte ou por completo, o entrudo popular, o qual foi até considerado pelas elites como uma brincadeira agressiva e selvagem, isto é, como prática de *gente sem costumes*. O entrudo acabou ficando progressivamente associado às *classes perigosas*, aos pobres, marginais e potenciais criminosos. As manifestações carnavalescas de influência africana, tal como os barulhentos cucumbis, zé-pereiras e Índios - em 1909, a polícia proibiu até a fantasia de índio – eram alvos de indignação das elites, envolvendo muitas

vezes forte racismo e desprezo de classe, pois ali se tratava de criticar e reprimir o carnaval negro e popular.

As sociedades carnavalescas, surgidas nos anos 1850, apresentavam, por sua vez, um objetivo pedagógico, que consistia em educar as massas através de préstitos espetaculares, enquanto formas de festa mais refinadas inspiradas nos carnavais de Nice e Veneza. No início do século XX surgiram os cordões, agremiações oriundas dos bairros mais pobres da cidade (em particular da zona portuária e da Cidade nova), que substituíram os zê-pereiras, com predominância de percussões e ritmos africanos nas músicas. Foram igualmente tratados com desprezo e medo por parte da elite e foram vistos como *bárbaros* e *horríveis* por grande parte da imprensa, sendo que muitas vezes tiveram dificuldades para conseguir autorizações da prefeitura para desfilar.

Costumavam ser proibidos de sair grupos que incluíssem, segundo a polícia, certos *militantes revolucionários* ou grevistas – sinal de que as autoridades vislumbravam nos desfiles dos cordões ameaças para a ordem pública. Aos poucos os ranchos começaram a se distinguir dos cordões, em grande parte sob iniciativa da imprensa. Eram parecidos e tão populares quanto os outros, porém caracterizavam-se por uma busca maior por respeitabilidade e possuíam desfiles considerados pelos cronistas da época como mais refinados e bem-comportados. Passaram também a incluir instrumentos de sopro e a integrar influências musicais do choro, e finalmente, ranchos como o Ameno Resedá vieram a substituir por completo as sociedades carnavalescas, retomando e imitando em muitos aspectos os luxuosos préstitos do século XIX e ocupando aos poucos o lugar das grandes sociedades, como representantes do carnaval oficial considerado como legítimo.

Duas décadas depois, as escolas de samba, oriundas em parte dos ranchos, acabaram monopolizando por sua

vez o cenário oficial do carnaval carioca: o samba, antes desprezado e muitas vezes reprimido, tornou-se um símbolo da cultura brasileira. Por fim, a cultura dos bairros mais pobres da cidade conseguiu afirmar-se e aceder à legitimidade, mediante certos compromissos – inspirando-se, por exemplo, nos carnavais mais refinados, integrando nos seus desfiles um ideário de valorização nacional e amenizando as referências propriamente africanas.

Encontramos exemplo similar de afirmação da cultura popular na história mais recente do carnaval de Salvador (AGIER, 2000). A criação em 1974, do Ilê Aiyê, primeiro bloco afro, por habitantes do bairro de Liberdade, foi recebida com significativa repulsa da parte das autoridades. O nome imaginado inicialmente para o bloco, *Poder negro*, abarcava intenções políticas explícitas, inspiradas em movimentos estadunidenses como os *Black Panthers*, tanto que foi-lhe imediatamente atribuído pela imprensa inconcebíveis intenções subversivas. Num contexto de consenso nacional em torno da ideia de *democracia racial*, a afirmação de uma cultura marcadamente negra e africana constitui um elemento perturbador. O Ilê Aiyê se inscreve na tradição dos afoxés, presentes desde o final do século XIX, mas trazendo mensagens e simbolismo de teor mais político, sempre com tentativas de reescrever e valorizar a história dos Negros, multiplicando as referências à África e recriando heróis, entre os quais o mais importante é sem dúvida Zumbi dos Palmares. Nas décadas que seguem, serão inaugurados inúmeros blocos afros na esteira do Ilê Aiyê, até se constituir um verdadeiro movimento cultural, atrelado à defesa de causas políticas como a luta contra as discriminações e a ação afirmativa. O Ilê Aiyê abriu caminho para o reconhecimento de um carnaval africano, permitindo-lhe passar, ao longo dos anos, de uma posição marginalizada para a posição de figura emblemática do carnaval baiano.

Em todos esses casos o carnaval não se restringe ao momento excepcional da festa e do ritual: é motivo e foco da construção de coletivos e associações culturais mais perenes, que atuam ao longo do ano. Torna-se assim palco de uma disputa permanente entre uma cultura legítima e oficial e uma cultura marginalizada e não reconhecida que tenta se tornar legítima. Do ponto de vista da afirmação identitária e da expressão cultural, o carnaval constitui, portanto, muitas vezes um espaço de resistência em que se encena certo conflito do povo e das elites.

Atrás da figura idealizada do carnaval igualitário, coexistem diversas formas de atuação carnavalesca, separadas e até segregadas no tempo e no espaço da festa, algumas consideradas como legítimas e outras como perigosas. Desfile e ocupar as ruas de forma visível e sonora, se reapropriar dos espaços públicos pode ser uma maneira de enfrentar uma posição culturalmente subalterna o que, em si, já constitui um combate político. Se o carnaval deixa de reverter completamente nos seus rituais os papéis sociais é, a longo prazo e ao longo do ano, uma oportunidade de elevação dos pobres e das minorias a uma condição realçada. Do outro lado, a postura das elites, quando não é de reprimir simplesmente a festa, consiste muitas vezes em reapropriar-se dessas formas populares para enquadrá-las num âmbito mais consensual e controlado.

6. Do ritual ao espetáculo: a morte do carnaval?

O escritor francês Jean-Richard Bloch (1933), em livro chamado “Carnaval est mort” (“Carnaval morreu”), constatava e deplorava, no início do século XX, o desaparecimento do carnaval autêntico, profundo, substituído pelos lazeres e divertimentos festivos contemporâneos. Utilizava-se da fórmula clássica, mas desviando o seu sentido cíclico habitual - da ideia de um

carnaval que morre a cada ano para renascer no próximo ano – para dar-lhe um sentido histórico, defendendo que o carnaval tinha deixado de existir, a não ser como pálida e nostálgica réplica dos carnavais do passado. De fato, na época em que o autor escreve, o carnaval de Paris consistia muito mais em bailes em ambientes fechados do que em desfiles desordeiros no meio das ruas, e vivia seu lento declínio que terminaria na sua quase inexistência nos dias de hoje.

Como entender a evolução histórica da festa no continente europeu? Segundo Bakhtin, o carnaval no seu sentido mais radical teria chegado ao fim com a Renascença, momento de controle e organização da festa que desnatura a experiência específica do carnaval, aquela de ser uma *segunda vida* livre e lúdica, alegre e criadora, absolutamente distinta do cotidiano estruturado e hierárquico. De fato, observamos nesta época vários sinais de rompimento com o carnaval da Idade Média. A dimensão radical, satírica, excessiva e desordeira da festa tende a ser progressivamente expulsa das ruas. Em certos lugares os momentos de licença e o uso de fantasias e máscaras são deslocados para lugares fechados, com a predominância crescente dos bailes carnavalescos.

Este fenômeno se vê, por exemplo, na iniciativa de Louis XIV, na França, de criar o baile da Academia real de música, que conhece grande sucesso até o final do século XIX (então chamado de Baile da Ópera de Paris). Porém a própria rua pode também ser civilizada pelas autoridades – em vez de esvaziada. Em Florença, os príncipes Médici instauram, no início do século XVI, um carnaval oficial, com desfiles altamente luxuosos, num ambiente de laudo e exaltação (HEERS, 1987). Vários cavalheiros se apresentavam trajados em carros alegóricos, multiplicando as referências ao passado antigo e, em particular, ao Império romano. Os cantos e músicas compostos para a ocasião passam a ser cada vez mais sofisticados e são

chamados, não por acaso, de *triumfi*, o que corresponde ao tom de celebração gloriosa dos desfiles.

A postura do povo diante desses carnavais oficiais se transforma completamente, passando da atitude de protagonistas da festa a de espectadores fascinados, admirando todo o luxo exibido pelas autoridades da cidade que aproveitam tal ocasião para fortalecer seu prestígio. Esta *espetacularização* do carnaval atinge boa parte dos carnavais europeus que sobreviveram no século XX. No carnaval de Nice, por exemplo, o desfile passa a assumir a posição de destaque, mobilizando para este fim numerosos profissionais financiados e organizados pela Secretaria do Turismo da cidade.

Para a maioria dos turistas que visitam Nice nesta ocasião, trata-se apenas de *assistir* ao carnaval, não de realmente *fazê-lo* nem mesmo simplesmente de *brincar*. Este e outros tantos carnavais – como o de Veneza – transformam-se em atrações turísticas bem-sucedidas justamente por serem vistos como manifestações *típicas* e *tradicionais* da cultura local. O interesse pelo carnaval se torna, portanto, essencialmente folclórico, correspondendo apenas à sobrevivência, à conservação e ao resgate de formas culturais do passado. As práticas carnavalescas deixam de ser objeto de adesão imediata e as significações espirituais ou metafísicas do carnaval, junto com a ideia de regeneração pelo contato com o caos primordial, deixam de fazer sentido, a não ser de modo muito metafórico. É significativa, deste ponto de vista, a atribuição das práticas carnavalescas às crianças: na Europa o fato de andar fantasiado e de *brincar* no carnaval passa muitas vezes, na segunda metade do século XX, a ser uma prática considerada como ingênua e pertencente à infância.

Tal dinâmica de transformação do carnaval em espetáculo folclórico e em bem de consumo cultural tem duas condições: primeiro, seu caráter mais delimitado e controlado, pois a primazia dada aos desfiles organizados

tende a amenizar o potencial de desordem pública. Segundo, sua dimensão mais oficial e por assim dizer *emburguesada*, transformando-o em mercadoria, cobrando ingressos para os bailes e para as arquibancadas das quais se podem assistir aos desfiles.

Entretanto, o aspecto mais importante que se perde nesses carnavais-espetáculos é, como antecipava Bakhtin (1987), a dimensão da experiência carnavalesca enquanto participação intensa e ativa do folião, enquanto troca afetiva e lúdica com os outros participantes – isto é, em suma, a experiência da *communitas*. O espectador assume uma postura passiva, deixando de *participar* no sentido pleno, de se arriscar no jogo catártico, excessivo e irrisório da folia. A evolução histórica e socioeconômica de boa parte dos carnavais europeus comprometeria assim a própria liminaridade subversiva do ritual, sendo que este deixaria de ser um ritual no sentido pleno.

7. Conclusão: Somando ambivalências

Se o carnaval não fosse intensamente carregado de contestação, de questionamento da ordem estabelecida, talvez não nos tivéssemos deparado com tantos paradoxos: seria mais um feriado, mais uma festa religiosa, ou mais um divertimento entre tantos outros. Porém ao longo de sua extensa história, das suas origens pagãs até sua exportação e recriação sob latitudes tropicais, passando por sua conturbada evolução no velho continente, o carnaval nunca deixou de ter uma relação singular e ambígua com as sociedades nas quais era celebrado.

Esta relação assume diferentes formas em função do ângulo que é privilegiado e das situações que são observadas, formas que tentei investigar nesse capítulo. Assim o carnaval é potencialmente uma *anti-sociedade* paródica, *des-ordem* catártica que espelha a ordem social; uma *contra-sociedade* rebelde, vetor de resistência simbólica e

de afirmação cultural das classes populares; uma *outra sociedade*, paralela, espaço de comunhão alegre e de liberdade irrestrita; enfim, uma *sociedade reconciliada* através da encenação ritual de sua coesão e de sua regeneração. Essas diversas dimensões são muitas vezes sobrepostas e nunca deixam de existir completamente enquanto o carnaval é mantido *vivo*. Mas são todas profundamente marcadas por ambivalências, inclinando a festa num sentido ora subversivo, ora conservador.

Como vimos, há aspectos e momentos em que o carnaval é antagônico a qualquer ideia de revolta ou de transformação política. Isso ocorre quando a desordem serve de exemplo para legitimar a necessidade da ordem, quando o ritual serve para descarregar as tensões presentes na sociedade e reconciliar os de cima com os de baixo, quando a comunhão momentânea dá a ilusão de uma igualdade perene, quando a crítica, por ser paródica e lúdica, deixa de ser consequente, quando o folião se torna mero consumidor de um espetáculo e quando, por fim, chega a quarta-feira de cinzas e todos voltam para um cotidiano intocado, fechando o parênteses carnavalesco como se este não devesse se comunicar com o resto da vida.

Como destacamos, também há outros momentos em que o carnaval se aproxima nitidamente da política. Isso ocorre quando alimenta, pela sátira e pela paródia, um imaginário de contestação e relativização das posições ocupadas na sociedade, quando faz vislumbrar outras formas de sociedade e outros modos de convivência com mais igualdade e liberdade, quando permite exprimir todas as críticas em voz alta, debaixo de máscaras ou no meio de multidões, quando em certas ocasiões continua em plena quaresma ou começa antes das datas previstas no calendário, quando não tolera a sua repressão por parte das autoridades, quando se transforma em confronto, em levante ou até em insurreição, quando se torna

possibilidade de ocupação do espaço público, de afirmação identitária e de produção cultural ao longo do ano para os setores marginalizados e inferiorizados da sociedade etc.

É por conta dessa ambivalência que o carnaval situa-se *à beira* da política. Não podemos dizer que seja inteiramente político, pois sempre coexistem nele essas duas tendências opostas. Se o carnaval pode se transformar, em casos como o de Romans, em revolta popular, é sempre deixando de ser um carnaval, isto é, uma festa ritual ciclicamente efetuada a cada ano. Todavia, o sentido da festa não deixa de ser objeto de uma disputa constante; seus rumos sempre incertos dependem de quem dela consegue se reapropriar. E o carnaval, apesar de terminar, por definição, na quarta-feira de cinzas, não deixa de abrir caminhos fecundos e potencialmente perturbadores para os imaginários políticos.

Não há dúvida que grandes passeatas como as das jornadas de junho de 2013 no Brasil ecoam com os desfiles alegres e barulhentos dos blocos que caminham a cada ano nas mesmas avenidas e que tais manifestações reativam certos significados da convivência carnavalesca a partir de um contexto reivindicativo e conflituoso. Talvez haja ali uma figura da *fênix da cinza de quarta*. A não ser que a regulação e o controle do espaço público cheguem a tal ponto que estas acabem circunscritas, como foi proposto, num *manifestódromo*, assim como os desfiles das escolas de samba foram outrora limitados à pista exígua do sambódromo.

Referências

AGIER, M. **Anthropologie du carnaval : la fête, la ville et l'Afrique**. Marseille: Parenthèses, 2000.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1987.

BERCÉ, Y-M. **Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle.** Paris: Hachette, 1976.

BLOCH, J-R. **Carnaval est mort.** Paris: Gallimard, 1933.

BURKE, P. **Cultura popular na Idade média.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARO BAROJA, J. **El Carnaval.** Madrid: Taurus, 1965.

CUNHA, M. P. **Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FAURE, A. **Paris, Carême-prenant: du Carnaval à Paris au XIXe siècle.** Paris: Hachette, 1978.

GLUCKMAN, M. Rituals of rebellion in south-east Africa. In: _____. **Order and Rebellion in tribal Africa.** New York: MacMillan, 1963.

HEERS, J. **Festas de loucos e carnavais.** Lisboa: Dom Quixote, 1987.

LADURIE, E. **O Carnaval de Romans – Da Candelária à quarta-feira de cinzas 1579-1580.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MACRÓBIO. **Saturnalia.** Lipsiae: B.G. Teubneri, 1963.

QUEIROZ, M. P. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito.**
São Paulo: Brasiliense, 1992.

SCOTT, J. C. **A Dominação e a arte da resistência.**
Discursos Ocultos. Lisboa: Letra Livre, 2013.

TURNER, V. **O Processo ritual.** Petrópolis: Vozes, 1974.

A Carnavalização da existência

Ronie Alexsandro Teles da Silveira

“Diante do Senhor eu vou
pulando”
(2Samuel 2,6-23)

1. Introdução: ver e tocar

O carnaval brasileiro consiste em uma atitude cultural que pretende promover a teatralização da existência humana. Meu objetivo nesse capítulo é explorar da melhor maneira possível o significado dessa afirmação.

Em primeiro lugar, observe que toda situação teatral afirma o caráter não substancial da experiência humana. Isto fica patente quando, por ocasião de assistirmos qualquer *apresentação*, sempre mantemos a convicção de que não se trata de algo que esteja efetivamente acontecendo diante dos nossos olhos. Pelo contrário, sabemos que os eventos são encenados e colocados ali de maneira proposital. Eles não são eventos reais que devem ser tomados como estando ocorrendo na ocasião em que se apresentam a nós.

Podemos ser mobilizados pelo que se passa em um evento teatral, mas no fundo de nós mesmos mantemos aquela certeza de que o conteúdo apresentado *pode* sempre ser remetido para certa camada existencial superficial, passando ao largo da nossa experiência concreta. Assim, por mais envolvidos que possamos estar com uma boa

encenação, guardamos a convicção íntima de que ela não pode efetivamente nos atingir da mesma forma que uma experiência substantiva e vivida. Por mais empatia que possamos sentir em relação a um personagem, ao assistirmos ao seu sofrimento não sofremos do mesmo modo que em uma experiência concreta. Diante de sua alegria, não nos tornamos proporcionalmente alegres, assim como ao presenciar sua loucura não nos tornamos insanos na mesma medida.

Toda situação teatral permite a descolagem entre o que se desenrola diante dos nossos olhos e a segurança íntima de que tudo o que ocorre se passa em uma dimensão inessencial da nossa vida. Isso não significa certamente que o teatro, ou a arte em geral, não causem impactos em nossas vidas. Ao contrário, por lidarem com aspectos afetivos, as atividades artísticas estão em melhores condições para atingirem os seres humanos do que discursos racionais, por exemplo.

O desejo de Artaud em promover um teatro sem distanciamento entre a cena e o espectador antes confirma que nega o que afirmei acima. Ele declara querer “fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira” (2006, p. 97). A pretensão de romper com o distanciamento entre espectador e palco reconhece que o ponto de partida existente é justamente essa situação de separação que se pretende superar.

O que estou tentando dizer é que, mesmo reconhecendo um imenso poder de mobilizar energias humanas, a situação teatral nos fornece a *possibilidade* de termos a experiência de espectadores. E isso ocorre mesmo em face de situações teatrais que se tornaram pessoalmente marcantes para nós. O essencial aqui é perceber a presença de um distanciamento, mesmo que ínfimo entre um sujeito

e uma experiência que, nesse caso, é sempre vista ou assistida.

Se atentarmos para essa característica marcante da situação teatral, notaremos sua presença em várias outras dimensões da vida humana. Quando nos lembramos de eventos do passado não os revivemos com a mesma intensidade original – a menos que soframos de algum tipo de patologia. Funes, o personagem criado por Borges (1970), provavelmente inspirado no paciente mnemonista de Luria (1999), não era capaz de lembrar-se de maneira distanciada de suas experiências do passado. No seu caso, a lembrança adquiria a vivacidade original e uma nova experiência de sensações passadas se tornava presente durante o ato da recordação. Ou seja, a memória de Funes não era capaz de fazê-lo se tornar espectador de sua própria vida, de considerar o seu passado como um filme que ocorria diante dos seus olhos. Dessa maneira, para ele não havia diferença entre lembrar e viver nem distanciamento com relação a qualquer experiência recordada.

Um espectador é alguém que presencia algo de uma maneira muito específica. Em função da distância existente no ato de ver ele se coloca *diante* da cena, portanto *fora* dela. Essa distância é uma condição ontológica da situação de expectador - típica, portanto, daquele que assiste o desenrolar de algo diante de seus olhos. Se ver significa constatar que algo ocorre e, dessa forma, tornar possível que algo se apresente para nós, também é verdade que essa forma de apresentação do mundo nos possibilita o acesso a uma cena na qual não estamos inseridos. Nós vemos uma cena e quando o fazemos não nos incluímos nela. Nossa relação com o que é visto ocorre sob uma forma distanciada, a de expectadores. Nunca nos vemos vendo uma cena, no exato momento em que a vemos. Essa constatação de que somos nós que vemos é sempre posterior ao próprio ato de ver e o interrompe. Somente uma reflexão posterior é capaz de introduzir um sujeito no

ato de ver. Enquanto vemos estamos fora da cena vista e só nos vemos vendo posteriormente.

Bergson (1968) destacou o fato inegável de que a visão aumenta nosso tempo de resposta a estímulos externos justamente em função de ser uma percepção distanciada das coisas. Assim, nosso repertório comportamental pôde ser enriquecido, ao longo do processo evolutivo, em função do tempo que foi ganho na modalidade de apresentação visual do mundo. Ver propicia uma experiência distanciada das coisas e nos permite tempo para ponderar, escolher estratégias de comportamento e, em condições adversas, para fugir.

A experiência do tato é bastante distinta daquela fornecida pelo ato de ver. Na experiência tátil nos encontramos imersos na situação existencial e não conseguimos nos colocar fora dela. Isso ocorre pela circunstância de que o tato se dá sob a forma de um contato imediato com o mundo. Nesse tipo de situação, a apresentação ocorre como uma presença na qual estamos imersos: só há o que é tocado e enquanto é tocado. Assim que o toque termina, o conteúdo do mundo apresentado desaparece.

O tempo de resposta do sujeito aqui é mínimo, porque estamos inseridos na situação que é experimentada e não há qualquer distância que nos permita ampliar nossa margem de manobra comportamental. Quando nossa mão toca em um objeto desagradável, só sentimos essa sensação quando o tocamos e assim que retiramos a mão ela cessa. Nesse caso, em condições adversas, não há um tempo significativo entre tocar e reagir. O próprio toque já tem que se constituir como uma reação.

Aristóteles (1982) destacou o quanto a visão está próxima das funções intelectuais, já que ambas nos proporcionam uma experiência marcada pelo distanciamento com relação ao que se apresenta. Tanto em uma como em outra, notamos uma separação possível

entre o que ocorre e a percepção do que ocorre por parte de alguém que não está incluído ali. É o efeito da distância, fornecida pela visão, que permite o recuo do sujeito para fora do conteúdo do mundo que se apresenta.

Apenas algumas experiências táteis fornecidas por mecanismos de realidade virtual são capazes de fornecer conteúdos táteis acrescidos da consciência de que não estamos efetivamente submersos no que ocorre. Porém, essa situação antes confirma do que desmente a diferença existente entre a experiência de ver e a de tocar - pelo menos até o presente momento da história da humanidade. Talvez, no futuro, essa diferença venha a não fazer mais qualquer sentido e a própria experiência tátil virtual venha a ser colonizada pela condição visual do espectador. Nesse caso, teremos no futuro algo como a visualização do tato e, talvez, dos demais sentidos e um domínio absoluto da experiência visual sobre as demais modalidades de apresentação do mundo.

Contudo, a essa altura da história em que nos encontramos, podemos afirmar que a apresentação visual do mundo é feita de uma perspectiva panorâmica. *Perspectiva*, aliás, é um termo inteiramente derivada da experiência visual. Ele não faz qualquer sentido quando o utilizamos para descrever uma experiência tátil. Nessa última, nos encontramos submersos no mundo, como se ele fosse um enorme oceano em que estamos mergulhados.

2. A carnavalização

Podemos perceber a história das festividades de Momo no Brasil como um processo de mutação que vai do entrudo português até o carnaval atual, com sua “disputa festiva” (CAVALCANTI, 1995, p. 21) levada adiante principalmente pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Nesse processo operou-se o controle da violência e uma espécie de civilização gradual das antigas manifestações

agonísticas carnavalescas de matriz portuguesa (ENEIDA, 1987).

Entretanto, talvez mais importante que essas mutações históricas seja o fato de que no Brasil, ao contrário do que ocorreu em outros países, o carnaval se difundiu por todas as regiões e se tornou uma manifestação popular de primeira ordem. Por aqui, o carnaval é um feriado obrigatório e, com frequência, dilatado pelo período de ressaca de maneira extraoficial.

A sua difusão e sobrevivência em um ambiente cada vez mais urbano e industrializado também devem ser destacados como sintomas de sua profunda base social. A reorganização da sociedade brasileira em função desses dois fatores poderia ter provocado a ruptura das velhas tradições carnavalescas (QUEIROZ, 1992) em função do regramento psicológico que eles implicam. Mas o que parece ter acontecido foi justamente o contrário: o carnaval se fortaleceu nesse novo ambiente industrial e urbano introduzido no Brasil ao longo do século XX.

Essa situação de vitalidade, mesmo no interior dessas intensas mutações sociais, denotam um forte enraizamento cultural e uma presença marcante do carnaval na vida da maioria dos brasileiros. Sendo tão patente o envolvimento do brasileiro com as manifestações carnavalescas entendo ser uma tarefa obrigatória tentar esclarecer o motivo pelo qual ele se tornou tão importante para nós. Minha hipótese é de que a importância do carnaval entre os brasileiros está diretamente ligada à experiência teatral fornecida por ele - e que possui uma ligação especial com aquilo que tem sido essencial na vida nacional.

Devo o reconhecimento explícito da tendência teatralizante do carnaval brasileiro a Roberto da Matta. Segundo ele, o uso de máscaras carnavalescas abre espaço “para uma enorme teatralização do mundo” (1981, p. 79). Embora pareça trivial, o uso de máscaras ou fantasias

revela o aspecto contingente da personalidade e da condição humana atual. Isso na medida em que torna evidente que a vida que é vivida consiste no desempenho de diferentes *papéis* sociais.

De fato, o carnaval permite perceber de maneira especialmente nítida que o sentido de nossa vida é dado pelas máscaras e fantasias que incorporamos ao longo do tempo. No carnaval, ao fantasiar-se de maneira explícita e intencional, o homem adquire a compreensão de si como um “coágulo de racionalidade, autoconsciência e liberdade” (TRIAS, 1973, p. 54). Isto é, ele se reconhece como o resultado de um conjunto de escolhas mais ou menos livres, de ações de definição e redefinição que se operam constantemente - por ele, contra ele ou sobre ele. Ao vestir-se para brincar o carnaval, qualquer um de nós percebe que o ser humano que havia antes disso já estava fantasiado de uma maneira particular, porque já havia escolhido ou assumido determinado papel. Assim, ao nos vestirmos com uma fantasia, nos desnudamos para nós mesmos.

A carnavalização da existência significa perceber que nossa vida é assim, mas poderia ser diferente, que o fato de havermos nos tornado o que somos é uma possibilidade e não uma necessidade. Podemos sempre recuperar, com algum esforço, essa condição humana de onde partimos e tornarmo-nos diferentes do que somos - já que não fomos constrangidos a esse papel atual por qualquer força sobre-humana. Excluo da discussão, por uma questão de brevidade, a crença de que nos tornamos o que somos por força de uma necessidade metafísica superior chamada *destino* ou *necessidade*.

O que nos liga ao que somos é algo que nós mesmos construímos ou que outros homens construíram para nós e que assumimos, por meio de algum processo, como sendo nós mesmos. O que nos vincula à nossa vida é sempre algum tipo de decisão que foi tomada, de maneira explícita ou não.

Ao vestirmos uma fantasia criamos imediatamente uma perturbação em nossa identidade estabelecida que, quando é experimentada na sua radicalidade existencial, não nos permite retornar mais ao terreno firme dos coágulos racionais sedimentados. O carnaval recupera, por assim dizer, a consciência teatral do homem.

Se considerarmos aquilo que afirmei a pouco sobre o carnaval - que ele é uma manifestação cultural difundida por todos os recantos do Brasil – perceberemos sua presença entre nós como o de um esforço coletivo e multifacetado, porém sempre indicando uma mesma tendência: a teatralização da existência. Isso me permite refazer a pergunta com a qual me ocuparei neste capítulo, agora acrescida desse novo elemento: porque o brasileiro se ocupa tão fortemente com a carnavalização da sua existência?

3. A seriedade

A carnavalização da existência é, em certo sentido, o oposto da seriedade. Entendo que ser sério significa conduzir a existência sob uma modalidade tátil, na medida em que essa postura envolve uma identificação perfeita entre o que é e o conteúdo do que se apresenta. Ao nos comportarmos de maneira séria não permitimos que se estabeleça entre nós e a nossa vida qualquer distância mínima que poderia nos propiciar uma situação de expectadores. A seriedade envolve a submersão na totalidade do mundo que se apresenta.

Nessa ausência de distanciamento, típica da postura séria, tudo o que ocorre é experimentado pelo homem como sendo exatamente como as coisas são. A seriedade implica em comportar-se como se aquilo que nos chega do mundo é tudo o que o mundo é. Um homem sério afirma indiretamente que o mundo é a totalidade dos fatos que se apresentam (WITTGENSTEIN, 2001).

Daí dizermos, com alguma frequência, que uma apreciação séria da existência implica em reconhecer o peso real das coisas. Em outras palavras, na seriedade somos obrigados a reconhecer que as coisas são o que são. Somos levados a experimentá-las sob uma forma substantiva que se impõe a nós pelo peso efetivo que elas supostamente possuem. Ao adotarmos uma postura séria, assumimos o pressuposto de que as coisas são como nos parecem, de que aquilo que se apresenta é o que é, de que o que está diante de nós é algo que se impõe a nós pela força interior de sua própria existência. Assim, percebemos que o conteúdo da experiência dos homens sérios é opaco e não remete a nada além daquilo que aparece.

Sendo sérios, não teríamos mesmo qualquer motivo para nos esquivarmos desse peso porque, afinal de contas, assumi-lo é tomar as coisas tais como elas são. Em função da aparente razoabilidade do alinhamento comportamental com a substância dada do mundo, a seriedade adquiriu o estatuto de uma virtude. Um homem que toma as coisas pelo que elas são, que as assume como elas se apresentam diante dele e se comporta de acordo a fornecer respostas adequadas a esse conteúdo é o que consideramos geralmente como um homem sério. Dessa maneira, a aceitação e o acoplamento condizente do comportamento humano diante do conteúdo do que se apresenta deságua na afirmação de que é virtuoso mostrar-se adequado, de que é bom ser sério.

É evidente que a seriedade e a disposição para o alinhamento e a adequação são virtudes importantes dentro de uma sociedade que procura introduzir finalidades no curso natural do mundo, de modo a humanizá-lo e obter benefícios desse controle. A tecnologia é uma atividade séria porque permite a inoculação de finalidades humanas no curso da natureza, a partir do reconhecimento da existência de um mundo de leis naturais independentes de qualquer vontade – humana ou divina. Sem o

reconhecimento daquilo que se apresenta, tal e qual se apresenta, não seria possível a introdução posterior de finalidades humanas no mundo – que é o que define melhor o espírito de nossa sociedade tecnológica.

De certa forma, a disposição tecnológica da nossa sociedade e a capacidade de controlar os eventos naturais é amiga íntima da postura séria e, portanto, da experiência tátil. Talvez a nossa compreensão habitual do significado da ciência e da técnica esteja deixando passar em branco essa constatação: de que a maneira como consideramos a natureza implica também na adoção de posturas psicológicas muito específicas (SILVEIRA, 2013a; 2013b).

Seja como for, o que me interessa aqui é destacar o alinhamento comportamental, a ação sempre consequente com aquilo que se apresenta, o encadeamento lógico entre o que se julga ser o objeto da experiência e a ação humana derivada dele, próprias da atitude tátil. A seriedade envolve o reconhecimento da substancialidade do mundo, de que as coisas são o que são e disso retira a conclusão de que ser virtuoso é inserir-se de maneira apropriada na ordem natural existente. Um acoplamento sério ao mundo implica na adoção de um comportamento padronizado como resposta à substancialidade ontológica unívoca que se impõe pela sua própria força.

Com efeito, sendo o mundo o que se apresenta para mim e estando eu imerso nele, então parece natural que eu deva agir de maneira consequente com o que me envolve. Ser sério é uma forma de inserir-se no mundo de maneira tátil, de perceber-se como estando diante de algo substantivo, que é tudo o que se apresenta sob a forma como se apresenta. A seriedade envolve a exclusão da suspeita de que as coisas podem não ser como parecem ser, de que pode haver uma dimensão nelas ainda não revelada, de que elas podem conter algum elemento de transparência ainda não percebido. Ser sério é uma forma de postura epistemológica que expressa a crença na identidade entre

realidade e aparência. Dessa maneira, podemos notar que a seriedade é o correlato psicológico de inserir-se no mundo através da experiência tátil.

4. Natureza carnavalesca e tecnologia lúdica

A carnavalização da existência introduz sempre uma distância entre a experiência e o homem. Por menor que seja, esse milímetro epistemológico permite ao homem considerar a *possibilidade* de que aquilo que se apresenta não é o que as coisas são, de que há tempo hábil para adotar uma forma de comportamento distinta daquela que o acoplamento imediato solicita. Com ele se ganha um tempo extra e um recuo existencial que torna possível vislumbrar que o que se apresenta é somente um aspecto fantasmático do mundo, mas não ainda o próprio mundo.

Na carnavalização, o mundo natural não se identifica com a aparência imediata, porque aquilo que se apresenta é uma forma possível de ser, mas não necessariamente o próprio ser. Isso não significa, como tem sido afirmado com certa frequência, que o carnaval se resume à afirmação do avesso de tudo o que existe. Essa última noção identifica o carnaval com um espírito contestador, com “um rito estilhaçador da ordem” (PINHEIRO, 1995, p. 117) ou ainda com o “reino do pecado” (QUEIROZ, 1992, p. 141). Nesse sentido, o carnaval seria uma espécie de período de reversão do mundo organizado, do regime da lei e da moralidade. O que o caracterizaria seria, portanto, justamente seu caráter excepcional quando confrontado com a rotina diária e o mundo ordeiro do trabalho produtivo.

Considero que essa perspectiva é demasiado estreita e isso me impede de adotá-la. Qualquer forma de excepcionalidade só se mostra excepcional contra o pano de fundo de um mundo normal ou rotineiro. Dito de outra forma, “Sem uma lei válida que se possa romper, é

impossível o carnaval” (ECO, 1989, p. 16). Então, toda excepcionalidade só pode ser devidamente compreendida contra esse pano de fundo da normalidade. Em outras palavras, uma compreensão adequada do excepcional exige a inclusão do que é diário e cotidiano. Portanto, qualificar o carnaval como uma atitude avessa é limitá-lo excessivamente. Parece-me mais apropriado reconhecer a experiência carnavalesca como a criação de uma brecha por onde podem se infiltrar novos significados.

É evidente que a distância presente na carnavalização permite que a contestação se estabeleça, mas não é verdade que a teatralização implique sempre na adoção de um comportamento desviante ou revolucionário. Ela apenas abre uma brecha por onde o que não se apresentou ainda *poderá* se mostrar, mas isso nem sempre pode ocorrer (LADURIE, 2002; COLVERO e MATIAS, 2010). Por isso, caracterizo a carnavalização como a introdução de uma cunha epistemológica entre a apresentação do mundo e o próprio mundo.

Se na experiência séria o mundo é um plano em que se age de maneira consequente e visando propósitos específicos, no carnaval ele é uma espécie de ambiente sem substância e sobre o qual, por isso, não se podem projetar finalidades.

A natureza carnavalesca - vamos chamar assim o mundo apresentado sob a forma teatral - não consiste em um reino de leis impessoais. Observe como a licença poética caracteriza a maioria dos enredos carnavalescos, de tal forma que o espaço e o tempo convencionais são sistematicamente infringidos ou distorcidos até as raias da transmutação. No carnaval a natureza não é objeto de recepção passiva e reconhecimento, como se fosse um objeto pronto diante de nós. Ela é, antes de tudo, o resultado inconstante de uma “reinvenção permanente” (MILAN, 1986, p. 1), de uma oscilação epistemológica que cria turbulência e diversidade ontológicas.

No carnaval o que são os fatos não é o conjunto daquilo que se apresenta, mas o que se apresenta é um motivo para a recriação dos próprios fatos. O que são os fatos é o resultado dessa recriação, portanto eles não são, falando de maneira tradicional, *fatos*. Nesse ambiente de pouca consistência não podemos nos deslocar em direções seguras e com propósitos predeterminados, porque as referências são mutáveis. As estradas por onde trafegamos estão em movimento constante e variável. No carnaval, “não importa muito aonde se quer chegar e o modo como se chega, mas simplesmente caminhar sem rumo e sem direção” (DA MATTA, 1978, p. 89). Não havendo um sistema rígido de leis nem um mundo estruturado, não há um substrato para a expressão de uma vontade direcionada a uma finalidade específica. Por isso, o carnaval e a tecnologia tradicional são incompatíveis: um elemento solapa a base do outro.

Na ausência de melhor termo, denominei a ação humana típica do espírito carnavalesco brasileiro de *tecnologia lúdica* (SILVEIRA, 2015). Essa modalidade de tecnologia consiste em uma manipulação da natureza, porém sem a intenção de projetar sobre essa última um conjunto de finalidades humanas. Essa tecnologia lúdica, resultante do distanciamento com relação à situação existencial, não visa um propósito ou um resultado específico porque não se exprime como acoplamento a um mundo dado. Ela é uma recriação do próprio mundo, uma proposição que se torna motivo para novas reelaborações e interpretações, mas que não visa introduzir intenções subjetivas em um mundo objetivo. De certa maneira, ela encarna o aspecto teatral de toda experiência visual.

A tecnologia lúdica não visa a alteração do curso do mundo, de tal forma que se tente por meio dela resolver problemas práticos que afligem a humanidade. Ela pretende simplesmente que o mundo seja outro, como em um passe de magia. Em função dessa diferença é que o espírito da

seriedade pode dizer, seguindo sua própria maneira de ver as coisas, que o carnaval é uma época de loucura e desvario - como afirmou o jornal *O País* no início do século XX: “Começam hoje os três dias em que toda gente tem o direito de ser doida” (ENEIDA, 1987, p. 164).

Essa forma de intervenção lúdica no mundo ocorre como um desejo de transmutação súbita, de reviravolta do estado atual das coisas. Portanto, ele pressupõe que o mundo seja manipulável não pela ação tecnológica consequente, mas em função da própria flexibilidade ontológica daquilo que se apresenta. A tecnologia lúdica não opera por meio de processos organizados e intencionais que visam alterar gradualmente uma natureza dada – como o faz a tecnologia convencional.

Certamente há na tecnologia lúdica uma manipulação humana do mundo, mas de tal forma que nela a natureza não funciona como um substrato para a projeção de intencionalidades humanas. A diferença é que, nesse caso, o mundo não é convertido em um dado e nem é encarado como uma substância sobre a qual se lançam condicionantes humanos, com vistas à produção de uma finalidade calculada. Na experiência carnavalesca não há diferença entre elementos objetivos e subjetivos.

Como esse tipo de ação não parte do pressuposto de que há uma substância diante do homem, ela se limita a tocar na superfície do mundo. É essa aparência que se entende ser o objeto efetivo de uma percepção visual, e não o próprio mundo. Se o que se apresenta é uma aparência, aquilo que se manipula é também uma aparência, um aspecto inessencial do mundo. Assim, na tecnologia lúdica não há peso, não há elementos sagrados, não há reverência ou profundidade no trato com a natureza.

Tudo se passa naquela região superficial da experiência que sequer é entendida como superficial, justamente porque falta ao carnavalesco qualquer noção de profundidade ou de conexão com elementos mais

substantivos. Nesse contexto, não se entenda o termo *carnavalesco* como indicando as personalidades de Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães ou Renato Lage. *Carnavalesco* é simplesmente qualquer ser humano que brinca o carnaval e que, ao fazer isso, assume uma condição existencial teatral.

5. O carnavalesco

Não há uma natureza, propriamente falando, no contexto da teatralização da existência promovida pelo carnaval brasileiro. Nesse caso, a experiência humana não fixa um conjunto regular de fenômenos regidos por leis independentes da vontade. Da mesma forma, também não há nela aquilo que habitualmente chamamos de *sujeito*.

Um sujeito não é um indivíduo. Um homem só se torna sujeito quando é possível afirmar que ele opera uma ação sobre si mesmo. Há um sujeito quando podemos identificar claramente um estado inicial e um projeto em direção ao qual o homem se empenha e se move. Isto é, só há sujeito quando há uma intencionalidade voltada para si mesmo e quando se opera a distinção interior entre o que o homem é e o que o homem deseja se tornar. Um sujeito é, portanto, um indivíduo que foi tensionado por uma fratura interna e pelo reconhecimento de que o homem ainda não é como deveria ser. Um sujeito é um homem empenhado na realização de um projeto de humanização plena – justamente em função de uma reconhecida carência original.

Como o carnavalesco não adota a seriedade como sua postura fundamental diante do mundo e de si mesmo, ele carece do ponto de partida substantivo que indicaria o que ele é. Daí que ele não pode se mobilizar para realizar um projeto de colonização e melhoria do seu eu, que partiria justamente do reconhecimento pleno do estado substancial e indesejável de sua própria condição atual.

Isso nos revela também que um sujeito é um homem consciente do seu próprio estado e insatisfeito consigo mesmo. É por se mostrar consciente do que é que ele se lança na empreitada ética de se tornar melhor. A ética é o reino do sujeito, uma dimensão em que ele se julga e a partir da qual ele se propõe a alterar seu ser. A consciência de si e a ética estão intimamente conectadas no reino interior do sujeito.

O carnavalesco, ao contrário, vive na superfície de sua própria aparição, porque não a identifica com uma substância. Não a identifica nem a conecta com qualquer substância mais profunda, da qual seu *eu* seria uma aparência. Ele apenas se considera sob a forma visual em que aparece para si mesmo: ele é tudo o que aparece, tal como aparece. O ser do carnavalesco não possui peso ou substância, logo ele não pode tornar-se um sujeito ou estabelecer para si desafios éticos de progresso e conquista gradativa de si mesmo. O carnavalesco é um homem estético (KIERKEGAARD, 1972).

Sendo assim, não há em que fundamentar ou ancorar um projeto ético e intencional de melhoria do homem. O carnavalesco não é um homem que concentra suas energias em tornar-se diferente do que é, em ser um homem melhor. Ele é um homem que se ocupa com a comemoração de sua plenitude, porque tudo o que está ao seu alcance já está dado aqui e agora. Sendo assim, esse certamente é o melhor lugar do mundo. Essa experiência de ser pleno advém do fato de que não se encontra nele nenhum fundo, nenhum ponto de apoio arquimediano, nenhuma separação entre o que ele é e o que deveria ser. Não havendo um pano de fundo, só há o que se mostra e o que se mostra é *tudo* o que se pode ser.

É por isso também que no carnaval não há história. Nele não se separa um estado inicial e o desenrolar subsequente de um processo em qualquer direção. Assim como os enredos das escolas de samba sistematicamente

agridem a temporalidade e a espacialidade, como disse antes, o carnaval subtrai o homem de qualquer processo ético de enobrecimento ou de transcendência de sua condição atual. O carnaval é o mundo do eterno presente, da plenitude da vida. O que acontece no carnaval não pode ser disposto em uma narrativa que indique um sentido geral histórico e o significado específico de cada evento, convertido aqui em etapa.

Isso certamente deve intrigar meu leitor, porque parece que me contradigo e afirmo que o carnavalesco é um homem tátil. Nada poderia ser mais enganoso. É justamente por haver perdido a conexão imediata entre a aparência e o ser, por haver realizado plenamente a experiência da distância que *pode haver* entre o que aparece e o que é, que o carnavalesco limita-se ao que é dado e assume integralmente a experiência visual do distanciamento.

Assim, é verdade que, de nossa perspectiva analítica, de quem tenta entender de fora a situação do carnavalesco, ele vive em uma dimensão superficial do mundo. Porém, de sua própria perspectiva, ele não vive assim. Ele apenas se encontra no interior do que se apresenta, sem se remeter para outra dimensão nem tentar conectá-la com algo que seria seu elemento emissor e, portanto, com uma substância mais profunda.

O carnavalesco é um homem visual porque percebeu que há uma distância entre o que se apresenta e todo o resto. Porém, mais importante que isso, a distância também o libertou do problema da conexão e da profundidade e, portanto possibilitou que ele abandonasse todas as pretensões a respeito daquilo que não vê nem se apresenta para ele. Ele é, em certo sentido, inteiramente visual, porque se limitou ao que é visível sem tentar conectar isso com qualquer outra coisa supostamente mais profunda ou original.

Assim, a experiência da superficialidade plena só pode ser realizada no contexto da teatralização e da modalidade visual da experiência e não no ambiente da modalidade tátil. Nessa última, só há a substância na qual estamos inseridos, sem qualquer possibilidade de distanciamento. Note, entretanto, que a noção de *superficialidade* só faz sentido para nós que tentamos compreender a diferença entre o carnaval e a seriedade, mas não para o próprio carnavalesco que vive na dimensão do mundo dado, sem considerá-lo como substantivo.

Retornando à distinção entre o carnavalesco e o sujeito, percebemos que o primeiro não está empenhado em uma dimensão ética. Ele não procura qualquer complemento existencial ou algo que expresse de maneira superior o que ele é. Ele está exatamente onde gostaria de estar. O carnavalesco, ao contrário do sujeito, jamais foi expulso do Paraíso. De certa forma, a suspeita invejosa dos europeus que aqui chegaram em 1500 faz todo o sentido. Diante de indígenas nus e sem qualquer traço de vergonha, os portugueses cogitaram a possibilidade de que somente eles haviam sido expulsos do Paraíso (BUARQUE DE HOLANDA, 2000).

As disposições psicológicas do homem carnavalesco estão, portanto, muito ligadas à crença em sua própria perfeição e no gozo derivado dessa situação ontológica privilegiada. Afinal, o que restaria a um homem perfeito senão festejar sua própria condição? Com muita propriedade, Milan (1986, p. 1) sugeriu a seguinte hipótese: “E se o Carnaval não fosse só o dia do esquecimento? Se ele fosse nossa memória. A repetição da fantasia que fez os descobridores, a de um dia entrar no Paraíso.” Enquanto os descobridores sonham com o Paraíso perdido, o carnavalesco ainda vive nele.

Nesse sentido, brincar o carnaval é experimentar a perfeição ontológica. Observe, entretanto, que o carnaval envolve a aceitação da perfeição humana dada – e não a

aceitação da perfeição humana concluída por meio de um raciocínio ou obtida por comparação com outros homens. Com o carnaval obtemos a liberação de todo sofrimento ao constatar que a existência não exige assumir imperfeições ou defeitos como pontos de partida para projetos éticos, de que não precisamos ser pecadores desde sempre para ingressarmos no Paraíso. Em função disso, não é de se estranhar que brincadeiras de carnaval tenham sido aproximadas de modalidades de transe coletivo (GÓES, 1982).

6. Conclusão

Minha pergunta inicial era a seguinte: porque o brasileiro se ocupa tão fortemente com a carnavalização da existência? Parece que agora estou em condições de oferecer uma resposta para ela. A teatralização da existência ou sua carnavalização afirma uma maneira de ser homem em que não há sujeito, nem insatisfação consigo mesmo, nem projeto ético de humanização. Se o brasileiro se dedica com tanto entusiasmo ao carnaval é porque sente que sua maneira de ser é distinta do tipo de civilização que produziu e produz sujeitos. Ele percebe que no carnaval consegue ser brasileiro com intensidade, porque nele se pode existir sem culpa e sem medo. Por meio do carnaval, o brasileiro assume integralmente a máxima *degauliana* de que o Brasil não é mesmo um país sério - com o acréscimo significativo de que, nesse caso, o Brasil não pretende mesmo ser um país sério. Ele quer ser plenamente o país do carnaval.

Isso significa que a vida não deve ser levada a sério, porque ela pode ser uma circunstância para a comemoração daquilo que o homem já é. Trata-se, então, de retirar o acabamento da existência humana do seu estado de promessa e de eliminar a própria esperança contida na ética em função da plenitude do presente. Plenitude que, ao ser

identificada pelo sujeito com um devir histórico ou com um passado mítico, termina justificando o sofrimento, a culpa e o medo presentes. Esse é, aliás, o sentido da afirmação de Flusser (2014, p. 1) de que “O caso do carnaval brasileiro é esse; o projeto ocidental é absorvido, e deixa de ser projeto”. Nesse sentido, o carnaval é a realização plena e atual da existência humana. Ele é a presença do absoluto na vida limitada de toda fantasia transitória e a reconciliação da vida consigo mesma.

Por isso, discordo parcialmente da afirmação de Da Matta (1981, p. 71) quando diz que “O Carnaval permite voltar ao potencial, retomar aquilo que não pode atualizar-se”. É justamente o que não pode ser atualizado *na civilização ocidental* que se mostra atual nas brincadeiras do carnaval brasileiro. Então o que o carnaval demonstra é que o mundo ético forjado pela civilização ocidental deriva seu sentido de uma compreensão muito específica e danosa do que significa estarmos no mundo. A promessa de bem-estar material e de plena realização existencial, como consequência de nosso esforço histórico, é apenas uma recompensa para homens que se assumiram como fraturados e insatisfeitos desde a origem. Isto é, o seu sentido básico é derivado justamente do fato de que ela solicita inicialmente que os homens reconheçam que são pecadores, que vivem em estado de carência e de pobreza. Assim, o sentido dessa redenção reside na aceitação da minoridade ontológica do homem e em seu rebaixamento original. Essa armadilha de um sentido pleno a ser obtido no futuro diz que só quem se tornar inferior poderá ser elevado. Entendo que o carnaval nos permite a esquiva dessa armadilha mortal contida no ocidente.

O que o carnaval brasileiro quer dizer é que o Paraíso não se encontra no futuro histórico ou no passado mítico e que ele se realiza aqui e agora na medida em que assumimos que a existência humana é o que parece ser. De uma perspectiva tradicional de entender essa situação,

podemos afirmar que esse é, inclusive, o sentido religioso contido no carnaval (TINHORÃO, 2012). Entretanto, observe que da própria perspectiva carnavalesca é a distinção entre religioso e mundano que não significa mais nada. A temporalidade que nos separa do passado e do futuro é uma expressão de insatisfação consigo mesmo, de uma cisão interna no sujeito que não se ama como é – e que pode ser eliminada por um golpe mágico de transmutação carnavalesca.

A assunção plena do carnaval como experiência existencial nos conduz a uma série de desafios que lhe são específicos. Trias (1973, p. 76) registrou explicitamente ao menos dois deles. Um é o fato de que em uma vida carnavalesca não há função alguma para as instituições atuais que só “nos exigem monotonia ou aborrecimento”. A própria noção de *instituição* deixa de fazer sentido no mundo do carnaval porque ela é somente uma modalidade de coágulo, aliás pouco racional.

Um outro é um desafio de caráter pessoal que implica na habilidade de “poder e saber também mudar a tempo de “profissão”, de “papel social”, de máscara” (idem). Essa dificuldade está ligada à experiência da inconstância que deve afligir com muito mais intensidade os homens de matriz calvinista (WEBER, 2010) do que os brasileiros – marcados pela ternura sensual do catolicismo. Não parece haver dúvida de que nós, os brasileiros, estamos muito melhor aparelhados para adentrar em um ambiente carnavalesco, já que a nossa relação com a inconstância vem de longa data (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

A questão do papel do intelectual inserido em uma sociedade carnavalesca também precisa nos ocupar a atenção. Merquior afirmou que tanto a classe média conservadora quanto os programas de esquerda brasileiros eram “muito pouco tolerantes em relação ao espírito anárquico, libertino e libertário do nosso etos clássico”

(1972, p. 242). Da mesma forma, também é verdade que nossas tradições intelectuais têm sistematicamente pouca ou nenhuma conexão com o espírito do carnaval, terminando por adotarem posturas moralistas e desarticuladas com o país em que vivem. A própria filosofia brasileira expressa esse caráter de alienação com respeito à vida nacional pela maneira como tem atuado até o presente (SILVEIRA, 2014). O desafio de construir um pensamento filosófico mais pertinente ao país do carnaval solicita nossa atenção.

Referências

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Madrid: Gredos, 1982.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H. **Matière et memoire**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- BORGES, J. L. **Ficções**. Porto Alegre: Globo, 1970.
- BUARQUE DE HOLANDA, S. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.
- CAVALCANTI, M. L. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ, 1994.
- COLVERO, R.; MATIAS, L. **Tradicionalismo e carnaval 1940-2009**. Porto Alegre: Faith, 2010.
- DA MATTA, R. **Universo do carnaval: imagens e reflexões**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

-
- _____. **Carnavais, malandros e heróis.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- ECO, H. Los marcos de la “libertad” cómica. In: ECO, H.; IVANOV, V.V.; RECTOR, M. **¡Carnaval!** México: Tezontle, 1989. pp. 9-20.
- ENEIDA. **História do carnaval carioca.** São Paulo: Record, 1987.
- FLUSSER, V. **Série carnavalesca I.** Disponível em <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/carnavalesca.pdf> Consultado em 10/11/2014.
- GÓES, F. **O país do carnaval elétrico.** São Paulo: Corrupio, 1982.
- KIERKEGAARD, S. **Textos selecionados.** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1972.
- LADURIE, E. **O carnaval de Romans.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LURIA, A. R. **A mente e a memória: um pequeno livro sobre uma vasta memória.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERQUIOR, J. G. **Saudades do carnaval.** Rio de Janeiro: Forense, 1972.
- MILAN, B. **Brasil: os bastidores do carnaval.** São Paulo: Eucatex, 1986.
- PINHEIRO, M. S. **A travessia do avesso: sob o signo do carnaval.** São Paulo: Annablume, 1995.

-
- QUEIROZ, M. I. **Carnaval brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- SILVEIRA, R. A. T. A brasileiríssima filosofia brasileira. **Síntese**, v., n., 2015.
- _____. O sistema técnico-democrático. **Pensando**, v. 4, n. 7, 2013a, p. 26-40.
- _____. A seriedade no conhecimento. **Problemata**, v.4, n. 1, 2013b, p. 189-212.
- _____. **Apresentação do Brasil**. Santa Cruz Cabralia: Ronie Alexandro Teles da Silveira, 2015.
- TINHORÃO, J. R. **Festa de negro em devoção de branco**. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.
- TRÍAS, E. **Filosofia y carnaval**. Barcelona: Anagrama, 1973.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WEBER, M. **Sociologia das religiões**. São Paulo: Ícone, 2010.
- WITTGENSTEIN, L. **Tractatus logico-philosophicus**. São Paulo: EDUSP, 2001.

Rito e ritmo

Leandro Maia

1. Introdução

O carnaval se modificou bastante com o tempo. Para ficarmos no século XX, as primeiras *regras* sociais versaram sobre o *local* do carnaval, o espaço físico para as festas e desfiles. Para ficarmos na velha capital, no Rio de Janeiro, o Carnaval mudou de endereço diversas vezes. Partiu da Praça Onze para a Avenida Rio Branco, até o surgimento mais recente do Sambódromo, termo cunhado por Darcy Ribeiro que, ainda sob herança e inspiração getulista, transformou a festa em política pública. O curioso é que a partir do Sambódromo – na verdade já bem antes, desde os anos 30 – o Brasil passou a reconhecer o carnaval como instituição nacional, ao mesmo tempo em que as instituições nacionais passaram a se caracterizar cada vez mais como um verdadeiro carnaval. Organizar a folia, de certa forma, mas antes de tudo, reconhecer e assumir a folia.

A recíproca, no Brasil, também é verdadeira. A festa se institucionaliza e a instituição se esculhamba. Há uma frase em que Tim Maia faz uma relação entre o cafetão, a prostituta e o traficante que é célebre definidora da alma brasileira. Mas tenhamos cuidado para não tomar posições moralistas e condenatórias à nossa carnavalização cotidiana, pois a intenção do síndico Tim Momo não foi a de bancar o moralista. A tendência ao moralismo em geral é simplesmente acabar com a festa, sem melhorar necessariamente a organização das coisas. O moralista nada mais é do que um mal humorado oportunista. Ele precisa da farra para condená-la. Moralista sem farra não é nada,

ele precisa da farra para se afirmar, senão passaria despercebido. Então, defendamos a festa. Uma festa para todos.

2. Carnaval e filosofia?

Um olhar atento à festa e à farra, no entanto, nos faz relativizar a ideia espontaneísta, ou seja, de que o carnaval é mero fruto da alegria, do jeito de ser do povo, da cultura espontânea das multidões. Se um dia foi esse festerê, já não é mais simplesmente assim num mundo mediado por diversas forças, em plena era da informação e do poder sob diversas formas. Não que a alegria ou a espontaneidade estejam ausentes do carnaval. Sem nenhum tipo de maniqueísmo, saudosismo, ou simplificação das discussões entre bons e maus, o carnaval representa uma excelente oportunidade para aguçar o olhar e refletir sobre o mundo cotidiano, sobre fatos concretos, sobre fenômenos, tendências, comportamentos e elementos constitutivos da sociedade e do pensamento produzido por ela. A começar pelo fato de que temos tantos carnavais quanto brasis possíveis, ao mesmo tempo em que diversos elementos contribuem para a estandardização e a identificação deste carnaval brasileiro como um só aos olhos estrangeiros ou televisivos.

Não sendo filósofo, mas participando de um livro onde a filosofia é o foco, imagino que o simples fato de pensar sobre o carnaval, por si só, já forneça elementos para identificar abordagens filosóficas que possibilitem sua apreensão como algo a ser analisado e considerado em profundidade. O carnaval é tão amplo e diverso que possivelmente não exista abordagem filosófica incapaz de abordá-lo, pelo menos em parte. Além disso, é um elemento fundamental e representativo de nossa própria autoimagem de brasileiros.

3. Do rito ao ritmo

Pensando numa brincadeira com os antigos, vale entender que Platão não quis saber dos poetas na República e dificilmente consideraria a festa como um lugar decente para a formação humana – mas isso se não considerarmos o próprio Banquete como uma espécie de carnaval filosófico-gastronômico. Isso tudo em homenagem a Sócrates, esse sim, folião por excelência, uma espécie de bufão da filosofia que pagou caro pela sua irreverência carnavalesca frente aos poderosos que não encararam bem a seriedade do irreverente filósofo. Sua sátira, capacidade de colocar os outros em saia justa e expor o poder ao ridículo não foram lá muito bem vistas. Também vale lembrar que Aristóteles dedicou grande atenção ao que talvez tivesse ares de carnaval em seu tempo: o teatro grego.

Através de sua “Poética”, Aristóteles abordou a arte grega dos palcos, que mesclava grandes enredos míticos e históricos, encenação, música, coreografia e, sobretudo, catarse. O que parecia uma festa para os gregos, era ao mesmo tempo um espaço privilegiado para refletir sobre as ações humanas. Para o preceptor de Alexandre, o Carnaval foi objeto de profundo estudo e pensamento em uma obra que orienta a reflexão sobre arte até os dias de hoje. Imagina se o segundo livro, supostamente dedicado à comédia e outras artes, não tivesse se perdido ou destruído. Será que não havia um carnavalzinho escondido entre suas páginas? Em tempo: falando-se nesse assunto, recomenda-se intensamente a canção “Alexandre”, de Caetano Veloso, gravado por Adriana Calcanhoto em seu “Partimpim”: uma linda e tropical forma de contar um pouco de nossa herança ocidental.

Mas o que faremos aqui é discutir um pouco mais sobre aspectos musicais do carnaval brasileiro, sobretudo sua herança de matriz africana, que é marcadamente polirrítmica, contramétrica – guardem estas palavras – e

está presente em gêneros como o samba, maracatu, frevo, marchas brasileiras, afoxé, dentre tantos outros. Cabe salientar que, como produto submisso ao mundo midiático e à indústria do entretenimento, o carnaval vem apresentando também outros ritmos, como o já conhecido axé e outros como o onipresente sertanejo universitário, além de outras manifestações mais ou menos, à vezes muito menos, interessantes.

Proponho, aqui, uma reflexão mais específica sobre o ritmo. A ideia aqui é apresentar uma discussão sobre ritmo e comportamento de maneira a que não-músicos compreendam o assunto sem maiores dificuldades. O fato é que esta discussão também não é muito realizada entre os próprios músicos, que muitas vezes ignoram a importância deste elemento fundamental de estruturação musical. Podemos, pelo menos, cogitar a questão: de que modo pensar sobre os ritmos afro-brasileiros nos auxiliam a compreender o pensamento do brasileiro?

4. O ritmo atravessa o carnaval

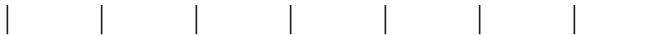
Vamos iniciar refletindo sobre o termo em si. Ritmo, em sua origem grega, designa *movimento regular*. Em música é comum associarmos genericamente Ritmo a ritmos (samba, maracatu, por exemplo), os quais prefiro tratar como *gêneros*, justamente para evitar esta confusão. Também é comum confundir ritmo com outros elementos constitutivos da música, tais como melodia e harmonia, por exemplo. Uma coisa que os músicos frequentemente ouvem é a esdrúxula expressão: “não sei cantar, não tenho ritmo na voz”. Ao referir-se à sua dificuldade de cantar, a pessoa tenta explicar a sua desafinação referindo-se ao ritmo, quando na verdade é a melodia que apresenta dificuldade, portanto outro elemento estrutural da música.

A matriz do elemento rítmico, em música, é a duração. Duração de tempo. É uma brincadeira em relação

aos ponteiros de segundo do relógio. Sons longos duram mais tempo. Sons curtos duram menos tempo. Estes sons se combinam e se alternam em frases rítmicas diversas. Se repetem, variam. A partir das referências de tempo, podem dividir-se, subdividir-se, alternando-se entre toques curtos, longos e silêncios. Ritmo é a dança de sons do tempo.

Voltando aos segundos do relógio. Vamos convencionar que cada traço vertical equivale a um segundo, ou melhor, a um *pulso*:

Figura 1 – pulso

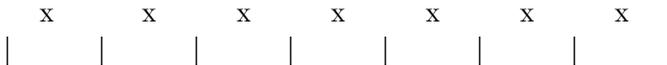


Agora, cada x é uma batida, em relação ao pulso.

Figura 2 – pulso com marcação de tempo (toque)



Figura 3 – pulso com marcação de contratempo



Para compreender melhor as relações entre *pulso* e *toque*, sugiro substituir o pulso (|) pela batida de pé no chão e o toque (x) por palmas. Na figura 1, temos apenas pés. Na figura 2, pés e palmas coincidem e são realizados ao mesmo tempo. Na figura 3, pés e palmas se alternam e são tocados separadamente. A proposta aqui não é trabalhar com sons curtos e longos, pois todos sons do

exemplo possuem a mesma duração, mas entender a relação entre os elementos *pulso* e *toque*, ou como explicitado nas figuras 2 e 3, a relação entre tempo e contratempo. Iniciamos aqui um processo de divisão. Dividimos, assim, imaginariamente o tempo em duas partes: tempo e contratempo. Ao realizarmos as subdivisões, ou seja, dividirmos o tempo em quatro partes, passamos a tratar de outros termos: ritmo cométrico e ritmo contramétrico. Ritmo cométrico é aquele em que toques e pulsos coincidem. No ritmo contramétrico existe a divergência entre pulso e toque, ou seja, eles ocorrem de maneira relacionada, mas sem a predominância da coincidência. Para entender melhor os conceitos de cometricidade e contrametricidade vale o exercício de subdividir o pulso em quatro toques, ou regiões:

Pulso

| | | | | | | |

Subdivisão

x x x x

Vamos incluir o ponto (.), como designação de pausa e o subscrito () como sinal de ligação entre dois toques. Ou seja, quando tivermos x_x significa que os dois toques estão somados, ou seja, toca-se o primeiro até completar-se a duração do segundo.

Vide, por exemplo, como se comporta uma alfaia¹ de maracatu. Note como não há coincidência de toque e pulso nas duas primeiras notas de cada articulação:

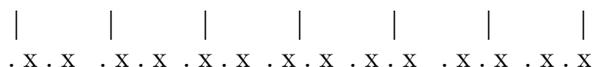
¹ Tambor grave de couro e aro de madeira. Toca-se com duas baquetas, em geral com a mão esquerda com a palma voltada para cima e a baqueta invertida.

Figura 4 – articulação da alfaia de maracatu



Abaixo a ilustração de uma frase musical totalmente contramétrica, ou seja, que apresenta os toques em deslocamento em relação aos pulsos e contratempos. Esta realização musical é um pouco mais complexa. Vale o exercício. Sinta como a articulação já se assemelha a de um samba:

Figura 5 – articulação contramétrica



Vale chamar a atenção para não confundirmos *tempo* e *contratempo* com *cométrico* e *contramétrico*. Isto porque a ideia de contratempo se dá em relação simétrica com a de tempo ou pulso. O contratempo, portanto, divide o tempo em dois.

$$\text{CONTRATEMPO} = \text{TEMPO}/2$$

Isto quer dizer que tanto o tempo, quanto o contratempo são, poderíamos dizer, cométricos. Vide a Figura 3. A brincadeira com um quadrado semiótico caberia, não é mesmo?

Tempo	Contratempo	} COMÉTRICO
		
Não Tempo	Não Contratempo	} CONTRAMÉTRICO

Não vamos entrar na semiótica, mas a brincadeira com o quadrado nos auxilia a entender as relações e diferenças entre tempo, contratempo e a noção de articulação cométrica e contramétrica. Se associarmos as combinações possíveis com a ideia de *movimento*, teríamos algo como:

TEMPO + CONTRATEMPO =====>pouco movimento
 NÃO TEMPO + CONTRATEMPO =====>movimento leve
 TEMPO + NÃO CONTRATEMPO =====>mais movimento
 NÃO TEMPO + NÃO CONTRATEMPO ==> muito movimento

O fato é que, pensando na relação entre metricidade e corporeidade sob a ótica de nossa herança africana, acredito que exista uma relação direta entre dança e contrametricidade, ou seja, quanto menos ligada ao tempo/contratempo, mais movimento corporal a música provoca. A relação dos dançarinos, seu movimento corporal no espaço é completamente diferente em relação a articulação rítmica cométrica ou contramétrica apresentada. Por isso conseguimos distinguir, mesmo sem ouvir a música, se uma festa é uma *rave* ou uma gafeira: o movimento corporal denota, por si só, a presença de maior ou menor contrametricidade.

Voltando ao exemplo do Maracatu, Figura 4, é possível perceber como ela atua de forma predominantemente contramétrica, ou seja, com pouca coincidência entre pulso e toque. Os tamboreiros de maracatu, inclusive, realizam o terceiro toque (que coincide com o tempo) de maneira mais suave, intensificando

propositadamente o caráter contramétrico e incitando maior movimento corporal. Somados aos outros elementos característicos do gênero *Maracatu de Baque Virado*, como os toques dos instrumentos como gonguê, caixa e agogô e suas relações, temos um gênero rítmico marcadamente contramétrico e polirrítmico, elementos característicos das culturas de matriz africana. Para uma pessoa acostumada a esse código que relaciona contrametricidade e movimento, ouvir uma música articulada com predominância cométrica é bastante monótono e pouco atrativo. Vale perceber que, em muitos ritmos de matriz africana, como maracatu, samba e candombe, muitas vezes os “tempos fortes” sequer são tocados. Tocar no tempo, dependendo do instrumento, pode ser considerado uma grande redundância e até mesmo falta de musicalidade.

Falando em cometricidade e contrametricidade, vamos dar maior atenção ao termo *metro*. A grosso modo, metro é a organização dos pulsos sob formas fixas e repetidas durante a música, estabelecendo tempos fortes e tempos fracos. A cultura ocidental costuma associar o metro a formas geométricas. Muito do que ouvimos no rádio é organizado sob a forma de um quadrado, no compasso quaternário, ou 4/4. Compasso binário, ternário, quaternário e suas formas compostas, compassos ímpares, alternados, etc., são denotativos de metro em música. Eles organizam os pulsos, os tempos, criando uma espécie de hierarquia, de valoração. Notem que a palavra *compasso* é utilizada aqui como uma definição ocidental/europeia para o termo *metro*. Todo compasso é metro, mas nem todo metro é compasso. A música de origem africana, a exemplo de grandiosa parte da música popular latino-americana, se organiza por claves, ou *time-lines*, ou seja, de outra maneira que não através de compassos. São formas de organização do metro e do ritmo bastante compatíveis, mas muito diferentes.

É aqui que o bicho pega: a concepção de *metro* para um europeu e para um africano é bastante diferente. Um europeu pensa em compasso. Um africano em *clave*. Um sentir/pensar a música de maneira absolutamente diversa. Num predomina a cometricidade, no outro a contrametricidade, mas muito mais: ambos organizam e estruturam seu pensamento musical de forma completamente diferente.

5. Outros carnavais

A música de matriz europeia se caracteriza pelo alto grau de desenvolvimento melódico. O desenvolvimento harmônico ocorreu historicamente depois e, de certa forma, é uma decorrência do desenvolvimento melódico, pois entende-se a harmonia como a sobreposição de melodias. Isto representa o privilégio de um pensamento musical mais marcadamente linear. E não é só na música que esta linearidade europeia se afirma.

Toda tradição cartesiana se organiza sobre uma construção lógica bastante definida. A grafia musical, tal como a conhecemos e utilizamos hoje também é proveniente da mesma matriz europeia que originou a escrita da língua. Assim como os europeus ocidentais definiram sua escrita por meio de relações entre letras e sons, numa escrita fonética que se desenvolve da esquerda para a direita, os europeus ocidentais desenvolveram a escrita musical privilegiando a linearidade da melodia. Esta escrita, que utilizamos até hoje, nada mais é do que um gráfico, onde a posição vertical dos pontos indica a nota que devem ser toca e seu formato indica sua velocidade. A escrita musical é uma representação bastante fiel tanto da música quanto da própria lógica europeia: escrita linear, fonética (nota a nota), entre outras características.

Figura 6. Partitura Tradicional

Inventio I
BWV 772

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)



Não é o caso de discutir a escrita musical, mas constatar sua gênese europeia – o que quer dizer: sua linearidade e privilégio aos aspectos melódicos. Isto não quer dizer que não seja possível escrever ritmo na partitura. Claro que se escreve, mas vindo da cultura europeia, as convenções para a escrita rítmica privilegiam os aspectos cométricos (a confluência entre pulso e toque, lembram?) e a divisão rítmica quadrada, ou seja, as figuras privilegiam a divisão por dois ou quatro, em relações predominantemente geométricas 4 – 8 – 16 – 32 – 64 – 128, etc.

A música africana não sentiu a necessidade de invenção de uma escrita própria e as mais diversas línguas subsaarianas não possuem tradição escrita, assim como as línguas indígenas brasileiras também não. A música se transmite por tradição oral, os toques e cantos são passados através da associação a frases verbais e outras formas de transmissão e comunicação. Muitas vezes associadas a onomatopeias (balacobaco, telecoteco, ziriguidum, etc.) até formas muito mais complexas. Sendo mais vinculada à tradição oral, esta musicalidade apresenta paradoxalmente estruturas rígidas e imutáveis ao mesmo tempo em que existe boa margem para a improvisação e reinvenção. O apelo à improvisação musical é um dos elementos

definidores da música popular que geralmente trabalha sobre estruturas herdadas – a exemplo dos diversos gêneros musicais – e as reinventa através da criação e improvisação.

Em todo o caso, se os povos de tradição oral tivessem inventado uma escrita gráfica, imagino que esta seria muito diferente da grafia ocidental, fonética, e mais aproximada dos ideogramas e outras formas de representação. Possivelmente, tivéssemos uma escrita onde um único sinal indicaria toda uma estrutura rítmica a ser realizada, e não necessariamente cada som tim-tim por tim-tim.

6. Brasil fevereiro

Eis que o carnaval se impõe às nossas vidas como uma forma de pensar o Brasil, de identificação frente a nós mesmos e ao mundo. Muita gente tem pensado o Brasil a partir do Carnaval, um prato cheio para as discussões em muitas áreas do conhecimento. Curiosamente, pelo menos desde os anos 30, carnaval tem sido sinônimo de samba, numa construção que envolveu diversos aspectos não somente musicais, mas também sociais e políticos.

Ledo engano atribuir ao carnaval o privilégio da bagunça. Para ter folia é necessária muita organização e produção. Preparação, ensaios, planejamento e providência. A gente se prepara para a bagunça: adereços, estoque de bebidas, passagens, reservas de hotel, regulação dos instrumentos musicais, passagem de som do trio elétrico, enfim, para que a folia se realize é necessário paradoxalmente trabalhar duríssimo.

Hermano Vianna em seu “Mistério do Samba”, entre outros aspectos, discorre profundamente sobre este gênero musical e sua função estratégica na criação de uma identidade nacional no governo Vargas. Fato que vem se constituindo desde, pelo menos, os anos 20 mas, que entre os anos 30 e 45, se estabeleceu como uma potente indústria

criativa que impulsionou tanto o rádio como o cinema nacional.

Carlos Sandroni, no seu livro “Feitiço Decente” estuda as transformações do samba carioca entre os anos de 1917 e 1933. O autor parte da constatação de que existem formas diferentes – e até conflitantes – de se tocar, entender e representar o samba, numa trajetória que passa do *bamba* ao *malandro*, e do *malandro* ao *compositor*. Amparado por estudos de música afro-americana, o autor identificou diferentes paradigmas musicais, sociais e simbólicos ligados às transformações do samba carioca. Vejamos se folia e contrametricidade combinam.

7. Modéstia à parte, meus senhores

Carlos Sandroni, compositor, letrista e professor de etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco, realizou estudos muito consistentes sobre a música popular do Brasil. Em “Feitiço Decente”, analisa os processos de transformação do samba carioca e suas implicações sócio-históricas. Nesta obra, Sandroni identifica o estabelecimento do samba no Rio de Janeiro e suas modificações estruturais, desde o lundu até o samba que conhecemos hoje. Identifica nos primeiros sambas gravados em disco a presença predominante da “síncope característica”, ou ainda, do *paradigma do tresillo*, e nos sambas da década de trinta a presença do *paradigma do Estácio* – duas concepções rítmicas bastante diferentes aplicadas a um mesmo gênero:

Acreditei que a existência de duas maneiras de acompanhar, designadas por minha sensibilidade de violonista como claramente incompatíveis, não podia deixar de expressar uma divergência profunda sobre o significado do samba. E que essa divergência, como espero mostrar, dizia respeito não apenas a ritmos, instrumentos e versos, mas

também a tipos humanos, trocas econômicas, festas, relações entre negros e brancos, concepções sobre o que é ser brasileiro (SANDRONI, 2001, p. 14).

A primeira batida, vinculada ao conceito que Mário de Andrade estabeleceu como “síncope característica”, é profundamente analisada por Sandroni, que inicia sua reflexão buscando contextualizar o conceito criado pelos teóricos da música erudita ocidental. “De fato, alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral.” (idem, p. 19).

Reparem que até agora, evitei utilizar o termo *sincopado*, para me referir ao samba, preferindo *contramétrico*. *Síncope*, conceito europeu, significa deslocamento da acentuação rítmica, uma ruptura com a métrica e a quadratura convencional, onde “seria uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical.” (idem, p. 20). Sandroni nos chama a atenção para o paradoxo de a síncope significar uma exceção que é regra na música brasileira: “Esse paradoxo só pode ser desfeito se se admite que a síncope não é um conceito universal da música, mas uma noção gerada para as necessidades da prática musical clássica ocidental, e como tal, de validade restrita.” (idem, p. 21).

Admitindo-se, então, que a música brasileira se orienta por estruturas diferentes das práticas europeias – que tem o parâmetro *altura* como foco, é conveniente que se busque entender nossa música a partir de outros paradigmas. É precisamente a partir deste entendimento que Sandroni volta-se para estudiosos da música africana e afro-americana – que entre outras características, têm o ritmo como parâmetro principal de desenvolvimento.

O que os estudiosos da música da África compreenderam é que, mesmo sendo predominantemente

contramétrica, a música africana não é constituída de forma aleatória, pelo contrário, é baseada em rígidas estruturas rítmicas – denominadas *time-lines*, ou *linhas guias*:

Em muitos repertórios da África Negra, “linhas guias” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô) funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. (idem, p. 25)

O termo *contrametricidade* passa a ser utilizado por Sandroni como substituto do conceito de síncope. O mesmo fizemos neste texto com a finalidade de buscar coerência entre descrição, análise e escrita. Algo que os antropólogos nos ensinam muito bem é que é necessário buscar entender os fenômenos e manifestações a partir dos sujeitos que estão nelas envolvidos, sempre compreendendo, na medida do possível, o ponto de vista do nativo e sua própria lógica e pensamento. Pensar sobre samba, carnaval, ritmo e percussão pode revelar questões bastante interessantes em relação a nós mesmos: “Mas o que nos interessa mais diretamente é constatar que, neste ponto, o Brasil está muito mais perto da África do que da Europa.” (idem, p. 25).

O que Mário de Andrade entende como “síncope característica”, Sandroni (2001, p. 28) identifica como “paradigma do tresillo”:

O padrão rítmico 3+3+2 (*o tresillo*) pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo, nas palmas que acompanham o samba-de-roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de

toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante.

O *paradigma do tresillo* é o que identifica o ritmo de Habanera, destacado por diversos teóricos como amplamente presente na cultura musical afro-americana. Esta estrutura rítmica é encontrada em muitos gêneros como baião, tango, milonga, vanera, candombe, salsa, bolero, calypso, ciranda, capoeira, entre outros. Utilizando a mesma fórmula descrita anteriormente, poderíamos demonstrar o *tresillo* desta maneira:

Figura 7 – *tresillo* ou 3 + 3 + 2

| |
x . . x . . x .

Note-se já o caráter contramétrico, sendo apenas a primeira nota coincidente com o pulso. A numeração 3+3+2 se refere à soma das subdivisões 3 (x..) + 3 (x..) + 2 (x.). Esta estrutura caracteriza não somente o samba, mas toda a música latino-americana de matriz africana. A título de curiosidade, vale observar que ritmos de países vizinhos como o bolero, salsa caribenha e candombe uruguaio, apresentam em sua *clave*, ou *time-line*, uma estrutura métrica variante do *tresillo*, o *quintillo* 3+3+4+2+2:

Figura 8 – *quintillo* ou 3 + 3 + 4 + 2 + 2

| | | |
x . . x . . x x . x ____

Via de regra, não costumamos pensar a música brasileira por meio de claves, ou seja, através de *time-lines*. Mas os vizinhos latino-americanos, tendo estruturado seu pensamento musical predominantemente desta forma,

visualizam claves brasileiras, como a indicada pelo percussionista costarricense Carlos Saavedra², presente em ritmos como marcha rancho, axé e olodum:

Figura 9 – *clave brasileira* – 3 + 3 + 4 + 3 + 3

| | | |
 x . . x . . x . . x . . . x . .

O segundo paradigma relacionado ao samba brasileiro, identificado por Sandroni remete-se ao surgimento das escolas de samba na década de trinta, bem como a transformação do malandro em compositor popular – homenageado por Noel Rosa em “Festa Imodesta”. O *Paradigma do Estácio* também poderia ser entendido como *ciclo do tamborim*. Esta estrutura apresenta uma *time-line* relativamente mais longa e com tendência muito maior à contrametricidade. Não temos mais a presença da *síncope característica*, mas uma nova linha de tempo. Vale salientar que o *Estácio* é uma estrutura variável, apresentando várias formas de manifestação e de articulação

Figura 9 – *paradigma do Estácio*

| | | |
 x . . x . x . x . x . x . . x x .

Além das modificações rítmicas, percebemos a utilização, pelos sambistas, de um novo vocabulário instrumental, ou seja, tanto o *tresillo* como o *Estácio* contém suas próprias *time-lines* (linhas guias) executadas por instrumentos diferentes: “O estilo antigo seria caracterizado pelo uso de instrumentos europeus, e o estilo novo por

² Informação obtida através de conversa informal com o autor.

instrumentos de origem africana (como a cuíca) ou inventados no Brasil (como o surdo).” (SANDRONI, 2001, p. 138).

Sabemos que os instrumentos utilizados exercem um papel fundamental no raciocínio dos músicos. É como se cada instrumento musical propusesse um idioma próprio, com seu vocabulário e sotaque. Cada instrumento é um corpo. Quando verificamos a transição ocorrida entre os dois estilos, percebemos que ela ocorre em vários níveis: modificam-se as *time-lines*, bem como os instrumentos utilizados e em consequência – ou concomitantemente – surgem canções com novas estruturas, inclusive temáticas. É evidente o processo de *africanização* na passagem de um paradigma para outro: os instrumentos europeus cederam lugar a instrumentos ligados a cultura africana, enquanto violão e cavaquinho adotaram novas levadas rítmicas. O canto, por sua vez, passa a se caracterizar como mais contramétrico e coloquial.

Para Luiz Tatit (2004, p. 145) foi a tendência à entoação coloquial, próxima da fala, que possibilitou o desenvolvimento da canção brasileira através do samba.

É dessa necessidade que surgem, no nosso entender, as divisões rítmicas próprias do samba desse período. Os compositores buscavam, de algum modo, a emancipação do canto: não apenas sua independência do tempo forte dos compassos, mas sobretudo sua liberdade de flutuação entoativa sobre qual fosse a regularidade do acompanhamento instrumental de fundo. Nesse sentido, a recente pesquisa de Carlos Sandroni sobre a formação do que denominou “paradigma do Estácio” traz informações eloqüentes.

O que Tatit aponta como “emancipação do canto” é, na verdade, a vinculação deste a um novo paradigma.

Não tanto a “flutuação entoativa”, aleatória, mas o estabelecimento de um vínculo mais complexo entre o cantor e o acompanhamento instrumental. Assim como Sandroni (2001, p. 202) aponta caminhos sobre o próprio “cantar brasileiro”:

É sabido que os cantores populares influenciados pela cultura afro-brasileira têm forte tendência a cantar articulando as sílabas (ou boa parte delas) fora dos pontos de apoio sugeridos pela teoria ocidental do compasso. Mas não há, na literatura sobre samba que eu conheço, nenhuma constatação de que exista um “sistema” na maneira como essa contrametricidade se organiza: Brasília Itiberê afirma mesmo que “o que se encontra no canto popular [brasileiro] é a múltipla variedade de uma rítmica livre, espontânea, saiu-como-saiu”. **Ora, ao estudar o período mencionado, verifiquei ao contrário, e não sem surpresa, a existência de um grande número de sambas cujas melodias tendem a se organizar ritmicamente de maneira *determinada*, e não aleatória.** (grifo nosso).

É justamente neste ponto que a descoberta de Sandroni revela-se de uma importância sem tamanho: ao estudar as transformações existentes entre os diferentes modos de se acompanhar um samba, acaba descobrindo a recorrência de padrões rítmicos que organizam o que antes era tido como “livre” e “aleatório”. Aqui temos a questão rítmica como estruturadora dos discursos musicais, uma legítima *time-line* sobre o qual as palavras serão encaixadas.

8. Pra que discutir com madame?

Falando agora especificamente da articulação ou da divisão dos cantores na música brasileira é interessante

notar que, se hoje sabemos que o ritmo do samba obedece regras musicais complexas, isto antes passava despercebido pelos estudiosos. Mais despercebido ainda de certa fatia da opinião pública, que tenta julgá-lo como “música barata sem nenhum valor.” Tentando entender os ritmos brasileiros com a lente da lógica europeia apenas, muita gente perdeu o bonde e atravessou na avenida. Neste sentido, cometem-se alguns erros básicos. O primeiro é não visualizar a riqueza cultural escondida sob a incompreensão do pesquisador, um verdadeiro desperdício intelectual. A segunda é desvalorizar algo extremamente rico utilizando-se instrumental teórico ou abordagem filosófica inadequada. Isto sem levar em conta, por exemplo, aspectos ideológicos, preconceitos propositais, a busca em desvalorizar um pensamento diverso do que seja predominante.

Aqueles que não conhecem música de origem percussiva, não conhecem suas implicações e matrizes culturais tem dificuldade de compreender e sequer acompanhar o que está sendo realizado. Neste sentido, é fácil julgar a algazarra e a folia e ceder aos apelos moralistas e quase sempre demagógicos de quem prega a restrição da festa. A condenação do carnaval e da batucada pode encobrir, muitas vezes, outras condenações morais, étnicas, religiosas, sociais e culturais que privilegiam um mundo pouco afeito tanto à diversão, quanto à diversidade. Tal como o samba da madame. Chega um tempo em que talvez seja necessário discutir com madame para manter o direito das pessoas ao espaço público, ao corpo, à música e ao encontro. Folia é um direito. O carnaval é um direito ao Outro.

Referências

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

TATTI, L. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VIANNA, H. **Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

ECOS DOS FESTEJOS BÁQUICOS NO CARNAVAL BRASILEIRO MODERNO

Susana de Castro

1. Origem cristã do carnaval

O carnaval faz parte do calendário cristão. Representa oficialmente o período que antecede a quaresma e a páscoa. Se, por um lado, o carnaval celebra a vida terrena, os prazeres corpóreos e sensoriais, o período da quaresma e da páscoa celebra a vida espiritual. Através da representação da morte e da ressurreição de Cristo, seu anúncio da vida eterna para os que se arrependem de seus pecados, o cristianismo celebra a salvação e a imortalidade da alma dos fiéis. Durante os *quarenta* dias que antecedem a páscoa, i.e., a *quaresma*, os cristãos estão proibidos de festejar, devem jejuar e praticar penitências. Dado o rigor dos preceitos a seguir, os primeiros cristãos preparavam-se para a longa abstinência dos prazeres carnavais realizando, antes do início da quaresma, festas coletivas nas quais a comunidade consumia grande quantidade de bebida alcoólica e comida. A essas festas de comilança coletiva chamou-se *carnaval*.¹ No decorrer do tempo o carnaval

¹ Segundo o dicionário etimológico da língua alemã KLUGE (Berlin, NY: Walter de Gruyter, 1999), a palavra alemã 'Karneval' é originária do italiano 'carnevale', construída a partir da junção das palavras 'carne'

passou a ser uma data oficial do calendário cristão. Posteriormente, outros elementos como dança, música, fantasia e máscara foram sendo acrescentados a essa festa coletiva.

Se, por um lado, o carnaval pertence, sim, ao calendário oficial cristão, por outro, na concepção que aqui defenderei, ele se espelharia em festas muito mais antigas do que o cristianismo. A crença cristã na separação entre os prazeres da carne e do espírito, como, por exemplo, a separação no calendário entre o período do carnaval, da quaresma e da páscoa, desvirtuou, na hipótese que irei aqui defender, o sentido originário desta festa popular.

Segundo a versão que adotarei aqui, a origem do carnaval não estaria na liturgia cristã e no calendário católico, mas sim na religiosidade e sacralidade pré-cristãs, no calendário das festas *primitivas* relacionadas ao culto agrário da celebração da fertilidade, do vinho, da chegada da primavera e do fim do inverno. Essa relação entre os festivais religiosos da antiguidade pré-cristã e o carnaval moderno é mais facilmente constatável no carnaval de rua brasileiro, como procurarei mostrar a seguir.

2. Origem pré-cristã do carnaval

Em seu livro “El Hombre y lo Sagrado”, o sociólogo francês Roger Callois aponta para essa outra origem do carnaval. Segundo ele, “tudo convida a considerar o carnaval moderno como uma espécie de eco agônico das antigas festas do gênero das Saturnais” (2013, p. 141).

A Saturnalia, também chamada de Bacanalia (i.e., festa em honra ao deus Baco, o equivalente, entre os romanos, do deus grego Dioniso), era a versão romana dos

e ‘levare’ (carne levare < carnelevare < carnelevarium < carnevale): “adeus à carne”.

quatro festivais atenienses em honra ao deus Dioniso: as *Dionísias Rurais*, celebradas no meio do inverno, entre os meses de dezembro e janeiro, com a finalidade de solicitar os favores de Dioniso à fertilidade das terras; o *Festival de Lenaea*, celebrado em janeiro, devotado aos casamentos; logo depois deste festival, no final de janeiro e início de fevereiro, ocorria o festival da *Antesteria* que celebrava a chegada da primavera; e finalmente, a *Grande Dionísia* ou *Dionísia Urbana*, celebrada em Atenas entre os meses de março e abril (SISSA e DETIENNE, 1990). Este último festival foi tardiamente criado, em 534 a. C. pelo tirano Pisístrato. Ele trouxe para a cidade o antigo festival rural em celebração a Dioniso. A grande novidade introduzida pela Grande Dionísia, ou Dionísia Urbana, foram as apresentações teatrais. Durante o período da Grande Dionísia ocorriam as famosas competições teatrais. Até os dias de hoje são encenadas e lidas as peças de seus mais famosos tragediógrafos, Sófocles, Eurípedes e Ésquilo.

Dioniso era o deus do vinho. Seu culto era sinônimo de embriagues, loucura e erotismo. Todas as festas em homenagem a ele eram iniciadas por um cortejo encabeçado pela escultura de um falo.

O deus, na realidade, em suas representações nunca está itifálico, não se confunde com os sátiros de seu cortejo. De toda forma, Dioniso é o único deus que se manifesta pelo pênis e através do pênis, cuja representação figurada ocupa lugar central em seu culto e nas suas maiores festas. Aparecer sob a forma de um falo, instituir para a cidade inteira a procissão do falo (...). (SISSA e DETIENNE, p. 269).

De que maneira podemos, seguindo a pista de Callois, relacionar o carnaval moderno às festas da antiguidade grega, em especial a Dionísia? Dentre os quatro

festivais que caracterizam a Dionísia, gostaria de destacar elementos de dois deles, a Dionísia Rural e a Antesteria, que assemelham-se a características encontradas, ainda que sem o elemento ritualístico antigo, no carnaval de rua brasileiro da atualidade.

A Antesteria era celebrada no final do inverno, ao longo de três dias corridos, no período de lua cheia, entre o final de janeiro e início de fevereiro. Celebrava-se o fim do inverno e a chegada da primavera quando os campos voltavam a ficar férteis depois do longo inverno árido. O festival era um festival de vinho. Durante sua celebração era aberto o vinho da última safra acondicionado em vasos. Durante as festividades a ordem social era interrompida ou mesmo invertida, e os escravos podiam excepcionalmente participar. Percebemos aqui alguns elementos que também estão presentes no carnaval de rua brasileiro. No primeiro dia do carnaval da cidade do Rio de Janeiro o rei Momo recebe das mãos do prefeito as chaves da cidade, isso significa simbolicamente que enquanto durar a festa, as regras, a ordem, as hierarquias estão em suspenso. Também durante o carnaval há um consumo alto de bebidas alcoólicas, principalmente cerveja. Há quem beba os quatro dias seguidos, sem parar. Histórias são repetidas de pessoas que saem de casa no primeiro dia e só voltam para casa no último dia. Passam os quatro dias bebendo na rua.

O outro festival que gostaria de destacar é a Dionísia Rural, celebrada durante o inverno e o mais antigo dos quatro. Nietzsche se refere a ele quando em “O Nascimento da Tragédia” descreve o culto a Dioniso. Nesta festa um cortejo encabeçado pelo carro com o pássaro-falo (MORAES, 2013; SISSA e DETIENNE, 1990) seguido pelo coro ditirâmico formado por jovens dançarinas, e por carregadores de água, vinho e oferendas, dava início aos festejos.

A dança, a música, o êxtase erótico, o cortejo, todos esses elementos da Dionísia Rural também encontramos no

carnaval brasileiro. Uma das marcas do carnaval que aqui celebramos e que o diferencia dos carnavais do resto do mundo é o seu componente erótico. A sensação que o estrangeiro possui ao chegar no Brasil na época de carnaval é a de que aqui vigora uma liberdade sexual única. Quem chega desacompanhado à festa geralmente sai acompanhado, pois no divertimento e na embriaguez os solteiros, e até mesmo os casados, procuram um par.

Em “O Nascimento da Tragédia”, Nietzsche associa a embriaguez e beberagem narcótica da festa dionisíaca com o autoesquecimento, com o evangelho da harmonia universal, com o uno primordial, com a união do homem com o seu próximo e com a natureza. Para ele, esse estado de pertencimento a uma comunidade superior é alcançado nas festas através da dança e do canto:

Se a esse terror [que se apodera do homem quando transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal] acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais perto possível, pela analogia da **embriaguez**. Seja por influência da **beberagem narcótica**, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo **auto esquecimento**. (...) Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não **apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido**, o homem. (...) Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou

a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao **evangelho da harmonia universal**, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso **Uno-primordial**. *Cantando e dançando*, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior (...).” (2007, pp. 27-28; negritos meus)

As festas coletivas como o, aqui chamado, *carnaval primordial*, i.e., as festas dionisiacas, tinham como finalidade, como nos mostra Nietzsche na passagem acima, de despertar em seus participantes a experiência religiosa, entendida aqui como a experiência do uno primordial ou, nos termos de George Bataille (2013) como a experiência interior de continuidade, i.e., o esquecimento da separação entre os seres com a fusão em uma continuidade original, a continuidade do ser.

3. O uno primordial e a experiência da continuidade do ser

Na minha compreensão, o uno primordial de Nietzsche (2007) e a experiência da *continuidade ser* de Bataille (2013) denotam uma e mesma coisa, a saber, a *natureza*. Esta não é vista por ambos de uma maneira idealizada, como uma ordem de acontecimentos, na qual todo o movimento na realidade física possuiria uma lógica intrínseca, ou seja, na qual tudo nessa ordem, fora acidentes de percurso, tenderia à perfeição. Esta era a posição defendida por Aristóteles e perpetuada até os dias de hoje através do olhar, por exemplo, que a biologia tem acerca da natureza e do natural. Para Nietzsche e Bataille, ao contrário, a natureza não tende à perfeição, visto que na realidade é primordialmente violenta. O que a caracteriza é

o excesso, o gasto, o dispêndio de energia, o aniquilamento dos seres, enfim, a violência. Ambos os filósofos conferem às paixões humanas e a sua relação com os impulsos animais no homem um papel preponderante para a vida.

Mas, para Bataille, a essência do ser humano foi dada pela sua capacidade de dizer não aos impulsos aniquiladores e violentos da natureza. Dizer não a esses impulsos de violência próprios à ação da natureza sobre os seres humanos, impulsos estes que os fazem agir de modo a conseguir a satisfação imediata de seus prazeres, a custa de dispêndio sem medida da energia vital e sexual, não significa, entretanto, a sua completa eliminação.

Se, para Nietzsche, a natureza e os impulsos animais, enquanto forças vitais, possuem um papel preponderante na vida humana, para Bataille esses impulsos são destrutivos, por isso devem ser controlados. De acordo com a narrativa oferecida por Bataille, o ser humano disse não para a ação destrutiva da natureza através da invenção do trabalho. É o fato de ele trabalhar que o distingue de tudo o mais. Através da organização coletiva do trabalho, o ser humano foi obrigado a domesticar seus impulsos sexuais dispendiosos e destrutivos, pois do contrário não seria capaz de planejar e executar tarefas mais complexas.

Os excessos e os extremos sempre exerceram fascínio, mas foram controlados através da criação dos interditos. Foi a criação dos interditos que possibilitou ao ser humano construir uma civilização organizada sob o signo do trabalho coletivo. Para Bataille, todos os interditos estão relacionados à reprodução e à morte. A angústia da morte, o reconhecimento da inexorabilidade do aniquilamento do indivíduo, o levaria normalmente ao desespero não fossem a presença dos interditos que promovem a organização da morte, tais como o sepultamento e a proibição do assassinato.

Por outro lado, a natureza dispendiosa criou no ser humano o instinto sexual que o faz buscar a união erótica.

A energia dispendida na relação sexual é controlada através dos interditos sexuais, tais como o incesto, o ocultamento das partes íntimas, a realização privada do ato sexual, a união monogâmica, o tabu do sangue menstrual, entre outros. No fundo, porém, ambos os grupos de interditos, os que dizem respeito à morte e ao nascimento, estão relacionados. A força dos interditos na mente humana pode ser medida pelo impacto psicológico que seus objetos provocam.

Tanto um, como o outro, provocam náuseas, nojo, terror, e ao mesmo tempo fascínio e atração. Os indivíduos educados sob uma severa educação moral, segundo a qual o prazer sexual seria completamente obsceno, sentem naturalmente nojo quando expostos a imagens eróticas não convencionais, nas quais as posições sexuais inusitadas e o prazer intenso são representados; por outro lado, é comum a todo ser humano sentir náuseas e nojo diante de corpos despedaçados, ou em estado de putrefação. Não aceitar com naturalidade esses fatos da vida biológica, faz parte da essência humana, e é a forma pela qual o ser humano conseguiu deter o poder violento e paralisante da natureza sobre ele.

Mas junto ao nojo há também a atração. Se, por um lado, para Bataille, os seguidores de Nietzsche se equivocam ao propor um retorno idílico à natureza violenta, por outro, os moralistas também se equivocam ao crer na possibilidade de eliminação completa da violência através dos interditos. Não podemos retornar pura e simplesmente à natureza como se a criação do mundo do trabalho não fosse algo que nos constituísse essencialmente, mas tampouco podemos deixar de ter consciência da existência da violência que nos atravessa, no nascimento e na morte. Essa violência nos atrai, nos puxa, pois ela é a promessa do uno primordial, de que fala Nietzsche, ou da continuidade do ser, nas palavras de Bataille.

Para o autor francês, não precisamos buscar literalmente a morte para experimentar a unidade do ser. Segundo ele, a vivência da base comum entre nascimento e morte, a violência natural que as origina desde a continuidade do ser (da natureza), pode ser vivida através da experiência erótica. Para Bataille, essa experiência se dá através da transgressão do interdito. Se, por um lado, os seus participantes sabem que estão ultrapassando o limiar entre o permitido e o proibido, por outro lado, é importante que reconheçam a existência desse interdito.

4. A transgressão do interdito e a festa

Podemos fazer um paralelo entre a união erótica e a festa. Uma festa, como o carnaval, rompe com a lógica do trabalho coletivo. Durante os dias em que durar a festa, ninguém trabalha e, em geral, os participantes cometem algum tipo de excesso. Mas a festa, assim como o sexo, tem hora para acabar. Esse limite é fundamental para a sua realização. Se não houvesse limite temporal e a festa continuasse indefinidamente, acabaríamos sucumbindo à destruição. O mesmo se dá com a união erótica. Ela precisa acabar, se não, pode levar ao aniquilamento.²

Penso que Bataille (2013) aprofundou essa intuição nietzschiana da relação entre a festa dionisíaca, a dança e o canto, e, nas palavras de Nietzsche, o “evangelho da harmonia universal”, isto é, a fusão dos seres no uno primordial. Sua estratégia argumentativa alterou porém o foco, saiu dos elementos artísticos, como o canto e a dança, e centrou na estrutura fundamental da reprodução e na

² O filme de Nagisa Oshima, “O Império dos Sentidos” (1976), baseou-se em uma história verdadeira ocorrida na década de trinta no Japão. Um homem e uma mulher ultrapassam os limites do envolvimento erótico e a relação sexual vira uma paixão obsessiva e insaciável, levando à loucura e à morte.

relação entre o erotismo e a morte. Por ser mais detalhada, sua análise nos oferece mais elementos para compreender a religiosidade primitiva que estava presente nas festas dionisíacas e que, segundo a hipótese aqui apresentada, ecoa no carnaval moderno brasileiro, ainda que agonicamente.

Somos seres descontínuos, isto é, separados uns dos outros. Entre cada um de nós há um abismo imposto pelos limites e formas que nos constituem como seres separados. A consciência da separação é uma marca fundamental que nos distingue dos animais não racionais. Nascemos sós e morreremos sós. Não há como suprimir o abismo que nos separa uns dos outros.

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. (BATAILLE, 2013, p. 39)

Em comum com os outros, o sentimento da vertigem desse abismo disforme que nos une. Esse abismo, diz Bataille, é, em certo sentido, a morte. Ela, a morte, também é vertiginosa e fascinante. Ela tem o sentido de continuidade do ser, de fim da separação entre seres descontínuos. Para Bataille, há uma identidade entre a continuidade dos seres e a morte. A chave para viver essa experiência religiosa interior da continuidade dos seres, a experiência da morte sem a morte, está no erotismo.

Se, por um lado, o erotismo seria uma prática exclusiva dos seres humanos, que nos possibilita desvincular o gozo erótico da finalidade de reprodução da

espécie, por outro, o sentido fundamental da reprodução é a chave do erotismo.

O espermatozoide e o óvulo são, em seu estado elementar, seres descontínuos, mas se unem e, em consequência, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser a partir da morte, da desaparecimento dos seres separados. O próprio ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (BATAILLE, 2013, p. 38)

A experiência da continuidade do ser na morte é, por razões óbvias, inapreensível pelo pensamento, mas o ser humano pode ter a experiência do contínuo, da união com o ser, em vida, através de outras experiências, uma delas é a fusão erótica. Na união sexual é possível experimentar a dissolução da forma constitutiva do eu, experimentar o estado do informe. Por breves momentos, credenciais e projetos futuros são esquecidos na vertigem abissal que a busca pelo gozo erótico propicia. Essa experiência de esquecimento do eu, da descontinuidade, está ligada a experiência da violência e da morte, pois aí se reencena a dinâmica fundamental de reprodução, na qual a fusão dos elementos distintos, óvulo e espermatozoide, significam a sua destruição para o nascimento de um ser distinto, o embrião. Essa vertigem propiciada pelo gozo reflete a aproximação entre o fim do ser descontínuo e a violência (destruição) que esse fim representa. A tensão entre atração (desejo, prazer) e repulsão (violência, destruição) é central para a experiência interna erótica da continuidade. Bataille caracteriza essa tensão como a *transgressão do interdito*. O componente central do erotismo é a assumida transgressão de interditos tais como o interdito do sexo sem a finalidade de reprodução, a proibição do dispêndio de energia sexual sem finalidade ou utilidade

específica, como a masturbação, a proibição do uso de termos obscenos, entre outros. Se o interdito (a lei, a proibição, a regra, a ordem) não estivesse presente na cena do jogo erótico, este seria banal, animal.

Conforme exposto acima, começamos a nos distinguir dos animais, diz Bataille, quando nos distanciamos da violência da busca da satisfação imediata dos desejos (esta satisfação sem freios pode levar, e leva, ao assassinato, ao crime). A primeira etapa desse distanciamento da violência ocorre quando descobrimos o trabalho. Para o planejamento das atividades, o ser humano teve que desenvolver a racionalidade, e a percepção da separação entre ele e os objetos. O desenvolvimento da noção do trabalho libertou o homem da vida imediata e da violência implícita ao seu estado animal, natural, anterior. Mas não a eliminou completamente.

O outro interdito central para a formação do ser descontínuo que somos foi o interdito relacionado ao corpo inanimado. Cedo, as primeiras comunidades humanas passaram a enterrar os mortos. A visão da putrefação do corpo inanimado causava uma angústia insuportável. Esta só foi só aplacada a partir do momento em que o processo de putrefação foi ocultado e o corpo enterrado. Mas o desejo da duração do perecível que somos e a angústia pela visão de que afinal não somos imortais não desapareceu completamente. Desejamos, por um lado, permanecer vivos, e nos angustiamos com a perspectiva do nosso desaparecimento. Por outro lado, a continuidade do ser vivenciada fortuitamente no momento da unidade dos seres descontínuos que nos geraram, nos atrai. Sentimos ao longo da vida a nostalgia por esse momento único. A continuidade dos seres promete uma paz duradoura, na qual não precisamos carregar nosso ego e sua aventura ininteligível. Queremos nos perder no mar do indiscernível do contínuo, do uno. Mas só podemos ter a continuidade se abrímos mão da descontinuidade, se aceitarmos o

desaparecimento do nosso eu. Segundo Bataille (2013, p. 35) “Ainda que a atividade erótica seja antes de mais nada uma exuberância da vida, o objeto dessa busca psicológica, independente, como disse, da intenção de reprodução da vida, não é estranho à morte.”

Assim como no primeiro interdito, o da proibição do sexo promíscuo, praticado fora do objetivo de reprodução, também o interdito da putrefação da carne, isto é, a lei do sepultamento, retorna na experiência do gozo erótico. A sacralidade do prazer erótico decorre da possibilidade de vivenciar internamente a experiência da tensão entre a angústia da finitude e a nostalgia da continuidade. A morte e a continuidade dos seres são banidas da vida através da força dos interditos, mas reaparecem na transgressão. De maneira geral, todo sentimento religioso baseia-se nessa duplicidade entre a angústia da finitude e a nostalgia da não separação, da continuidade do ser. O cristianismo, porém, desvirtuou o sentido da sacralidade original ao separar a experiência religiosa da experiência da carne.

Para Bataille e Nietzsche, é justamente através do corpo que dança, canta ou entra em transe orgiástico que atingimos a continuidade do ser, o uno-primordial. Ao se opor à carne e ao negar qualquer sentido legítimo à transgressão, a religiosidade cristã inverteu os valores. Quando o mundo está coletivamente, de modo socialmente aceito, em suspenso, isto é, quando a interrupção do interdito era possível, desde que os limites fossem observados, como nas festas báquicas do carnaval arcaico, as verdades até então certas eram invertidas e vigorava o espírito da irreverência despudorada e da violência. É, paradoxalmente, nesse momento que “a verdade do avesso revela sua força transformadora” (BATAILLE, 2013, p. 143).

5. Semelhanças e discrepâncias

Alguns rituais cristãos como a *celebração* da eucaristia, na qual se bebe o *sangue* e se come a *carne* de Cristo, e algumas cenas bíblicas, como a crucificação de Cristo, ecoariam o espírito de verdade da carne, da orgia, das festas dionisiacas, mas, no geral, a religiosidade cristã se opôs completamente ao espírito da transgressão, como o atestam os dez mandamentos. Assim, vigora no cristianismo o paradoxo de o acesso ao sagrado se dar através do mal (o flagelo e a morte de cristo) e ao mesmo tempo o mal ser algo absolutamente profano.

A verdade da experiência da continuidade do ser que emerge na orgia grega, na festa carnavalesca arcaica, implica no entendimento, contrário ao cristianismo, de que o profano é sagrado. Para os participantes das festas dionisiacas o acesso ao sagrado é dado na violência de uma infração. Para os carnavalescos da religiosidade antiga, *a piedade exigia a transgressão*. Ao contrário dos cristãos, para eles a transgressão era lícita enquanto durasse os festejos religiosos. Mas todos tinham consciência do limite, sabiam que a ordem voltaria a entrar em voga após o fim dos festejos; sem essa consciência do limite, a experiência não poderia ocorrer.

6. Conclusão

Certamente, a relação que estabeleci até aqui entre os festivais religiosos gregos e o carnaval moderno brasileiro é limitada. De maneira geral, as festas religiosas do calendário oficial atual não possuem o caráter orgiástico das festas dionisiacas, de embriaguez e perda de si, de dança e canto desenfreados. Pelo contrário, nas festas religiosas cristãs, se exige um comportamento sóbrio, sério, compenetrado. O carnaval ecoa práticas de uma religião

pagã, mas desprovido de todos os seus elementos ritualísticos.

Por outro lado, o fato de o carnaval brasileiro representar uma interrupção total das atividades laborais tem um significado importante dentro da lógica da verdade orgiástica da experiência da continuidade do ser. No sistema econômico moderno tudo gira em torno do trabalho. Por isso, parece extraordinário que este mesmo sistema produtivista aceite que anualmente *sacrifiquemos* três dias de trabalho em nome da festa, do prazer, que gastemos ao bel prazer uma energia física antes voltada para a finalidade da produção. Bataille é explícito ao afirmar que a essência do ser humano está no trabalho, mas ele também alerta na sua análise para a importância do reconhecimento da violência que nos atravessa. A respeito desse reconhecimento da importância da *transgressão do interdito*, ele afirma que há uma “profunda cumplicidade entre a lei e a violação da lei” (2013, p. 60).

Podemos vivenciar, *dentro de limites temporais*, como no carnaval, a prodigalidade da natureza, seu enorme dispêndio de energia e despreocupação com a otimização desta. Gerações nascem para substituir outras de maneira dispendiosa, aniquiladora. Essa verdade nos constitui, mas não somos escravos dela.

Como bem disse Freud (1916/1915), o pessimista que reclama da transitoriedade da natureza, da finitude da beleza, vive o luto. Desde uma perspectiva não metafísica como a de Freud, não há natureza nem temporalidade absolutas, tanto uma como outra são relativas, isto é, o valor de cada uma é determinado somente pela sua significação para a nossa vida emocional. Para Freud, pode ser que surjam em algum futuro distante novas gerações que não se interessem por arte e poesia, por beleza e perfeição, ou pode ocorrer que as obras perfeitas e belas da criação humana tenham sido destruídas, ou pode ocorrer uma era geológica que elimine a vida animada da terra,

enfim não há como prever o que sucederá no futuro. Essa indeterminação acerca do destino da espécie humana não elimina o fato de que as obras de arte, a beleza e perfeição da natureza tenham significação emocional *para nós* que vivemos o momento presente. Se, no futuro, isso não mais emocionar as gerações humanas, ou mesmo se as futuras gerações perderem completamente a capacidade de se emocionar, nada haverá a fazer senão aceitar a mudança. Essa é uma questão em aberto que não elimina a verdade do ponto de partida do valor da beleza, o fato de sua significação ser fruto da nossa realidade emocional. Isso ninguém pode reduzir a pó.

O luto é esse estado de recusa pelo que se perdeu, essa crença de que não haverá futuro para a beleza, para a perfeição, para a natureza. Enquanto durar o luto ficamos impossibilitados de substituir nosso objeto de libido por outro, mesmo quando um substituto se ache bem à mão. Mas, o tempo passa, e o luto também. A angústia a nostalgia da perda dá a ilusão de que a renúncia deve ser permanente, de que jamais encontraremos uma beleza igual, um parceiro igual, uma natureza igual, uma obra de arte igual, mas isso não é verdade. A fragilidade da vida não é motivo para desespero, pois enquanto houver seres humanos sencientes na terra, haverá indivíduos dispostos a reconstruir a perfeição e beleza perdidas e a estabelecer novas relações. A esperança não morre.

Referências

- BATAILLE, G. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CALLOIS, R. **El Hombre y lo Sagrado**. Trad. Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1942.

FREUD, S. “Sobre a transitoriedade”. Retirado do vol XIV das obras completas. Ed. Imago.

MORAES, E. Traços de Eros. In: BATAILLE, G. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SISSA, G.; DETIENNE, M. **Os Deuses Gregos**. Trad. Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Oswald de Andrade e o instinto lúdico antropofágico: carnavalização e ócio

Ivan Maia de Mello

1. Introdução

Oswald de Andrade elaborou, a partir da Semana de Arte Moderna em 1922, uma concepção da existência, que viria a ser denominada posteriormente de *Antropofagia*, segundo a qual a vida é compreendida de modo irônico, satírico, paródico, irreverente, caricaturando diversas figuras humanas. A experiência histórica da sociedade burguesa de sua época é considerada antropofagicamente com um humor que subverte o sentido de seriedade excessiva e repressora dos impulsos vitais voltados para o prazer e a alegria.

A visão de mundo antropofágica de Oswald pode ser caracterizada por alguns aspectos que poderíamos resumir em termos de uma apropriação seletiva de elementos culturais que incorpora, a partir de um instinto lúdico, o instinto antropofágico, tudo que for vital para a reapropriação do ócio criativo como experiência humana fundamental. Assim, convergimos para a compreensão do pensamento de Oswald tal como é apresentada por Jorge

Schwartz (1988, p. 18): “um sentido burlesco do mundo, que acaba por subverter tudo. A ironia, o humor e a dimensão paródica representam uma interpretação carnavalesca da vida”.

Tal concepção começa a surgir a partir do contato com as vanguardas artísticas europeias do início do século XX, sobretudo o primitivismo dos surrealistas e cubistas e o modernismo dos futuristas. Esta é a síntese paradoxal que impulsiona Oswald: primitivismo modernista. Ela vai gerar, na sua concepção antropofágica, a figura do *bárbaro tecnizado*, aquele que realiza, segundo os ensaios filosóficos que Oswald elabora após a Segunda Guerra Mundial, uma reapropriação do ócio.

Busquemos compreender o desenvolvimento dessa visão de mundo antropofágica e seu sentido de carnavalização da vida a partir de seus primeiros movimentos, ainda embrionários, surgidos à época da Semana de Arte Moderna.

2. A carnavalização da vida

A veia satírica de Oswald começa a se manifestar nos anos posteriores a seu retorno da primeira viagem à Europa, realizada em 1912, quando inicia a escrita de sua primeira obra modernista, “Memórias sentimentais de João Miramar”, na qual, segundo Schwartz (1988, p. 60), “As personagens, alvo da ironia caricatural do autor, estão desprovidas de profundidade psicológica; satirizam os diferentes tipos sociais de uma São Paulo de início de século”.

Nesta sua primeira experimentação com a linguagem poética, começa a se delinear seu estilo, assumindo formas inusitadas como a criação de um personagem, chamado Machado Penumbra, que seria o autor do prefácio ao livro, no qual anuncia seu estilo dizendo:

Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante. O Brasil, desde a idade trevosa das capitâneas, vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores. (ANDRADE, 1988, p. 61)

Exemplo dessa metáfora lancinante e estilo telegráfico encontramos no Capítulo 8, quando Miramar diz: “No silêncio tic tac da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza”. O inusitado noticiário panteísta de Miramar, desconcertante em sua tonalidade espinozana, telegrafia para sua mãe a notícia filosófica secular da imanência do divino.

Com isso, fica aberta a possibilidade de fusão entre o sagrado e o profano. O erotismo se mostra livre de pecados e assume a forma libidinosa que transgride a hetero-normatividade, como no Capítulo 16 dessa obra, que narra a estória das meninas de um internato:

Mas... nunca vi que espírito civilizado elas têm. Pois como elas não têm moços para namorar elas namoram-se entre si. Todas têm um namorado como elas dizem e é uma outra menina: uma faz o moço e outra a moça. E quando elas se encontram, se beijam como noivos. Por mais que não se queira ficar como elas, inconscientemente fica-se. As meninas de agora não são como as de outro tempo. Logo nascerão sabendo. (IBIDEM, p. 65)

Esse erotismo que alcança o lirismo de Safo, mostra-se em “Memórias Sentimentais de João Miramar” num estilo de sensualidade inocente como esse das meninas e como o que Miramar descreve em suas memórias:

Agora todas as manhãs, eu surgia esperá-la na sala de visitas.

Ela demorava-se mas descia rápida e atirava-se contra minha boca sensual e medrosa.

Falávamos alto para disfarçar. Ela corria os dedos pelo teclado fazendo ressoar uma escala vadia pela casa.

Uma vez olhou-me muito, deixou o tamborete e num gesto esbelto, descobriu-se toda levando até os ombros o ligeiro roupão em que se envolvia.

E branca e nua dos pequenos seios em relevo às coxas cerradas sobre a floração fulva do sexo, permaneceu numa postura inocente de oferenda. (IBIDEM, p. 73)

Esse novo tipo de romance escrito e reescrito desde 1916 foi publicado em 1924, no mesmo ano em que ele publica o “Manifesto Pau-Brasil”, no qual sua prosa poética introduz a valorização do primitivo e do tecnológico, mais uma vez superando as dicotomias e renunciando a visão de mundo antropofágica que será expressa quatro anos mais tarde, tal como interpreta Schwartz quando comenta esse manifesto: “Oswald de Andrade propõe uma carnavalização dos valores ao tentar uma revisão da função da natureza, da música, da culinária e do corpo naquilo que anos mais tarde batizaria de “revolução antropofágica””(1988, p. 128).

No “Manifesto Pau-Brasil”, Oswald expressa sua poética de valorização dos elementos originários da arte, tais como uma emotividade instintiva, uma expressividade franca, uma afetividade intensa e espontânea, pautadas por um imperativo de depuração formal. Isso aponta para a transvaloração do pensamento selvagem mito-poético que segue a lógica do imaginário não domesticado, subjacente ao carnaval, na medida em que considera a riqueza étnica e linguística provenientes da “formação étnica rica” e da “contribuição milionária de todos os erros”. (ANDRADE, 1972b, p. 5-6)

Encontra-se nesse manifesto uma interpretação da cultura brasileira na qual é elaborada a composição da harmonia paradoxal entre a influência intelectual europeia das vanguardas artísticas e o amálgama de culturas primitivas valorizadas. É assim que inicia o manifesto dizendo que:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. (IBIDEM, p. 5)

A poética pau-brasil inaugura, portanto, uma estética do acontecimento e toma o carnaval no Rio de Janeiro como paradigma *religioso* da brasilidade. A poética pau-brasil, enquanto estética do acontecimento, é apresentada assim como carnavalização da vida. A profusão de manifestações expressivas que ocorre nessa festa popular inspira a profusão de ideias e imagens estéticas que aparecem no manifesto, frequentemente seguindo um estilo de justaposição, no qual ele enumera: “A reza. O Carnaval. A energia íntima.” (IBIDEM, p. 9). Portanto, a experiência do sagrado e do profano é considerada em termos da energia vital tanto em sua interioridade quanto em sua exteriorização de caráter estético. É assim que o carnaval é pensado por ele como um acontecimento *religioso* paradigmático que congrega a *raça* brasileira.

Esse manifesto defende a reapropriação da poesia pelos poetas como a alegre descoberta dos “fatos estéticos” em contraposição ao eruditismo que busca tudo saber, uma espécie de *gaiã ciência* como dizia Nietzsche (2004), uma ciência gaiata, uma alegre aprendizagem enquanto experiência estética, que contrasta com a sisudez acadêmica. Diz Oswald: “A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.” (IBIDEM, p. 6). Essa

descoberta-reapropriação da poesia passa por uma reeducação da sensibilidade para poder perceber sua realidade cultural de modo mais livre e assim expressá-la de modo mais criativo. Ele propõe: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com *olhos* livres.” (IBIDEM, p. 9)

O processo criativo é considerado em sua inventividade própria e distinta da cópia, seja das Ideias, como considerou Platão, seja da Natureza, como Aristóteles foi compreendido pelos pintores naturalistas. Ao invés de mera *mimesis*, a síntese, a composição, ou nas palavras de Oswald: “contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. Uma nova perspectiva.” (IBIDEM, p. 8). A nova e surpreendente perspectiva inventiva que caracteriza a poética pau-brasil, enquanto estética do acontecimento, toma o carnaval como paradigma e libera a sensibilidade para perceber a vida com a alegria de quem descobre poeticamente o mundo.

É a partir da afirmação dessa potência poética que Oswald reage ao eruditismo acadêmico enciclopedista e sua indigesta busca de tudo saber. Essa potência poética é considerada como *originalidade nativa* que se contrapõe ao academicismo. Diz ele: “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria.” E assim como ele combate o academicismo, o eruditismo, o enciclopedismo, também se contrapõe ao “gabinetismo”, que podemos entender como uma burocratização da vida que captura os fluxos de criação para processos institucionais e nos torna desvitalizados. Ao “gabinetismo”, ele opõe a “prática culta da vida” (IBIDEM, p. 6).

Portanto, a “originalidade nativa” é alcançada por meio da “prática culta da vida” como uma prática de si, no sentido pensado, mais de meio século depois, por Michel Foucault (2004) como estética da existência, ou seja, toda uma elaboração do modo de vida visando constituir-se

como sujeito, um processo de subjetivação no qual se dá, no caso da poética pau-brasil, a carnavalização da vida.

Uma das características do estilo pau-brasil de criação de possibilidades de vida é a agilidade. Agilidade para criar, inventar possibilidades. Oswald (1972b, p. 10) expressa isso dizendo: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.” Essa agilidade modernista da poesia e das artes em geral está em sintonia com a alegria de sua “originalidade nativa” alcançada por meio da “prática culta da vida” que a poética pau-brasil propõe como carnavalização da vida.

Assim, em oposição ao estilo burocrático e enciclopédico predominante na cultura brasileira herdada dos portugueses, o manifesto pau-brasil afirma a experimentação criativa, diz ele: “Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas.” (IBIDEM, p. 10). O retorno ao primitivismo leva Oswald a reencontrar a “originalidade nativa” com seu alegre e ágil estilo crítico e bem-humorado, como explica Benedito Nunes (1972, p. 21) em seu ensaio “Antropofagia ao alcance de todos”:

O bacharelismo, o gabinetismo e o academismo, as frases feitas da sabedoria nacional, a mania das citações, tudo isso serviria de matéria à poesia pau-brasil, que decompõe, humoristicamente, o arcabouço intelectual da sociedade brasileira, para retomar, através dele ou contra ele, no amálgama primitivo por esse arcabouço recalcado, a originalidade nativa, e para fazer desta o ingrediente de uma arte nacional exportável.

Esse clamor do manifesto por uma arte de exportação ao invés de uma arte importada foi considerado por Oswald até seus últimos anos como uma das questões mais importantes introduzidas pelo movimento modernista. Não é à toa que aparece no manifesto como a questão maior que unifica os combates pela renovação da literatura

nacional. Diz ele no “Manifesto pau-brasil”: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.” (ANDRADE, 1972b, p. 9). O caminho que vinha sendo trilhado por grande parte dos escritores brasileiros era o da importação de estilos e modas literárias europeias. E até mesmo quando se voltava para temas especificamente brasileiros, como no caso da literatura indigenista, o fazia com o estilo idealista de teor romântico e simbolista, importado da Europa. Oswald mira seu combate, sobretudo em dois grandes nomes da literatura brasileira que foram Olavo Bilac, na poesia, e José de Alencar, na prosa.

Esta nova lira é anunciada por Paulo Prado no Prefácio à obra “Pau-Brasil”, publicada em Paris em 1925, ecoando o clamor nietzschiano por um canto novo, presente na obra “Ecce homo” (NIETZSCHE, 2001): “Outros tempos, outros poetas, outros versos. Como Nietzsche, todos exigimos que nos cantem um canto novo. A poesia “pau Brasil” é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro.” (PRADO, 1998, p. 58).

E se o carnaval é considerado por Oswald como o acontecimento mais importante da nação brasileira, ele dedica dois poemas – “Nossa senhora dos cordões” e “Na avenida” - de seu livro de poemas “Pau-Brasil”, a evocá-lo. No primeiro, refere-se ao “brilhante cortejo” no qual se enfrentam “as hostes aguerridas do Riso e da Loucura”, e no segundo, ao “ímpetuoso cortejo”. Nesta obra, há ainda o poema “Escapulário” no qual é evocado um cotidiano poético:

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

(ANDRADE, 1998, p. 63)

E também nesta obra, outro poema, “Música de manivela”, chama a atenção para a necessidade de tornar prazeroso o cotidiano, o que ele propõe que se faça através da música, utilizando-se o novo meio técnico disponível com a revolução industrial, a vitrola e seus discos:

Sente-se diante da vitrola
E esqueça-se das vicissitudes da vida
Na dura labuta de todos os dias
Não deve ninguém que se preze
Descuidar dos prazeres da alma

Discos a todos os preços
(IBIDEM, p. 119)

Em outro livro de poemas, publicado dois anos depois de “Pau Brasil”, que começa com um insólito poema denominado “Amor”, formado por uma única palavra, “Humor” (ANDRADE, 1991, p. 21), o autor apresenta o Brasil através de um poema que narra o diálogo entre o “Zé Pereira”, chegado de caravela, “o guarani da mata virgem”, e o “negro zonzo saído da fornalha”, no qual o primeiro pergunta ao segundo: “Sois cristão?”, ao que este responde: “Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da morte.” O terceiro depois toma a palavra e diz: “Sim pela graça de Deus”, e Oswald termina o poema dizendo: “E fizeram o carnaval” (IBIDEM, p. 41) como alusão à fusão étnica que formou a cultura brasileira. Desde o início do livro, portanto, o sentido de carnavalização da vida se apresenta pela tradução da experiência amorosa como a experiência do humor e chega à apresentação do país como uma mistura étnica que resultou em carnaval.

É radicalizando a perspectiva nativa, a “originalidade nativa” da poesia pau-brasil, em conjugação com o processo de modernização industrial que se iniciava

no Brasil, com grande participação de trabalhadores imigrantes europeus, que Oswald será levado a conceber a Antropofagia, produzindo o “Manifesto Antropófago” em 1928. Neste manifesto, em que ele começa a elaborar a noção de Antropofagia, já com viés filosófico, apoiado em Montaigne, inspirado em Nietzsche, afrontando Rousseau e Freud, Oswald radicaliza o modernismo, abandona o aspecto cândido da Poesia pau-Brasil, e parte alegremente em busca da concepção de um estilo mais visceral de criação artística e de existência.

Da contraposição ao “bom selvagem” de Rousseau, ele exalta o antropófago, um mau selvagem, bravo, forte e filho da morte, como havia dito no livro de poemas que precedeu o manifesto, apoiando-se na descrição apresentada por Montaigne dos indígenas brasileiros levados por Villegaignon para a França quando de sua tentativa de fundar uma colônia francesa nas terras da colônia portuguesa que era o Brasil.

Da contraposição a Freud, cuja teoria Oswald em parte assimila e subverte através da proposta de “transformação permanente do tabu em totem” (ANDRADE, 1972b, p. 15), surge a antropofagia ressignificando em termos de atitude cultural criadora a antiga prática ritualística de devoração do guerreiro inimigo mais temido e admirado, capturado numa guerra, para incorporação de suas virtudes pela tribo antropófaga. Assim, o tabu *canibalismo*, prática de ingestão da carne humana, proibida nas culturas humanas, teria sido transformado no totem *antropofagia*, instituição cultural do ritual de devoração.

Nessa primeira apresentação da Antropofagia, o sentido de carnavalização da vida que apareceu no “Manifesto pau-brasil” continua presente e é reelaborado como reação à catequização, enquanto processo cultural civilizatório de domesticação do selvagem considerado como primitivo, uma “anticatequese”, como diz Oswald

numa entrevista de 1929, publicada com o título de “A psicologia antropofágica” (ANDRADE, 1990, p. 50).

No “Manifesto Antropófago” de 1928, a catequização é negada em sua efetividade como acontecimento histórico e o carnaval é apresentado como o acontecimento que de fato marca a cultura brasileira: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval.” (ANDRADE, 1972b, p. 16). O carnaval é assim colocado como prática de resistência e transgressão à estratégia catequista da colonização portuguesa. E por isso as festas carnavalescas permaneceram, durante muito tempo em que ocorreram no período colonial e até no período imperial, como práticas proibidas em suas formas populares, que por isso adquiriam um caráter subversivo.

Há aí também uma afirmação implícita do paganismo herdado das matrizes culturais indígenas e africanas, que compuseram a cultura brasileira. Uma outra experiência religiosa é proposta em termos de pensamento mágico mito-poético voltado para a carnavalização da vida. No carnaval, as linguagens artísticas produtoras da fantasia carnavalesca, desde o culto pagão da fertilidade da terra e humana, expressam esse pensamento mito-poético e o fazem com os estilos ritualísticos primitivos das músicas e danças festivas, máscaras e figurinos de figuras míticas da antiguidade ou recente. Essa é a “consciência participante” que experimenta a “rítmica religiosa”, das quais nos fala o manifesto (IBIDEM, p. 14).

Esse sentido de carnavalização da vida, no qual ocorre a transformação do tabu - a devoração de carne humana - em totem - o carnaval antropofágico, foi interpretado por Nunes (1972, p. 28) como um desrecalcamento de impulsos inconscientes, do seguinte modo:

É a transformação do tabu em totem, que desafoga os recalques históricos e libera a consciência

coletiva, novamente disponível, depois disso, a seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem, - o pleno ócio, a festa, a livre comunhão amorosa, incorporados à visão poética pau-brasil e às sugestões da vida paradisíaca.

Outra alusão ao sentido de carnavalização da vida surge na expressão “A fuga dos estados tediosos” (ANDRADE, 1972b, p. 17). Nela Oswald expressa a vivacidade dinâmica da antropofagia que tem na alegria sua prova e seu sentido essencial, impulsionando a superação do tédio, da angústia, da neurose. Por isso, diz Oswald: “A alegria é a prova dos nove” (IBIDEM, p. 18), para a antropofagia, a prova de que a devoração foi bem realizada. A carnavalização tem, nessa alegria antropofágica de incorporar a força assimilada, seu sentido mais vital.

Outra perspectiva de carnavalização da vida presente no manifesto de 1928 é a valorização da nudez e da pouca roupa que compunha o modo de vida dos povos tribais que constituíram a nação brasileira. Tal como no carnaval brasileiro, a roupa era minimizada ou dispensada pela antropofagia que transfigura a nudez, enquanto tabu da sociedade civilizada, em totem, enquanto modo carnavalesco de minimizar a roupa e expressar sensualidade. Diz o “Manifesto Antropófago”: “O que atropelava a verdade era a roupa. O impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido.” (IBIDEM, p. 14).

3. O instinto lúdico antropofágico

A nudez seria, no entanto, apenas índice da aceitação e valorização do corpo como realidade fundamental da existência humana, pois a antropofagia é antes de tudo, um processo corporal de assimilação de

elementos externos selecionados por suas qualidades e incorporados numa apropriação criativa.

Assim, a experiência do corpo é que constitui a realidade básica da existência humana, a ser devidamente considerada na sua relação com o espírito, apesar do corpo ter sido, durante séculos de tradição metafísica racionalista, relegado a um valor secundário. Considerando a idéia do corpo como prisão do espírito, presente nos diálogos platônicos, vemos como o pensamento metafísico evoluiu passando pelo corpo como substância extensa (*res extensa*) controlada como uma máquina pela mente, a substância pensante (*res cogitans*), em Descartes, e chegando, mesmo após uma crítica da razão que põe a metafísica fora do âmbito do conhecimento, ao corpo tal como concebido por Kant, que deve se submeter aos imperativos categóricos da razão, a qual não deve se deixar conduzir pelas inclinações da sensibilidade. Embora Kant tenha seguido a trilha iniciada por Aristóteles, que passou pelos pensadores empiristas, de valorização da percepção sensível na produção do conhecimento, isto não o impediu de desqualificar moralmente os impulsos do corpo perante a razão da consciência.

A consideração antropofágica do corpo rejeita essa submissão racionalista do corpo à alma, ao espírito, à mente ou à razão. No “Manifesto Antropófago”, Oswald expressa sua recusa desse racionalismo partindo da defesa da unidade entre corpo e espírito. Diz ele: “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo.” (IBIDEM, p. 15) O papel da sensibilidade é ressaltado por ele nesse manifesto quando protesta: “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida.” (IBIDEM, p. 14) E assim como rejeita a separação entre corpo e espírito, junto com as crenças dogmáticas que se traduzem em importação de “consciência enlatada”, ele rejeita todas as dicotomias metafísicas consideradas como

“sublimações antagônicas” trazidas pelos europeus quando chegaram na América em suas caravelas.

Tampouco aceita Oswald a submissão à moral e seus bons costumes estabelecidos por meio da memória. Brada o manifesto: “Contra a memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.” (IBIDEM, p. 18) O antropófago reage à imposição tradicionalista de costumes afirmando o valor da humana aventura que renova a “experiência palpável da vida” no sentido de uma “terrena finalidade”, a realização do sentido antropofágico da existência na Terra: apropriar-se seletivamente de tudo que possa ser incorporado para a criação de possibilidades de vida.

A carnavalização antropofágica da vida se mostra, nesse manifesto, como uma transvaloração, ao modo nietzschiano, que se propõe transformar continuamente os tabus em totens, como expressão do “instinto antropofágico” denominado de “instinto Caraíba” (IBIDEM, p. 15). Esse instinto pesquisa, conhece, adivinha, seleciona e incorpora o elemento externo, a alteridade, que pode alimentar a criação de um modo de vida alegre, festivo, irreverente, mágico, saudável, sem recalques, revolucionário, livre para a renovação da experiência pessoal.

Em entrevista de maio de 1928, portanto próximo à publicação do “Manifesto Antropófago”, Oswald declara: “Mas, experimentemos: A Antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova.” Isso significa que o instinto antropofágico tem um caráter estético ligado às matrizes culturais autóctones que na América se misturaram para formar a cultura brasileira, tal como Oswald expressa na mesma entrevista, intitulada “Nova escola literária”, dizendo:

Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos...Sim, porque nós da América – nós,

o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. Comer um ser igual para o índio não significava odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu aquele que lhe parecia superior. Aquele, dono de qualquer dom sobrenatural, sobre-humano, que o fazia aproximar-se dos pajés. De resto, isto é profundamente humano: o homem sabe o que deve comer. (ANDRADE, 1990, p. 43)

Podemos, a partir dessa caracterização da antropofagia como a busca por devorar e incorporar o elemento sobre-humano da alteridade, retomar a aproximação com o pensamento de Nietzsche, no qual a superação do humano, enquanto animal domesticado, dotado de *espírito de rebanho*, é apontado como o sentido da existência terrena, ou como disse Oswald (1972b, p. 18), “A humana aventura. A terrena finalidade”. Podemos supor que para Nietzsche, a cultura brasileira apresentaria as credenciais para tornar-se uma grande cultura, na medida em que resulta da mistura étnica já descrita anteriormente neste ensaio, pois diz o filósofo, no fragmento póstumo 1(153): “Contra ariano e semítico. Onde raças são misturadas, o manancial da grande cultura.” (NIETZSCHE, 2002, p. 29)

No ano seguinte à publicação do “Manifesto Antropófago”, Oswald separa-se de Tarsila do Amaral, cuja pintura inspirou-lhe a antropofagia e inicia um relacionamento com a jovem Pagu que o levaria, após sua ruína econômica, ao engajamento político de esquerda com filiação ao Partido Comunista. Na década de 30, sua militância política leva-o a abandonar a antropofagia como movimento literário, embora mantenha a atitude antropofágica na escrita de textos como “O Rei da Vela” (ANDRADE, 1991), escrito em 1933 e publicado em 1937. Escrito em linguagem dramaturgica, esse texto, que esperou trinta anos para ser levado ao palco e fez história na cultura

brasileira com a montagem de José Celso Martinez Correia, influenciando o surgimento da Tropicália como movimento artístico-cultural, usa a paródia e a sátira irreverentes de sua verve para retratar criticamente a condição do país, onde predomina uma mentalidade colonizada e a submissão ao novo poder econômico imperialista norte-americano. Tal abordagem humorística caricatural da situação brasileira assume o sentido de carnavalização já desenvolvido antes, ao modo descrito por Magaldi (1991, p. 12) assim: “Se já não incidisse em lugar comum mencionar, a propósito de tudo, a carnavalização, seria evidente dizer que Oswald carnavaliza, em *O Rei da Vela*, o Brasil colonizado”.

Somente a partir de 1944 voltamos a encontrar referências de Oswald à antropofagia, quando ele estava se afastando do Partido Comunista, com o qual rompe definitivamente em 1945. Em entrevista publicada no livro “Testamento de uma geração”, em 1944, Oswald começa a elaborar filosoficamente a antropofagia como visão de mundo. Diz ele:

A vida na terra produzida pela desagregação do sistema solar, só teria um sentido – a devoração. Mas se bem que eu dê à Antropofagia os foros de uma autêntica Weltanschauung, creio que só um espírito reacionário e obtuso poderia tirar partido disso para justificar a devoração pela devoração. (ANDRADE, 1972b, p. 28)

Em uma conferência no mesmo ano, publicada pouco depois com o título de “O caminho percorrido”, Oswald (1972a, p. 96) refere-se à Antropofagia como um “divisor de águas” no modernismo. E acrescenta, a seguir: “A Antropofagia foi na primeira década do modernismo, o ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque dividiu e orientou no sentido do futuro.”

Depois de ser romancista, poeta e dramaturgo, Oswald torna-se filósofo devorando sobretudo Montaigne,

Hegel, Marx, Nietzsche e Freud. Em 1947, Oswald publica um pequeno texto intitulado “Do existencialismo”, no qual o pensamento de Nietzsche é interpretado antropofagicamente por ele no sentido de apontar a “saudade das eras primitivas” como o sentimento que teria conduzido o filósofo do super-homem e do eterno retorno em sua crítica da moral e da racionalidade europeias. Diz ele:

Na Alemanha litográfica dos reis, onde longamente a Teologia se dissimulou na filosofia, Frederico Nietzsche atacava a mediocridade europeia e o reino da virtude e da lógica, repondo no destino do super-homem a Idade de Ouro anunciada pela saudade das eras primitivas. (ANDRADE, 1974, p. 147)

Mesmo que não encontremos em Nietzsche uma afirmação desse sentimento que fundamente a interpretação oswaldiana, por outro lado, a valorização nietzschiana da primitiva experiência dionisíaca grega, que em “O Nascimento da Tragédia” (NIETZSCHE, 2003) é apresentada como a que fez nascer a tragédia antiga corrobora tal perspectiva interpretativa antropofágica. Do mesmo modo, a caracterização de Zaratustra como personagem habitante de uma caverna que conversava com animais e percorria vales, montanhas, florestas e desertos como um primitivo nômade sugere aquela “saudade das eras primitivas”.

E a “Idade de Ouro” anunciada por Oswald, se por um lado parece distanciar-se da perspectiva nietzschiana por parecer uma idealização utópica, por outro lado, aproxima-se dessa perspectiva como anúncio da superação do niilismo que o filósofo trágico apontava como destino humano em seu processo de auto-superação, o devir sobre-humano afirmativo e criativo da vida, que deseja fazer desta

uma obra de arte. A superação do niilismo é pensada por Oswald como superação de um “estado de Negatividade”, tal como vemos na seguinte passagem de seu ensaio “A crise da filosofia messiânica”, redigido como tese para concurso para a cadeira de filosofia da Universidade de São Paulo (USP) em 1950: “O homem, o animal fideísta, o animal que crê e obedece, chegou ao termo do seu estado de Negatividade, às portas de ouro de uma nova idade do ócio.” (ANDRADE, 1972b, p. 126)

A forma de niilismo que Oswald acreditava que a humanidade estaria alcançando no século XX era a negação do ócio pela civilização do trabalho, configurada com o advento do capitalismo e sua revolução industrial, enquanto modo de negação da vida. Esse é um dos temas estruturantes do ensaio filosófico acima referido no qual a questão do ócio é apresentada em conexão com a questão do matriarcado, marcada pela influência de um pensador interpretado por Nietzsche, o antropólogo Johann Bachofen. Diz Oswald: “Devem-se a Bachofen, vulgarizado por Nietzsche, as primeiras pesquisas sobre o Matriarcado. Como já afirmamos, a cultura humana se dividiria em dois hemisférios – Matriarcado e Patriarcado.” (IBIDEM, p. 88).

4. A reapropriação do ócio

Examinaremos a seguir a tese oswaldiana relativa à história filosófica do ócio e do matriarcado como formulação mais abrangente da sua perspectiva de carnavalização da vida. Em termos gerais, ele considera que as culturas humanas se configuravam primordialmente como sociedades matriarcais, tal como descrito por Bachofen nas pesquisas mencionadas por Oswald, nas quais ocorria a experiência do ócio, enquanto vida livremente dedicada às atividades criativas e produtivas pelas quais eram mantidas as condições primitivas de

subsistência. Vale ressaltar que, para Oswald, o ócio não era uma mera ausência de atividade, uma condição de existência passiva, mas uma experiência ludicamente ativa e criativa na qual o ser humano goza livremente de seu tempo dedicando-se a atividades prazerosas e que ele apresenta por meio de uma expressão em latim que atribui a Cícero: “*otium cum dignitate.*” (IBIDEM, p. 126)

Oswald supõe que a antropofagia era comum nas culturas primitivas quando estas guerreavam e devoravam os guerreiros vencidos, até o momento em que passaram a escravizá-los. A partir daí, o ócio não permitido aos escravizados passa aos poucos a ser, como na Idade Média, privilégio dos sacerdotes, cujo ócio era consagrado ao culto da divindade. Vejamos sua argumentação:

A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo. [...] da servidão derivou a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. [...] Uma classe se sobrepôs a todas as outras. Foi a classe sacerdotal. [...] Sem a ideia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do messianismo na história do patriarcado. (IBIDEM, p. 81)

Mais uma vez apoiado em Nietzsche, Oswald vê o sacerdote intrinsecamente ligado à escravidão, na medida em que os dois segmentos sociais são distinguidos: os escravizados e o clero constituindo duas classes de indivíduos, de tal modo que aqueles que se entregavam ao ócio sagrado, o sacerdócio, faziam-no gerando a crença messiânica numa salvação após a morte para outra vida em um mundo transcendente, de acordo com a necessidade de esperança em um futuro que os escravos tinham para suportar a escravidão. E Oswald cita Nietzsche como referência para compreender essa genealogia do sacerdócio

que é apresentada na “Genealogia da moral” (1987) nietzschiana: “A história do sacerdócio caracteriza-se como fonte do que Friedrich Nietzsche havia de chamar a Moral de Escravos.” E acrescenta em seguida:

Sacerdócio quer dizer ócio consagrado aos deuses. O ócio não é esse pecado que farisaicamente se aponta como a mãe de todos os vícios. Ao contrário, Aristóteles atribui o progresso das ciências no Egito ao ócio concedido aos pesquisadores e aos homens de pensamento e de estudo. A palavra ócio em grego é *skolé*, donde se deriva escola. De modo que podemos facilmente distinguir dentro da sociedade antiga, os ociosos como os homens que escapavam ao trabalho manual para se dedicarem à especulação e às conquistas do espírito. (IBIDEM, p. 82-83)

Portanto, para Oswald, seguindo Nietzsche, a moral de escravos pregada pelos sacerdotes é a que valoriza a submissão como humildade, a passividade como virtude do ser pacífico, a resignação diante do destino determinado pela divindade. Isso gerou, na época do Sacro Império Romano cristianizado, a submissão de todos, inclusive os soberanos das nações, aos poderes teocráticos do papado. No entanto, ele traz à lembrança a palavra grega para ócio, *skolé*, que deu origem à ideia de escola como lugar reservado para o ócio enquanto atividade do espírito.

Podemos juntar a essa a etimologia da palavra trabalho derivada de *tripalium*, três paus que se utilizava como instrumento de coerção para forçar os escravos na Roma antiga a realizarem uma atividade. O trabalho surge assim como atividade daqueles a quem não era permitido o ócio. Depois, com o fim da escravidão, o trabalho torna-se o meio de alcançar a possibilidade do ócio, por isso diz Oswald: “O homem aceita o trabalho para conquistar o ócio.” (IBIDEM, p. 82). Com isto, a relação entre o

sacerdote e o trabalhador vai sendo desvelada em termos de uma dependência mútua pela qual o primeiro depende do trabalho do segundo e este depende das esperanças geradas por aquele. Ou como diz Oswald:

Primitiva, caótica e desordenada, numa civilização sem relógio, a técnica só podia ser eficiente, apoiada no braço escravo. O escravo só podia existir na condição miserável a que estava reduzido, com a esperança messiânica da outra vida. Daí o êxito do Cristianismo no desenvolvimento proletário de Roma. Alimenta-se ele da depressão espiritual do trabalhador. (IBIDEM, p. 97)

Assim, a espiritualidade do trabalhador, constituída como experiência religiosa subordinada à tutela do sacerdote, passa a ser uma experiência íntima de fortalecimento espiritual através da fé esperançosa numa outra vida futura messianicamente prometida para suportar a carga de trabalho e resignar-se diante da dominação social a que está submetido. Oswald contrapõe esta modalidade de espiritualidade àquela que é experimentada pelos povos primitivos em diversas culturas, tal como na Grécia arcaica: “O contato místico descera do caráter orgiástico que tinha na Grécia (mistérios órficos, festas dionisiacas) e que se conserva ainda nos povos primitivos, para constituir no civilizado a mais secreta das experiências íntimas.” (IBIDEM, p. 104)

Esse caráter orgiástico identificado por Oswald como elemento próprio da experiência mística encontrar-se-ia, do seu ponto de vista, em todas as formas de experiência do sagrado e estaria intrinsecamente ligado a um instinto humano que se manifesta em todos os festivos rituais de celebração extática da fertilidade da natureza das culturas primitivas matriarcais assim como nas artes: o instinto lúdico.

Esse instinto antropofágico, que se manifesta espiritualmente com um caráter orgiástico, conduziria o ser

humano na experiência do ócio. Depois de ele ter sido, durante longo tempo, reprimido, ou capturado para o trabalho na civilização patriarcal, estaríamos alcançando uma nova época antropofágica, em que os trabalhadores poderão reapropriarem-se dele para desfrutarem do ócio, tornado novamente possível com o advento da tecnologia, que pode liberar o ser humano de muitas tarefas deixadas ao encargo das máquinas. Diz Oswald: “No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo o seu instinto lúdico” (IBIDEM, p. 83)

A vivência antropofágica do sagrado, com seu caráter orgiástico, impulsionada pelo instinto lúdico antropofágico de apropriação seletiva das forças vitais que configuram a experiência do ócio, é permeada, segundo Oswald, por um sentimento religioso universal que ele denominou “sentimento órfico”, ao qual se refere assim no texto “A marcha das utopias”:

Entendendo como entendo o sentimento religioso universal a que chamo de sentimento órfico, o qual atinge e marca todos os povos civilizados como todos os agrupamentos primitivos, isso de nenhuma forma toca a minha equidistância de qualquer culto ou religião. (IBIDEM, p, 152)

Portanto, esse sentimento religioso que permeia a experiência antropofágica do ócio é vital para o ser humano, e por isso ele acrescenta em outra passagem do mesmo texto: “É que ninguém arranca do homem isso que eu chamo em alto sentido de “sentimento órfico” [...] O que persiste no fundo é o sentimento do sagrado que se oculta no homem, preso ao instinto da vida e ao medo da morte.” (IBIDEM, p. 173)

A partir da teoria de Bachofen relativa ao matriarcado e patriarcado, e de acordo com Friedrich Engels que incorpora o pensamento do primeiro em sua obra “A origem da família, da propriedade privada e do Estado” (ENGELS, 1987) , Oswald elabora sua interpretação histórica segundo a qual as sociedades primitivas, quando ainda não conheciam a filiação paterna, em virtude da promiscuidade predominante nas relações sexuais, viviam sob regime matriarcal com a propriedade comum do solo, sem classes sociais, com filiação materna apenas.

A partir do desenvolvimento da agricultura e da propriedade privada da terra cultivada, o problema da herança da propriedade faz surgir a questão da filiação paterna e instala-se a divisão em classes sociais segundo as diferenças de acumulação de riqueza, configurando a revolução patriarcal que passa a constituir os Estados segundo o princípio do direito paterno, que em Roma se chamava o *Pater familias*, designando a autoridade do pai como chefe de família sobre a esposa e a prole.

Com a instituição dos Estados, desenvolveram-se as civilizações patriarcais baseadas na divisão em classes sociais, nas quais a dominação de uma classe sobre outra requer que a classe dominada passe a resignar-se com a submissão ao destino como condição de vida. Foi assim que, na filosofia grega que se desenvolve a partir de Sócrates, tal resignação passiva alcança o status de sabedoria, se contrapondo ao instinto lúdico de caráter orgiástico que predominara nas sociedades primitivas matriarcais. Como diz Oswald (1972b, p. 94):

Somente a inversão interessada do sentido da existência, feita pelas classes dominantes, traria até o fogo purificador de Friedrich Nietzsche, sem exame e sem crítica, o compêndio central do espírito de servidão que são os ensinamentos

socráticos. Neles o Patriarcado constrói a sua sofisticada triunfal. [...] Sócrates é a oposição a toda medida eufórica que os gregos guardavam de sua alta antiguidade. Contra o politeísmo ele lança o Deus único. Contra o sentido precário da vida de Heráclito, ele lança a imortalidade da alma. Contra a visão conflitual do mundo de Empédocles, lança a imutabilidade do Bem.

A racional oposição socrática ao instinto lúdico de caráter orgiástico, que vigorava na antiguidade órfica e dionisiaca grega, significa para Oswald que: “Sócrates representa a perda do caráter lúdico no homem evoluído.” O poder do sacerdócio no Patriarcado ganha força ao longo de séculos de predomínio da metafísica racionalista grega, passando por um período de grande influência platônica que se mostra na obra de Agostinho de Hipona e alcança sua culminância com a obra aristotélica de Tomás de Aquino e sua teologia escolástica.

Com o declínio do feudalismo no final da Idade Média e a expansão do comércio com a ascensão da classe burguesa, o poder da classe sacerdotal diminui em função do aumento do poder econômico da classe de negociantes. Segundo Oswald, a Reforma Protestante expressou a mudança de perspectiva que ocorreu na medida em que o sacerdote deixa de ser essencial para o contato com o divino e a prosperidade nos negócios passa a ser sinal da graça concedida por Deus àquele que se salvou pela fé. Diz Oswald:

Mas a grande crise é a crise do sacerdócio. [...] o Reformador dá as bases para a força moral da burguesia. É a doutrina da graça. Deus elege os beneficiários do lucro. Contra o Sacerdócio, que é ócio sagrado, surge, na sua virulência, o negócio que é a negação do ócio. (IBIDEM, p. 108)

Seguindo a perspectiva de Karl Marx, Oswald considerou que a ascensão econômica da classe burguesa de negociantes, que substituiu a classe sacerdotal junto com a aristocracia na dominação de classe e promoveu a revolução industrial, levou a classe de trabalhadores submetida ao poder capitalista a ser explorada pela venda de sua força de trabalho como mão de obra na produção econômica, de tal modo que esta foi excluída do gozo do ócio, privilégio agora dos donos do negócio.

Assim Oswald concluiu que o negócio, enquanto negação do ócio do trabalhador, substituiu o sacerdócio no privilégio do gozo do ócio. E a negação do ócio do trabalhador se desenvolveu através de uma disciplinarização de sua atividade que exerceu um controle baseado, sobretudo na regulação de seu tempo em função dos interesses do negócio, tal como Oswald descreve em outro ensaio filosófico chamado “A marcha das utopias”:

A maior transformação operada pelos costumes novos é em relação ao tempo. Enquanto a Idade Média mergulhava o seu conceito de vida na ausência do tempo, prolongando-a até a vida eterna (‘quando não haverá mais tempo’ – no dizer de Dostoiévski), o mundo novo divide o tempo e o conta avaramente.

Está inventado o relógio mecânico. [...] Mas por toda parte, o relógio mecânico inaugura a civilização da máquina que é a do trabalho e do tempo contado. (IBIDEM, p. 159)

Com o progresso tecnológico da revolução industrial, e na medida em que o trabalho humano diminui pelo uso das máquinas, o trabalhador poderá aos poucos reapropriar-se do ócio como possibilidade vital de gozá-lo nessa existência, sem necessidade de consolos metafísicos, como promessas messiânicas de uma outra vida liberta dos sofrimentos da existência após a morte, como diz Oswald

ao fim de seu ensaio: “[...] o mundo do trabalho, graças à técnica e ao progresso humano, passa os encargos sociais para a máquina e procura realizar na terra o ócio prometido pelas religiões no céu.” (IBIDEM, p. 127) Além disso, o ser humano, guiado pelo instinto lúdico antropofágico em sua conquista do ócio, tem nas artes uma oportunidade especial para exercê-lo e por isso, Oswald diz que:

O inexplicável para críticos, sociólogos e historiadores, muitas vezes decorre deles ignorarem um sentimento que acompanha o homem em todas as idades e que chamamos de constante lúdica.

O homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos – o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso, inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema. (IBIDEM, p. 126)

5. Conclusão

Para o homem que brinca de viver e assim mantém-se ludicamente vivo, o ócio é uma necessidade que encontra na arte um meio potente para tornar-se efetivo. E assim como a arte é um meio privilegiado para a experiência do ócio, a filosofia e a sociologia antropofágicas são elaboradas e propostas como genealogia e cartografia do ócio no planeta, que buscam compreender os modos como o instinto lúdico antropofágico inerente ao ser humano incorpora as potências de efetivação do ócio e resiste aos processos de sua expropriação. Por isso, Oswald diz que será preciso “uma sociologia nova e uma nova filosofia, oriundas possivelmente dos *Canibais* de Montaigne” (IBIDEM, p. 192), já que, para ele, o ser humano está destinado ao ócio, como acrescenta depois: “Para mim, o ócio é um só e para ele caminha toda a humanidade.” (IBIDEM, p. 193)

Assim, a questão do ócio é a que impulsiona o pensamento crítico e criativo da antropofagia oswaldiana como problema filosófico e sociológico e como condição para a experiência artística. Daí a afirmação de Oswald, no texto “Variações sobre o matriarcado”, no qual ele diz: “Trata-se apenas de resolver um problema – o da conquista do ócio. [...] Há uma democratização do ócio, como uma democratização da cultura.” (IBIDEM, p. 209).

Por fim, vemos que a carnavalização da vida proposta por Oswald a partir de 1924 como transvaloração da burocratização da vida, dos valores estéticos importados, do bacharelismo dos discursos, do enciclopedismo do conhecimento livresco, através da alegria, do humor, da irreverência, e por meio da ironia, da paródia, da sátira, da caricatura, do sarcasmo, enfim, da subversão cômica baseada numa ciência gaiata, gera uma experiência lúdica de transformação antropofágica do tabu em totem. Após a segunda grande guerra, ele reelabora sua visão de mundo antropofágica em termos de um processo de reapropriação do ócio pelo primitivo tecnizado, através do instinto lúdico com seu caráter orgiástico permeado pelo sentimento órfico. Assim, partindo da carnavalização da vida ele alcança o sentido de reapropriação do ócio, como percurso estruturante de sua filosofia antropofágica.

Referências

ANDRADE, O. **Obras completas (vol. 5): Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972 (a).

_____. **Obras completas (vol. 6): Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972 (b).

_____. **Obras completas (vol. 10): Telefonema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1974.

-
- _____. **Oswald de Andrade – Literatura comentada.** Seleção de textos, notas por Jorge Schwartz. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. **Obras completas de Oswald de Andrade: Os dentes do dragão – entrevistas.** São Paulo: Globo, 1990.
- _____. **Obras completas de Oswald de Andrade: O rei da vela.** São Paulo: Globo, 1991(a).
- _____. **Obras completas de Oswald de Andrade: Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade.** São Paulo: Globo, 1991(b).
- _____. **Obras completas de Oswald de Andrade: Pau-Brasil.** São Paulo: Globo, 1998.
- ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- FOUCAULT, M. **A hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MAGALDI, S. O país desmascarado. In: ANDRADE, O. **Obras completas de Oswald de Andrade: O rei da vela.** São Paulo: Globo, 1991.
- NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Ecce homo:** Como alguém se torna o que é. 2ª ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Fragmentos finais.** Seleção, tradução e prefácio de Flávio R. Kothe. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. **O nascimento da tragédia** ou Helenismo e pessimismo. 2ª ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A gaia ciência.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NUNES, B. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. **Obras completas (vol. 6): Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

PRADO, P. Prefácio a Pau-Brasil. In: ANDRADE, O. **Obras completas de Oswald de Andrade: Pau-Brasil.** São Paulo: Globo, 1998.

SCHWARTZ, J. Estudos biográfico, histórico e crítico. In: ANDRADE, O. **Oswald de Andrade – Literatura comentada.** São Paulo: Nova cultural, 1988.

O que o carnaval manifesta?

Marcos Carvalho Lopes

“Pra que mudar?
Deixa eu brincar de ser feliz,
deixa eu pintar o meu nariz”
(“Todo carnaval tem seu fim” Marcelo Camelo,
Los Hermanos)

1. Introdução

Reacionários são rápidos ao avaliar manifestações populares, como as que aconteceram no Brasil a partir de Junho de 2013, como não muito mais que um carnaval fora de época. Esta avaliação reducionista, por vezes é compartilhada por alguns *revolucionários*: o pseudo-ativismo teria engolido as causas reais de reivindicação numa farsa carnavalesca pequeno-burguesa.

Ora, se como acredita Roberto DaMatta, o carnaval é uma metonímia do Brasil (CAVALCANTI, 2005, p. 64), então estes juízos reducionistas ecoam o complexo de vira-latas e a distopia mais autoritária e esclarecida. Sem questionar a operação semântica, que toma o Brasil como sinônimo de carnaval, podemos procurar o que essa caricatura revela sobre a fisionomia dessa esfinge que nos desafia. Por que as formas irônicas do humor popular não podem indicar efetivamente participação democrática? Por que a sociedade do espetáculo tupiniquim, que transforma tudo em samba e eterno

carnaval, não pode ser questionada com alegria e em seus próprios termos? Esse tipo de resistência irônica pode ser mais do que uma celebração do *status quo*? Essas perguntas não são meramente retóricas, embora não possam ser respondidas de modo final: elas abrigam certa indecisão trágica entre uma descrição romântica e utópica da incomensurável especificidade brasileira e a adequação ao modelo de racionalidade e desenvolvimento institucional e político do capitalismo ocidental.

A opção de uma síntese bonachona sem confronto não é uma opção, já que, como afirma Jerônimo Teixeira, “a conciliação é a *nossa* tragédia” (TEIXEIRA, 2005, p. 64). A tentação de falar como preceptor da nação, em busca de essências, é algo comum e anacrônico. Essa ausência de sincronidade com os relógios do espírito histórico não é necessariamente um problema, mas se torna algo assim quando perdemos os nós – que nos ligam – em viciosos prolegômenos. Para salvar as aparências é preciso seguir o carnaval (engajamento) e pensar dentro do bloco (com a polifonia).

Neste ensaio procuro entender o que significa falar hoje em carnaval e carnavalização em sentido filosófico, ético e político. Para tanto, em um primeiro momento, descrevo como diversos teóricos contemporâneos tratam do carnaval e da carnavalização; a seguir contraponho duas vozes brasileiras que tomaram utopicamente o carnaval brasileiro como tendo a potencialidade de promover a superação do nihilismo da sociedade atual. Esse caminho de investigação permitirá propor, ao final, algumas respostas para a interrogação da qual partimos, dialogando e descrevendo alguns exemplos de nosso contexto.

2. Carnaval (e carnavalização) entre o Renascimento e a Globalização

A descrição do carnaval medieval feita pelo teórico Mikhail Bakhtin (1895-1975) é, geralmente, o ponto de partida para os teóricos contemporâneos que procuram entender esta festa popular. Bakhtin se vale inicialmente da noção de carnavalização em um trabalho escrito no fim da década de 20, chamado “Problemas na Poética de Dostoievski”, mas foi a abordagem da festa e de sua apropriação literária desenvolvida na sua tese de doutoramento, “Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais” de 1941, que se tornou paradigmática.

Ofereço um breve resumo de como Bakhtin aborda o carnaval e qual o sentido literário do termo carnavalização. Esta descrição, assumidamente incompleta, irá enriquecer-se na medida em que nos aproximarmos de teóricos contemporâneos que utilizam a obra do autor russo. Depois de multiplicar vozes, em uma esfuziante alquimia, poderemos retomar a companhia de Bakhtin no fim deste ensaio e, mais uma vez, repensar o carnaval e a carnavalização.

O *carnaval* renascentista é descrito por Bakhtin como um momento em que as relações hierárquicas eram abolidas e as pessoas viviam efetivamente um segundo mundo e uma segunda vida: o que cotidianamente era sagrado ou marca de diferenciação torna-se motivo do escárnio, a ordem social é temporariamente invertida, os corpos se aproximam sem as interdições da etiqueta, regras dos bons costumes, ou linguagem, as normas são temporariamente suspensas. As aberturas para o riso e para o aspecto grotesco da cultura popular trazem consigo possibilidades democráticas e utópicas, na medida em que permitiriam a multiplicação de vozes na praça pública,

tocando em assuntos proibidos e criando uma linguagem e uma forma de comunicação franca e não usual.

Bakhtin toma a compreensão do carnaval medieval como um pressuposto para entender a obra de François Rabelais, que incorporaria esta festa e o riso popular em sua literatura, num processo criativo que denominou de *carnavalização*. A carnavalização seria o resultado literário da multiplicação de vozes e estilos (polifonia), que em combinação com o humor popular, produz um efeito subversivo e libertário. Essa combinação já estava presente nas comédias gregas de Aristófanes, nos diálogos platônicos, na sátira menipéia, em Rabelais e nos romances de Dostoievski.

A descrição que Bakhtin faz do carnaval é inovadora por se aproximar da cultura popular sem uma condenação prévia, pelo contrário, considerando-a como perspectiva que traria possibilidades de emancipação. A partir da segunda metade do século XX, com a propagação da cultura de massa, os livros sagrados, que por muito tempo foram o fundamento da autocriação, foram substituídos por canções, filmes, marcas etc. Isso fez com que a abordagem de Bakhtin da cultura popular surgisse com um desafio ainda maior. Nessa seção vamos descrever como Umberto Eco, Slavoj Žižek e Zygmunt Bauman se aproximam, recontextualizam e reavaliam os conceitos de carnaval e carnavalização do teórico russo.

Umberto Eco utiliza duas estratégias para pensar o carnaval. Na primeira, reafirma sua obsessão em relação a um possível segundo livro perdido da “Poética” de Aristóteles que trataria da comédia. É a posse deste livro que move a trama de seu *best seller* “O Nome da Rosa”. Para o autor italiano seria possível reconstruir a partir de hipóteses aproximativas (abduções), o conteúdo deste texto de Aristóteles e utilizá-lo para pensar o carnaval, já que este inegavelmente tem algo a ver com a comédia. Se a tragédia trata de personagens superiores, caracteriza a comédia

como uma imitação de pessoas inferiores, com as quais não nos identificamos, que nos fazem rir por violar uma regra e serem incapazes de escapar da sanção. Na verdade, não nos preocupamos com este Outro: de modo exagerado o autor italiano chega a dizer que o cômico é sempre racista (ECO, 1989, p.10).

No carnaval medieval, a possibilidade de assumir outra identidade a partir da máscara grotesca, é o que permite ao folião

comportar-se como os personagens animalescos da comédia. Podemos cometer qualquer pecado e permanecer inocentes: e, de fato, somos inocentes, uma vez que nós rimos (o que significa: nós não temos nada a ver com *isus*). Porém agora, seguindo Bakhtin, podemos dar um pequeno passo a mais. O carnaval é o teatro natural em que animais e seres animalescos tomam o poder e se convertem nos dirigentes. No carnaval, até os reis se comportam como o povo (ECO, 1989, p. 11).

Deste modo, a festa promove uma inversão temporária das estruturas binárias: homens se vestem de mulher, o poderoso se faz de pobre, enquanto o mendigo é coroado etc. O riso nestas circunstâncias é obsceno e sádico. A opressão cotidiana do poder eclesiástico, que considerava o sofrimento um passo para alcançar a vida eterna, era parodiada por uma população pobre que celebrava expondo a feiura grotesca e os excrementos do corpo. Talvez, porque “o protagonista do carnaval, esfomeado e alquebrado pelas doenças, não fosse mais bonito do que a máscara que usava: em um ato de desafio, o desgraçado era aceito e imposto como modelo” (ECO, 2007, p. 140).

Continuando sua busca por uma *estrutura semiótica*, Eco afirma que um bom carnaval pressupõe a violação de uma regra existente e fortemente introjetada e, também,

que a festa aconteça por um breve período de tempo, equilibrando-se com o restante do ano de normalidade. Assim, a contraditória ideia de "transgressão consentida" ganha um sentido marginal (era nas margens dos manuscritos medievais – marginalia – que os monges desenhavam miniaturas em que o mundo parecia invertido: com peixes voadores, loucos sendo coroados etc.) e preciso: um espaço lúdico que reforça a estrutura social vigente.

Para o pensador italiano, a descrição feita por Bakhtin da obra de Rabelais como um impulso de liberação e subversão é correta, mas é preciso considerá-la dentro do contexto do Renascimento, como um trabalho que se apropria da cultura popular de modo erudito, para reivindicar e afirmam a corporeidade de maneira positiva (ECO, 2007). Seria um erro afirmar que a cultura popular de alguma forma poderia indicar novos caminhos para a sociedade, já que, para o filósofo italiano ela é sempre determinada pela cultura erudita. Por isso, é um exagero interpretativo (*overinterpretation*) ver nesta festa uma efetiva libertação (ECO, 1989).

Nesta avaliação já esta pressuposta a segunda estratégia que o autor italiano utiliza para pensar o carnaval contemporâneo: considerá-lo como um momento de *jogo*, comum em diversas culturas, uma forma de aliviar as tensões do dia-a-dia de trabalho. Neste sentido, o carnaval não pode mais acontecer em seu sentido ritual medieval, já que hoje, numa sociedade movida pelo espetáculo e pela busca constante de diversão, o *jogo* tende a ser visto como a regra, num cotidiano em que a busca por transgressão é contínua. A comicidade do carnaval, na avaliação de Eco, tem o sentido de mera diversão alienante na contemporaneidade.

Desenvolvendo uma interpretação exagerada, o filósofo italiano oferece o diagnóstico de uma carnavalização completa da cultura contemporânea.

Poderíamos falar de carnavalização quando consideramos, por exemplo, o tempo que um trabalhador comum gasta na frente da televisão e o mundo de diversão que este lhe impõe como sendo *a vida que deve ser vivida*; a promessa de férias a preços baixos em *ilhas de sonho* nas quais o turista pode desrespeitar o espaço e espalhar lixo pelas ruas (como acontece nas festas momescas); na atitude do funcionário, que procura enganar o patrão, matando o tempo do trabalho mantendo-se diante do computador e acessando sites de relacionamento, participando de jogos etc. Os exemplos se multiplicam de práticas comuns em que o lúdico invade o cotidiano, em produtos como aparelhos de GPS (que dão ordem para os motoristas), telefones móveis e outros aparelhos que só multiplicam a conversa fiada e modismos que nos fazem comprar coisas inúteis etc.

O esporte é carnavalizado quando o jogo, que deveria ter uma posição de sazonal descarga de energia, passa a ocupar lugar central no cotidiano e, pior, não propriamente pelo *jogo*, mas através de reprises, mesas-redondas, debates televisivos etc. O mesmo processo de carnavalização faz da política um espetáculo de gladiadores nos debates televisivos nos quais as propostas efetivamente são o que menos importa, mas sim ganhar a simpatia do eleitor (como acontece num concurso de beleza). De modo diverso, as reivindicações da parada *gay* rapidamente foram trivializadas em carnaval. A religião também é carnavalizada pela onda pós-protestante de ritos dançantes, onde qualquer discussão teológica perde lugar diante da importância da performance. Este jogo de busca continua de diversão se retrolimenta, sem nunca produzir saciedade; sua comicidade é como o riso pré-gravado que os programas humorísticos utilizam para adestrar o telespectador sobre quando deve achar algo engraçado.

A possibilidade de um carnaval que promova mudanças efetivas depende de que ele acontece de modo inesperado e não autorizado, contrariando expectativas.

Contudo, este tipo de carnaval quando confinado ao âmbito estético, seja na literatura, no teatro, no cinema ou no próprio desfile de carnaval, produz um curto-circuito que logo é absorvido como maneirismo (como em Rabelais e James Joyce). No campo político, o carnaval revolucionário produz um tipo de inversão que para efetivar-se precisa gerar uma nova lei, numa contraditória ideia de regras revolucionárias (ECO, 1989, p. 17).

O filósofo italiano não dá valor para a ideia de transcendência, por isso, acredita que o tipo de humor que tem potencial emancipatório não nos levaria para além de nossos limites, mas nos daria a sensação de estar desvelando a própria estrutura que nos prende e que não mais se justifica. Este tipo de humor é raro na sociedade midiática, e, quando acontece, faz com que o espetáculo transfigure-se em vanguarda: nosso sorriso guarda a tristeza de descobrir, numa epifania súbita que talvez não se prolongue, a verdade. Porém, “neste momento nos tornamos suficientemente sábios para acreditar nela. Sentimos-nos tranquilos e calmos, um pouco enojados, com uma tonalidade de amargura na mente. O humor é um carnaval *frio*” (ECO, 1989, p. 20). Este carnaval frio e emancipatório, do sorriso e não do riso popular, seria ainda carnaval?

A busca de redenção em um distanciamento lúdico e irônico é, para o filósofo marxista Slavoj Žižek, um sintoma do cinismo daqueles que ideologicamente não acreditam na possibilidade de qualquer mudança efetiva. Para Žižek, Umberto Eco no romance “O Nome da Rosa”, com a alegoria do livro perdido de Aristóteles que reabilitaria o humor, denuncia a seriedade como postura que leva ao fanatismo e à cegueira totalitária. Ora, ao não levar “nada a sério” o filósofo italiano repete uma postura ideológica que deixa as coisas como estão, no fim das contas qualquer humor carnavalesco permanece no lado do poder vigente (ŽIŽEK, 1991, p. 146).

Revolucionário, Žizek não adere a nenhuma perspectiva melhorista. Para ele na luta contra o capitalismo não cabe jogar fora a água suja (exploração capitalista) e preservar o bebê doente: é preciso lançar fora o próprio bebê e esperar que as águas se purifiquem por si mesmas. A força dessa imagem pede, de quem efetivamente acredita nela, uma seriedade intransigente. É assim que o filósofo esloveno avalia o carnaval: detesta essa festa popular e sua obscena encenação de *igualdade* que celebra a distância social.

Žizek acredita que Bakhtin escreveu sobre Rabelais como “uma resposta direta ao carnaval de expurgos stalinistas” (ŽIZEK, 2008, p. 350), quando em um dia você poderia ser membro do Comitê Central e no outro ser expurgado como um traidor. Carnaval seria um termo apropriado para expressões obscenas de poder como estupros em grupo, linchamentos em massa, o holocausto nazista etc. Para o filósofo esloveno, a sociedade se solidariza, se une, não pela lei, mas através das transgressões permitidas. O carnaval é romantizado na análise de Bakhtin e de seus seguidores, que se esqueceriam de que além dos momentos sazonais de festa nos quais as regras são abolidas, existem transgressões rituais celebradas por meio da violência que repõem a ordem social. Deste modo, os linchamentos promovidos pela KKK no sul dos EUA no fim do século XIX unia a sociedade branca: se um jovem branco fosse um pequeno delinquente e participasse destes expurgos, continuaria a ser reconhecido dentro do grupo, mas se não participasse, seria excluído. Essa mesma regra de solidariedade obscena vale para o nazismo e diversos outros contextos (penso, por exemplo, na violência policial dentro dos campos de exclusão das grandes cidades).

Quando o carnaval surge como ritual festivo, permanece funcionando dentro de uma lógica paradoxal na qual a falta é tomada como uma característica positiva. No

carnaval brasileiro atual, segundo Zizek, todas as classes festejam nas ruas juntas,

esquecendo-se por alguns instantes das diferenças de raça e classe – mas obviamente não é a mesma coisa um desempregado entregar-se à dança, esquecendo-se de suas preocupações com o sustento da família, e um rico banqueiro soltar-se e sentir-se bem por ser mais um no meio do povo, esquecendo-se de que talvez tenha recusado um empréstimo para um trabalhador pobre. Os dois são iguais na rua, mas o trabalhador dança sem leite, enquanto o banqueiro dança sem creme (ZIZEK, 2013).

Para Zizek, em sociedades de hierarquia tradicional o carnaval poderia ser uma abertura revolucionária, no entanto, era necessário, como fez Mao Tse-Tung, retirar da transgressão seu caráter ritual e provisório, instituindo uma nova ordem. Contudo, Zizek concorda com Umberto Eco quando ele diagnóstica uma carnavalização total da sociedade contemporânea, mas justifica sua avaliação como resultado de transformações estruturais: “hoje, dado o desenvolvimento total do capitalismo, é a vida “normal” que de certo modo é carnavalizada, com sua constante autorrevolução, suas reversões, crises e reinvenções” (ZIZEK, 2013).

A transgressão tornada regra surge como ideologia, apresentando-se, por exemplo, como produtos que trazem um suplemento fantasmagórico: cerveja “sem” álcool, café “sem” cafeína, “sem” açúcar, “sem” calorias, “sem” gordura etc. Para o pensador esloveno a armadilha é que “para cada “sem”, temos de aceitar (conscientemente ou não) a presença de um “com” (Coca-cola sem calorias e sem açúcar? Sim, mas com adoçantes artificiais que representam um risco à saúde...)” (ZIZEK, 2012).

A exigência de seriedade por parte de Zizek se justifica: as manifestações políticas estão sempre sobre o risco de tornarem-se carnavalizadas, ainda mais quando o narcisismo faz com que a lógica de aderir a qualquer causa que aumente a popularidade nas redes sociais tornou-se regra.

O sociólogo Zygmunt Bauman concorda com o diagnóstico de que hoje vivemos em uma *cultura de carnaval*. Se o carnaval medieval descrito por Bakhtin abria brechas para que vozes silenciadas tomassem a praça pública, encarnando alternativas em relação à ordem social vigente, atualmente, ao tornar-se *regra* o culto da dissidência e da autenticidade, não existe brecha para que se fuja da lógica do consumo. As tribos pós-modernas vivem o imperativo de autocriação num contexto de ausência de referências, ou melhor, em que as únicas valorizadas são as oferecidas pelo mercado em forma de produtos para consumo.

O *mundo ao contrário* é oferecido pelos *shopping centers*, centros de consumo que tem como horizonte para aquele que nele flana a promessa de autenticidade e a autoconfiança que as marcas permitem ostentar. Essa celebração do consumo alimenta o desejo de mais consumo junto com a obsolescência programada, a necessidade de renovar os produtos, de adquirir a novidade, o lançamento, o que tem a aura de liberdade etc.

De 1987 até 2007 a Europa viveu uma orgia de consumo, em que, com a multiplicação do crédito, a ausência de dinheiro não impedia que se comprasse. Neste contexto, em que o consumo é o único valor, a cidadania e a formação de identidade ficaram condicionadas ao desafio de assumir a contingência de todas as coisas – percepção que Bauman capta da obra de Richard Rorty, redescrivendo-a na ideia de sociedade líquida. Nela o ideal de vida está no turismo, em assumir a condição de turista, alguém que esta *em*, mas não é *de* lugar algum.

Se os estrangeiros não tinham lugar na sociedade idealizada por Platão que pretendia manter a estabilidade social, se a posição de marginalidade era condenada por Aristóteles, que considerava o homem um animal gregário e essencialmente político, a situação atual toma estes apátridas marginais como o *cidadão-comum*, isso porque a indiferença e a contemplação desinteressada, da dor e da desigualdade, são a regra e a solidariedade uma exceção carnavalizada. Explosões de solidariedade supranacional acontecem quando existem grande tragédias, mas rapidamente se esvaziam e voltamos ao quadro de indiferença (BAUMAN, 2008).

Com a recessão econômica na Europa, a partir de 2007 a democracia vive uma crise que a faz dançar em campo minado. Para Bauman, motins como os que ocorreram nos subúrbios ingleses em 2011 reivindicavam a promessa de autenticidade que o consumo permitiria ostentar. As explosões de violência carnavalesca por parte de consumidores excluídos exigiam a felicidade prometida pela posse de roupas de marca e acessórios eletrônicos. A *máscara* do consumo não quer qualquer transformação política efetiva, além do direito de ter acesso à felicidade que alguns produtos prometem.

3. Profetas do carnaval brasileiro: Merquior e Flusser

Em 1970, aos 29 anos, José Guilherme Merquior (1941-1991) escreveu o livro “Saudades do Carnaval: uma introdução à crise da cultura”, texto que só foi publicado dois anos mais tarde. O jovem filósofo propunha uma genealogia da solidão, inspirado na Escola de Frankfurt e em seu pessimismo estrutural. Oferecia uma narrativa de decadência que justificava o diagnóstico de crise da civilização e deteriorização da cultura ante o domínio da técnica e racionalização da vida diária. O resultado desta situação é a ausência de ideais de educação (*Paidéia*) que

abrigassem um sentido comum e permitam que a autocriação tenha um sentido pleno. O diagnóstico da crise contemporânea não justificaria falar em vitória do individualismo, mas de uma individuação problemática que significa *o apogeu da solidão na sociedade de massa*, com anomia e conformismo andando de mãos dadas. Situação em que a vivência perde espaço para a vida transmitida ao vivo, o indivíduo-ilha sem qualquer transcendência, já que se mantém preso ao niilismo calculista, imoral e sem espaço para qualquer heroísmo.

O texto de Merquior exhibe uma grande erudição que hoje soa, ao mesmo tempo, repetitiva e dissonante; como se aquilo que está expondo, fosse um panorama histórico deslocado. Em verdade, a novidade de seu texto hoje se dissolve, na medida em que já temos acesso a muitos dos autores com os quais ele pioneiramente dialogava (por exemplo, Jürgen Habermas). Mas esse efeito também se justifica em termos espaciais e temporais, porque Merquior idealiza o Renascimento e os valores do humanismo como a última *Paidéia* autêntica oferecida pela Europa. Discutiremos aqui duas questões a partir do livro de Merquior: (1) “O que o Renascimento teria de diferente?” e (2) “Como o Brasil se situa nessa narrativa?”. Essas duas perguntas se relacionam com o modo como ele pensa o carnaval e a carnavalização.

Quanto à primeira questão, Merquior acredita que no Renascimento teríamos o equilíbrio entre senso comunitário e o universo litúrgico oficial, ligado à Igreja e ao Estado, proporcionado justamente pela descarga ritual de energia na festa popular carnavalesca. O autor segue Bakhtin ao caracterizar o carnaval renascentista como uma grande teatralização que abole as fronteiras entre público e plateia, com sua liberdade orgiástica sublimava o ressentimento num período em que a ordem social “vivía o reconhecimento de sua contestação”, combinando

“solidariedade aumentada” e “antagonismo exacerbado” (MERQUIOR, 1972, p. 186).

A partir do século XVI, Merquior descreve uma narrativa de decadência de valores (axiológica), inspirado em Max Weber e Jurgen Habermas, explica o desencantamento do mundo com o deslocamento dos valores cristãos para a ascese intramundana da ética protestante, a ascensão da racionalidade técnica utilitarista e a hegemonia do individualismo que deteriora qualquer transcendência. A possibilidade de carnaval se perde, já que não há espaço para um êxtase compensatório:

O tremendo elitismo ético do cristianismo – o árduo requisito da salvação pelo viver-em-angústia – se combinava com uma sabedoria arcaica: a sabedoria das culturas capazes de inscrever em seu desempenho a denúncia da sua própria repressividade e o alívio periódico das suas cargas. Rompido esse regime alternado, à conduta do homem comum, só esporadicamente suscetível de erguer-se ao ideal de eticidade cristã, restou apenas a agressividade camuflada do ressentimento. (MERQUIOR, 1972, p. 192)

Na avaliação de Merquior, ainda que a estetização promovida pelo romantismo tentasse recuperar o êxtase sagrado, seu humor irônico abre novos caminhos, mas não regenera a ordem social, “desde o pré-romantismo, o riso esconde a lágrima, o carnaval se subjetiva em amarga e noturna mascarada” (MERQUIOR, 1972, p. 189). O natal contemporâneo é apontado pelo polemista brasileiro como exemplo de anulação da experiência saturnal em favor da celebração da sociedade de consumo.

O pensador brasileiro não se detém em sua análise, mantém alturas metafísicas heideggerianas e dá saltos atemporais inadvertidos, deixando, por exemplo, os conflitos mundiais do século XX como epifenômenos.

Chega a considerar as comunidades hippies como um caminho de resistência promissor, mas esta avaliação contrasta com a afirmação da necessidade de valores absolutos para que a contestação não se torne inconsequente.

Em relação à crise de valores, suas saudades do carnaval, parecem ser mais uma nostalgia de uma ordem social que justificasse a socialização repressiva, abrindo espaço para os rituais compensatórios. Essa aparência não se justifica totalmente, mas se mantém ambígua tal como a atitude de Merquior quanto à modernidade nesse texto e sua avaliação da Ditadura. “Saudades do Carnaval” é um trabalho de crítica cultural que prepara a transição dos interesses de Merquior da literatura na década de 60 para a política na década de 80 (SINGER, 2001; FELIPE, 2014), de simpatias socialdemocratas no início da carreira, para a posição de tutor intelectual das propostas *neoliberais* de Fernando Collor, no fim de sua vida.

Nas vinte páginas do capítulo “Situação do Brasil na crise da cultura”, Merquior procura situar o país e sua narrativa, o que faz de modo imaginativo, ainda que, reivindicando uma posição neutra quanto à situação política, afirmando sua objetividade analítica. Em diálogo com Sérgio Buarque de Holanda, o autor toma como diferença específica da sociedade brasileira, sua formação dominada “por classes sociais afeitas ao individualismo narcisístico da sociedade patriarcal”, que a manteve afastado da ética do trabalho puritana; sem lugar para uma burguesia representativa, também não existiam as condições necessárias para o desenvolvimento de uma racionalidade voltada para fins (MERQUIOR, 1972, p. 224).

Também a perspectiva religiosa brasileira não se afina com nenhum projeto de ascese, mas se mantém fiel a perspectivas de possessão orgiástica (no catolicismo “avacalhado” pelo sincretismo, no candomblé, na umbanda

e no kardecismo, religião cuja profusão no Brasil Merquior toma como sintomática), na busca de êxtase, esquivando-se da imposição de regras e proibições éticas: “O Brasil adentrou na cultura moderna vacinado contra seu anticarnavalismo – e quem diz anticarnavalismo diz espírito de repressão”; assim, o brasileiro é “a um só tempo, conservador e anarquista, conformista e insubmisso. Mediocrementemente seduzido pelas liberdades de classe – fundamento do liberalismo ocidental –, é um especialista das liberações individuais” (MERQUIOR, 1972, p. 236). De moldo geral a avaliação é de atraso: “A situação periférica da cultura brasileira em relação à cultura moderna restitui ao Ocidente a imagem de sua infância. Será que isso nos credencia – precisamente como ocidentais “retardatários” – a pressentir melhor os horizontes de superação da cultura em crise?” (Idem).

A *ética da aventura* deu o tom da colonização brasileira, constituindo uma elite rural que em pouco se diferencia das camadas populares, com um etos senhorial que, escorado na mão de obra escrava, desqualifica o trabalho manual. O etos senhorial dessa elite rural em pouco contribuiu para o desenvolvimento cultural, não indo além de mimetizar o bacharelismo ibérico que, por sua vez, não se alinha com as atitudes de desencantamento e racionalização da modernidade europeia. O patriarcalismo, a subordinação da Igreja em relação à Casa Grande, gerou uma forma de indulgência bonachona aos caprichos dessa elite não cultivada. Neste quadro, o individualismo das elites tupiniquins não se vincula aos ideais de autoconfiança, mas se torna uma forma de exibicionismo de poder “que se escraviza ao aplauso do grupo” (MERQUIOR, 1972, p. 230). Essa vinculação ao outro não deve ser confundida como uma tendência intrínseca para a solidariedade, mas como marca de nosso verniz de cordialidade, que oculta narcisismo e calculismo. Por pouco Merquior não acerta o alvo do estado de coisas atual, no

qual o ressentimento, que na Europa seria característico da classe média, mostra-se como parte do etos das elites brasileiras.

Como possibilidade cultural, destaca que o camaleonismo das elites sem projeto, em sua sede por copiar modelos europeus, atingiu força dialética quando se utilizou da *paródia*, produzindo obras como as de Machado de Assis que, de modo crítico, desvelam nossa situação periférica. No contexto da aceleração do desenvolvimento industrial no começo do século XX, o modernismo funcionou como uma forma de

conscientização *antropofágica* da secreta essência parodística de nossa cultura oficial”, (...) “dando nível reflexivo ao nosso velho individualismo hedonístico, cuja vigência fora possibilitada pela sociedade escravocrata dos grandes ciclos de economia agrária ou extrativa, a sensibilidade modernista aguçou o poder nacional de autocritica as vésperas de nosso ingresso no regime urbano-industrial. Daí a literatura do período ter sido capaz de denunciar, com fina inteligência, os motivos e efeitos desumanizantes da modernização, de Graciliano Ramos e Ciro dos Anjos a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes; e daí a nostalgia dos costumes senhoriais perpassar por tão grande parte dela e dos estilos seus herdeiros, do *Fazendeiro do Ar* à gesta dos jagunços no *Grande Sertão*. Do etos senhorial em declínio, o modernismo extraiu o perfume de uma resistência aos componentes repressivos da moral moderna. (MERQUIOR, 1972, p. 229-230)

Nessa descrição, a carnavalização é a força motriz do melhor da cultura brasileira. Contudo, isso se dá de um modo em que a elite local se utiliza da máscara da alta cultura que vem do exterior e não como uma forma de reconhecimento das desigualdades intrínsecas do país. Por

isso mesmo, a análise de Merquior mantém uma distância completa em relação à cultura popular de seu tempo, numa alienação sintomática de seu horizonte de solidariedade cordial. Ele não podia entender ou aceitar qualquer valor positivo na importância da música popular (samba, bossa nova, jovem guarda, tropicalismo etc.), da televisão, do cinema, dos esportes etc. na autocriação de seu tempo.

Contudo, escrevendo num período decisivo para o desenvolvimento capitalista do Brasil, em pleno regime militar, Merquior procura avaliar o que representaria essa “revolução pelo alto”, nesse quadro de crise de valores. Compara o golpe “modernizante” com a Alemanha de Bismark e o Japão da Era Meiji, avaliando que tais revoluções conservadoras deram bons resultados quando se pensa em democratização social. Porém, os dois países tomados como exemplo por Merquior viviam o século XIX e ele reconhece diferenças contextuais, como a expansão demográfica da população brasileira, a ausência de uma ideologia nacionalista forte, os antecedentes do populismo paternalista na forma de legislar sobre o trabalho e equilibrar os conflitos de classe e, principalmente, o fato de que na situação do Brasil não ser uma elite tradicional que realizou o “golpe pelo alto”, mas militares e técnicos advindos da classe média. A classe média dirigente não teria se elitizado em termos de valores e manteria o ressentimento estéril e retrógrado, característica que compartilham com a esquerda maoísta contrarrevolucionária:

Os ideais de conduta da classe média no poder e dos grupos radicais seus adversários estão mais próximos da moral conformista e repressiva das massas burguesas do pensamento vitoriano do que do individualismo inconstrutivo, mas aberto e generoso, da personalidade brasileira tradicional (MERQUIOR, 1972, p.242).

O perigo estaria em que, governados pelo ressentimento de um grupo dirigente que não reconhece as possíveis vantagens antropofágicas do etos brasileiro tradicional, tenhamos uma repressão dos costumes, movidas pelo ufanismo de uma moral produtivista que somente nos faria repetir a situação de crise de valores do mundo desenvolvido:

Seria triste que o Brasil, sendo por sua formação depositário de paradigmas culturais que mal ou bem resistiram a algumas das mutilações humanas provocadas pela racionalização da vida, abdicasse desse passado no exato instante em que o futuro lhe confere tanto sentido. Triste e irônico – porque a guinada que sufocasse em nós o espírito de carnaval, o espírito lucidamente amoral de Macunaíma, em proveito de não sei que força da compostura, conseguiria tão somente nos colocar na órbita sombria do atraso cultural. E então só restaria rezar para que o gênio da avacalhação – esse saci verde-amarelo – nos restituísse a nós mesmos, à nossa autêntica “inautenticidade” ética. (MERQUIOR, 1972, p. 243).

É possível – considerando-se que o mercado editorial brasileiro de ensaios filosóficos era muito pequeno no princípio da década de 70 – que o filósofo judeu-tcheco-paulistano Vilém Flusser (1920-1991) tenha tido algum contato com a obra de Merquior. Se realmente leu “Saudades do Carnaval” o certo é que não citou e não gostou de sua profecia nostálgica. Em 1972 o carnaval foi tema de uma série de ensaios escritos por Flusser para a “Folha de São Paulo”, começou a elaborar sua “Fenomenologia do Brasileiro” (publicada postumamente em alemão em 1994 e em português em 1998) e também decidiu abandonar o engajamento intelectual no Brasil e voltar para a Europa. Flusser dialoga com o mesmo

contexto que Merquior e chega a conclusões bem diversas (apesar de igualmente indulgentes com o regime militar).

Podemos imaginar de modo plausível a forma como Flusser avaliaria o livro de Merquior. Em primeiro lugar, consideraria o livro como sendo um exemplo do esforço da burguesia litorânea para pensar o Brasil em termos históricos, “no sentido de articular o espírito de um tempo, apenas não o próprio espírito, nem do próprio tempo. Consequência dos dois fatores é um curioso preciosismo e academicismo”. O resultado dessa postura é uma condição mentirosa, mas é preciso que “se entenda por mentir articular o espírito de outrem, não o próprio” (FLUSSER, 1998, p. 139).

A maior parte do texto de Merquior se dedica a pensar a história da Europa, mantendo um ponto de vista iluminista-paternalista que, se não toma o carnaval como um fenômeno erótico-exótico, oculta em sua análise bakhtiniana toda contribuição de elementos africanos. Pensar o carnaval brasileiro, ou melhor, pensar a cultura brasileira sem considerar a contribuição africana é, para Flusser, desconsiderar seu nível básico e dominante (FLUSSER, 1998, p. 134). Além disso, manter a retórica da “defasagem” é uma forma de não se engajar efetivamente na construção de um porvir diferente daquele que é simplesmente dado pelo passado. Ainda que os dois autores se valham da forma do ensaio, o fazem com angústias diferentes: Flusser reivindica uma condição de profeta poético, Merquior quer ter razão objetiva e neutralidade científica.

O subtítulo de “Fenomenologia do Brasileiro” é, em português, “Em busca de um novo homem” e marca bem aquilo que Flusser entende por engajamento, ou seja, a procura poética por mudar o homem (FLUSSER, 2014, p. 8). Contudo seu texto não é propriamente engajado, mas funciona como a proposição de uma obra aberta que pede a participação do leitor para ganhar sentido, no qual tenta

fornecer “uma descrição fenomenológica de um país vivido, para servir de mapa, por analogia e contraste, a uma humanidade tão perdida quanto o é o próprio ensaio” (FLUSSER, 1998, p. 38).

O autor reconhece, assim como Merquior, uma crise da cultura, mas a toma como resultado do niilismo provocado pelos descaminhos diabólicos da sociedade histórica. Se a história é aquela narrativa *eurocêntrica* contada no Ocidente como a trajetória do Espírito do Tempo, a maior parte da humanidade no planeta viveu e vive numa condição outra, não histórica. Reconhecendo isso, teríamos um embate entre aqueles seres históricos que pretendem submeter os outros povos a sua temporalidade, ajudando para que alcancem o progresso e desenvolvimento; por outro lado, estariam as sociedades não históricas que procuram superar a visão historicista e instaurar – ou melhor, restaurar – a hegemonia de outra forma de vida.

O Brasil é, segundo Flusser, uma sociedade não histórica, tendo seu cotidiano, movido pelos gestos e ritmo de uma cultura que é fundamentalmente africana, predomínio que não exclui elementos indígenas e europeus da matriz cabocla. Este ritmo, no Brasil, dominaria o espírito no dia-a-dia, gerando uma forma diferente de estar no mundo e de religiosidade, como explica o autor:

O andar rítmico das meninas e moças, os passos de dançarino dos rapazes na rua (acompanhados de olhar e sorriso interiorizados, como que para manifestar o poder do ritmo sob o espírito), o constante bater em caixas de fósforos e com colheres, o uso das máquinas de escrever nos escritórios como se fossem tambores, a transformação de martelos em atabaque, a graça dos gestos dos moleques que jogam futebol, até a elegância dos movimentos nas brigas de rua, tudo isto é manifestação de uma profunda cultura. O vulgar e o cinzento que caracterizam o cotidiano

nos países históricos são substituídos aqui por elemento estático e religioso que permeia o ambiente todo de forma que todos não apenas negros e mulatos são arrastados pelo ritmo. A síncope africana e a alta organização (sofisticada) do movimento do corpo atestam que se trata de cultura em sentido radical, e faz com que viver no Brasil seja vivenciar ininterruptamente cultura, embora nem sempre o fato esteja presente. E isto prova por sua vez, que a sociedade não pode ser chamada de “cristã” no verdadeiro sentido do termo. Religião não é o que se crê, mas como se vive. O brasileiro vive o ritmo sacral do corpo e dos sentidos do corpo, e vive a beleza do corpo e dos sentidos ritualizada, portanto sacralizada. A sua vida é constante hierofanização do imanente. E, para o cristianismo, o corpo não passa de vaso da alma, desprezível e sacrificável em relação com a alma” (FLUSSER, 1998, p. 137).

Essa forma de vida diferente é o que justifica a afirmação de Flusser de que a cultura brasileira em um nível básico é não histórica, enfrentando, no entanto, o esforço dos migrantes e das elites intelectuais litorâneas para superar a defasagem e tornar o país *moderno*, adentrando na história. A possibilidade de uma cultura autenticamente brasileira estaria em obras que partem de sua base não histórica, superam o substrato histórico e reconhecem suas circunstâncias, ou seja, desvelando as possibilidades de uma sociedade não histórica.

A alienação brasileira também seria diversa daquela que acomete europeus e norte-americanos: enquanto eles vivem uma angústia de encarceramento, buscando se ocultar do mundo na impessoalidade do trabalho, na instrumentalização e objetificação de tudo à sua volta; nós brasileiros não conseguiríamos abrigo nesse universo de impessoalidade e procuraríamos criar um outro

refúgio, um universo lúdico que faz parte do cotidiano, exemplificado pela grande importância do futebol, da loteria e do carnaval. Neste universo lúdico o brasileiro se engaja autenticamente, o que justifica a promessa de um novo senso de realidade, numa nova religiosidade literária. É nessa forma de vida lúdica que Flusser reconhece a maior promessa do país: “o que importa é que está surgindo no Brasil um autêntico, espontâneo, não deliberado *homo ludens*. Um homem que trocou a realidade social e econômica por outra, igualmente real, mas de estrutura e vivência totalmente diferente” (FLUSSER, 1998, p. 101).

Também nessa avaliação de uma alienação positiva é que está seu dado mais polêmico, já que considera que no Brasil a cultura funciona como infraestrutura e a economia como superestrutura (estariamos mais a vontade com o esteticismo de Nietzsche do que com a consciência de classe de Marx). Contudo, isso não significa que não teríamos que buscar uma forma de reconhecimento de nossas circunstâncias, num novo tipo de engajamento que transformasse o jogo em algo qualitativamente diverso: em brincadeira, em um jogo aberto em que as regras entram em questão, em carnaval.

Na “Fenomenologia do Brasileiro” Flusser (1998) trata do carnaval tendo em vista exclusivamente a questão da alienação, ao ressaltar essa limitação também afirma que uma fenomenologia do carnaval brasileiro é uma tarefa que deve ser cumprida ainda por “uma filosofia autenticamente brasileira” (FLUSSER, 1998, p. 103). A genealogia do carnaval feita pelo filósofo não o remete somente à Europa e à comédia da arte do Renascimento, destaca a presença de ritos africanos na construção de um tipo de encenação viva que não poderia ser facilmente definida.

Até mesmo porque, o que caracteriza o carnaval é justamente sua condição de obra aberta, que pede a improvisação dentro de uma estrutura dada (o que remete a descrição que o autor faz da *Paideia* africana, que manteria

uma “estrutura rígida (não-histórica), mas com abertura para articulação de fortes individualidades”) (FLUSSER, 1998, p. 135) e pela necessidade de engajamento. Essa última característica de vivência necessária, faz com que o fenômeno escape de qualquer tentativa de conceituação. Ainda assim, reafirma sua condição de ritual festivo que organiza o calendário, mas não com a diferença renascentista de tempo de sacrifício e trabalho para tempo de gozo: todo ano se passa como preparação para o carnaval, na determinação de enredos, construção das fantasias, composição de sambas, ensaios. Nos dias da festa a população pobre, em sua maioria de matriz negra, pode viver sua fantasia, transfigurando a realidade em que vivem o cotidiano. O carnaval então surge como uma “suspensão não-histórica de um cotidiano igualmente não-histórico”, mas os corpos que se prepararam para a festa durante tanto tempo, são nesta festa celebrados, religiosamente.

Quando tomado a partir desta perspectiva exterior, descrito em termos históricos o carnaval é um fenômeno de

alienação radical, porque afasta da realidade econômica e social e mergulha em vertigem coletiva na qual os homens se esquecem de tudo. Mas tal análise perde a essência do fenômeno a ser descoberta. Porque o essencial é que no carnaval os homens não se esquecem da realidade, senão se descobrem a si mesmos e descobrem a realidade profunda não histórica que os sustenta, passando a viver nela. Passam a ser autenticamente, a saber: passam a ser atores em mundo absurdo e dar sentido ao absurdo (...) O salto de alienação em engajamento resulta, no caso do carnaval, em desalienação, por redescoberta de fundamental realidade, a saber: realidade sacral e portanto religiosa. Está surgindo, no carnaval, o jogo sacro, portanto o *homo ludens* no sentido mais fundamental

deste termo. Um "novo" homem, porque o carnaval, sendo síntese de elementos inclusive históricos, não é primitivo. (FLUSSER, 1998, p. 103).

Flusser não explica claramente como se daria essa síntese. No entanto, podemos complementar sua análise sobre carnaval e ter uma ideia do que imagina seria sua *fenomenologia do carnaval* a partir da série de ensaios que o autor publicou na “Folha de São Paulo”. No primeiro artigo, chamado “Síntese”, explica o carnaval como resultado de uma junção perturbadora entre etruscos e bantos. Esse encontro de culturas diferencia-se fundamentalmente daquele que se dá no cubismo de Picasso, como sua apropriação das máscaras africanas, que absorvidas em termos históricos “elevam-se” à condição de arte. Diferentemente, na síntese carnavalesca é a África que absorve o projeto da cultura Ocidental, deixando de pensar em termos históricos de progresso e reificação. Como já afirmado, para o filósofo a síntese carnavalesca é um modelo para toda cultura autenticamente brasileira que possa realizar-se, para tanto é preciso deixar de lado a máscara ocidentalizante e reconhecer suas próprias circunstâncias.

No artigo “Máscaras” Flusser (2014) compara a recepção que o Japão teve da cultura ocidental com aquela que se dá no Brasil. A submissão japonesa ao olhar estrangeiro é celebrada como constituição do *modelo japonês*, no entanto, este não é mais do que uma máscara ocidentalizante que fez com que a cultura se objetificasse, perdendo suas características autênticas e sua autoestima. Essa máscara histórica é o anseio de uma burguesia brasileira duplamente alienada, que não consegue se impor, porque periodicamente no carnaval o subproletariado rompe essa lógica governada pelo olhar do outro, desfilando nas ruas papeis que eles mesmos escolhem,

vivendo efetivamente e autenticamente as possibilidades plásticas de uma cultura não histórica.

Para Flusser é possível ver muitas semelhanças entre o penitente medieval e o folião carioca, comparação que só se sustenta se cuidarmos da diferente direção da religiosidade em cada caso. Se o penitente medieval flagela seu corpo para buscar se purificar dos pecados imitando Cristo; o folião age com malandragem e procura *dar um jeito*, celebrando seu corpo inspirado por Exu. A jocosidade de quem brinca o carnaval, de quem não possui essência, mas se faz como é possível, *dando um jeito*, de improviso, não se prende à temporalidade e é, portanto, não-histórica, ou melhor, pós-histórica. Quem se sente estrangeiro e vai para o carnaval procurando se *divertir*, profana a festa, pois não conseguirá nunca *brincar* o carnaval, estará sempre parcialmente ausente, já que é tocado por culpas transcendentais, que nascem daquilo que os ocidentais chamaram de *alma*. Num exagero irônico, que vale por sua força retórica que inverte as hierarquias sociais, Flusser imagina uma *color line* brasileira separando aqueles que brincam o carnaval daqueles que somente se divertem. Essa possibilidade do carnaval justificaria porque, mesmo a população mais miserável do Brasil, vivendo em condições precárias, muitas vezes exibe uma felicidade autêntica e injustificável. Como diria Oswald de Andrade (2011, p. 30): “a alegria é a prova dos nove”.

Flusser descreve, mas não consegue viver este carnaval de modo autêntico, por isso seu ensaio flerta com a demagogia. O autor desconfia dos termos caricatos de sua descrição, mas considera que a promessa e potencialidades do Brasil dependem de realizar o carnaval de modo mais amplo, o que seria uma contribuição para toda humanidade, ao indicar uma forma de vida que pode superar o absurdo e niilismo do ocidente contemporâneo.

De formas distintas Merquior e Flusser esperam o carnaval e justificam a ditadura militar que o Brasil vivia

neste momento, como um desvio – necessário – em relação ao populismo. Falham em seu engajamento prático? Celebram nosso atraso como virtude sublime? O que sobra hoje dessa espera de autêntica inautenticidade? Ainda é possível esperar o carnaval?

4. Quarta-feira de cinzas na teoria

A filosofia, em sua busca por universalidade, procura converter as muitas vozes em um *logos* unificado, uma teoria. É hora de exercer esse papel e fornecer *uma* descrição do que sobra do carnaval e da carnavalização depois do desfile de tantas vozes; é preciso assumir posições na quarta-feira de cinzas. Separo as reflexões finais deste ensaio em três recortes: consequências filosóficas, éticas e políticas do carnaval/carnavalização.

Em termos filosóficos, o anseio de convergência é exemplificado pelos diversos teóricos analisados (ainda que Flusser reconheça a parcialidade de sua voz): todos eles dissolvem a polifonia bakhtiniana, abordando o carnaval de uma perspectiva monológica. Como gênero literário, a filosofia, quando movida pela vontade de poder convergente (falologocêntrica) de suas origens platônicas, parece abolir a própria possibilidade de carnavalização. Por isso mesmo, para autores como o tcheco-brasileiro Flusser e o norte-americano Richard Rorty a filosofia deve ser redescrita, de um modo que cada qual fale a partir de suas circunstâncias, reconhecendo a incompletude e contingência de sua própria perspectiva. Rorty sintetiza as consequências da carnavalização bakhtiniana para a filosofia quando afirma que

o modo de superar o anseio de dominação é compreender que todo mundo tem e sempre terá esse anseio, mas insistir em que ninguém está mais ou menos justificado quanto ao fato de tê-lo do que

algun outro. Ninguém representa a Verdade, ou o Ser, ou o Pensamento. Ninguém representa *nada* Outro, ou Mais Elevado. Nós todos apenas representamos a nós mesmos, habitantes equivalentes de um paraíso de indivíduos no qual todos têm o direito de ser entendidos, mas ninguém tem o direito de ditar regras (RORTY, 1999, p. 106).

Considerando a descrição flusseriana de uma base não histórica da cultura brasileira, o trabalho de traduzir essa vivência em filosofia é um jogo literário, uma atividade poética e profética, de religação (religião) mais do que algo científico e objetivo. Essa proposta literária pede que o pensamento se desenvolva de modo contextual e em primeira pessoa, algo que, paradoxalmente, não combina bem com a indiferenciação do carnaval: se o que intermedia as relações entre os homens é a amizade, o afeto e não a lei ou o jogo de pedir e dar razões, o debate filosófico torna-se uma impossibilidade?

A diferença contextual não deve ser exagerada a ponto de pressupor um reificação do eu (*self*), que deixe de levar em conta que cada qual abriga em si múltiplas vozes: assim como podemos assumir socialmente diversos papéis, é possível atuar contextualmente de acordo com regras impessoais sem petrificar a totalidade da existência com uma obcecação ascética (o tipo de *Paideia* objetiva da qual Merquior sentia-se nostálgico). Se a multiplicidade não cabe em uma teoria, pode ser vivenciada. Nessa condição poética, a filosofia se multiplica em filosofias, cujo destino (telos) é uma criação coletiva (intersubjetiva). O filósofo não precisa necessariamente residir no Hotel Beira do Abismo: a felicidade pode ser também *uma* medida.

A carnavalização surge nos teóricos analisados como (1) abertura para a alteridade; (2) domínio do impessoal, da ideologia ou da conversa-fiada nülista; e (3) possibilidade paródica de ter voz e autoconsciência para

aqueles que estão na periferia, fora dos horizontes desenvolvidos da modernidade ocidental. As três alternativas de interpretação se mantêm com um horizonte de significabilidade que não pode ser reduzido. O risco da abertura para outras formas de pensamento, o diálogo com outros gêneros de escrita e formas da cultura popular (canção, cinema, teatro, televisão etc.) pode tanto significar o caminho mais autêntico para o desenvolvimento de filosofias periféricas, como um modo de banalização que apaga diferenças e impossibilita o jogo de pedir e dar razões.

A carnavalização, como aproximação da fala popular e desprezo pelos rituais dos bons costumes, pode ser um antídoto para o academicismo tacanho. Colocar o corpo, a sexualidade, o desejo na filosofia, de modo não contemplativo, é algo que exige este desvio. O carnaval pede do folião que brinque, assim como a filosofia pede do filósofo que pense. A filosofia, vista deste modo polifônico, não pode descolar-se da vida, nem se reduzir à teoria.

Numa perspectiva de ética do dever, o carnaval e a carnavalização parecem não ter lugar e, ainda que exista espaço para a polifonia, ela só é válida na medida e que ajuda a reconhecer ou se deixa reduzir a uma única voz válida. A perspectiva monológica abole a própria possibilidade do carnaval, que surge como um culto das aparências, sombras que nos impedem de ver o realmente real, sinônimo de vida dominada pela ideologia, ou seja, alienada. Isso é verdadeiro mesmo para perspectivas revolucionárias, como a de Zizek, para quem a festiva inversão de mundos não deve ser um ritual, mas gerar uma nova ordem como resultado. Deste modo, o bom carnaval é aquele que se *descarnavaliza*.

Já numa perspectiva de ética da virtude, a carnavalização como descrita por Eco, Bauman e Zizek, funcionam como uma espécie de agenciamento que anula a responsabilidade moral ou afasta o sujeito do

reconhecimento de suas circunstâncias. De modo diverso, para Flusser, no contexto brasileiro o carnaval seria uma mostra da possibilidade de reconhecimento não alienado. Esta avaliação positiva também vale para Merquior, porém num contexto limitado, já que o autor toma a antropofagia carnalizante como procedimento responsável pela invenção do melhor da literatura brasileira. Essas avaliações são muito amplas e impossíveis de sintetizar, em verdade, parecem ser elas mesmas tentativas distópicas ou utópicas de lidar com a polifonia reduzindo seu sentido.

A abertura para a alteridade permite o enriquecimento e ampliação dos horizontes de identificação moral. O carnaval, com sua teatralização viva, possibilita que o corpo vivencie papéis diferentes dos habituais, o que pode servir para o questionamento de costumes, assim como, para a reposição jocosa de preconceitos. A ambiguidade e parcialidade retiram, segundo Merquior, o caráter de redenção que a festa medieval-renascentista possuía. Se a inversão da hierarquia social não é mais possível, procedimentos de carnalização podem ser úteis na atuação de minorias que reivindicam reconhecimento. Inversões das estruturas de poder de gênero são bons exemplos.

As feministas ao trazerem ao público formas de violência, opressão e intimidação que ocorrem no espaço privado (como na *Marcha das Vadias* ou o movimento *Não Mereço Ser Estuprada*), constroem seus alçôres e questionam a naturalização destes modos de agir. São estes também caminhos para mudar o etos.

Em termos políticos, carnaval e carnalização também guardam ambiguidades. A celebração da polifonia como abertura para a alteridade não é um valor em si mesmo, como princípio estético ou político. A arte e a literatura não devem e nem deveriam se submeter necessariamente à busca por convergência, que é o objetivo do diálogo realizado na esfera pública com fins políticos.

As muitas vozes sobrepostas podem gerar não mais do que uma conversa-fiada que repõe valores retrógrados (Rabelais não se dá bem quando é avaliado a partir da perspectiva feminista, em verdade, repõe preconceitos de um modo abominável) (BOOTH, 2005).

Por outro lado, celebrar as múltiplas vozes num contexto de diálogo intercultural, pode ser um modo indulgente de não reconhecer a (im)posição da própria voz como privilegiada. Como observa convincentemente o crítico literário Wayne Booth (2005), na União Soviética stalinista a polifonia poderia ser um anseio político compreensível e muito justificado, mas em contextos em que o caos de vozes conflitantes se torna ameaçador, uma voz que busca construir a convergência é preciosa.

A visão utópica de Bakhtin sobre o carnaval/carnavalização foi diversas vezes criticada por ser uma idealização ingênua, que se aproxima da cultura popular sem filtros críticos e, por isso, de modo inconsequente. Tais críticas podem ser contornadas se considerarmos a abordagem bakhtiniana do carnaval como uma forma de política cultural que procura “entender e encorajar a “desconstrução popular” dos discursos ideológicos oficiais” (GARDINER, 1992, p. 40). Esse tipo de estratégia carnalizante tem sido utilizado por diversos grupos de ativistas (como *Carnival against capital*, *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army*, *Reclaim the streets* etc. (ROBINSON, 2014)), mas vale a pena destacar a prática do *escracho* utilizado nos países latino-americanos para constranger torturadores e colaboradores das ditaduras recentes, e exigir seu julgamento.

5. O casamento de dona baratinha

No Brasil, o *escracho* foi utilizado recentemente por um grupo de manifestantes para denunciar a ostentação das elites, num acontecimento que vale a pena descrever mais

longamente, por deixar claro a ambiguidade e limites práticos das *táticas carnavalescas* de reivindicação política.

Em 2013, durante a onda de manifestações que denunciavam a falta de qualidade, corrupção e o clientelismo das concessões para o transporte público, exigindo a diminuição do preço das passagens e tendo como ideal o passe livre, a neta de Jacob Barata, Beatriz Barata celebrou seu casamento com Francisco Feitosa Filho na tradicional Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo no centro do Rio de Janeiro. O casamento realizado no dia 13 de Julho de 2013 e a recepção que durou até a madrugada do dia 14 no Hotel Copacabana Palace foram planejadas durante dois anos, uma festa de grande luxo e ostentação, com gastos estimados em três milhões de reais. O evento não teria grande relevância se Jacob Barata não fosse o *Rei do Ônibus*, magnata do transporte público carioca, proprietário de mais de 20 empresas de ônibus no estado do Rio e *dono* de concessões em mais seis estados; um detalhe é que o noivo também é herdeiro de concessões e empresas de ônibus no Ceará. O exibicionismo dessa elite do transporte público chamou a atenção.

Um grupo de cerca de 60 manifestantes compareceu à Igreja para participar do *casamento da dona baratinha*. Uma manifestante vestida de noiva distribuiu baratas de plástico, enquanto outros exibiam cartazes como “pego ônibus lotado, me dá um bem casado”. Os manifestantes saudavam a chegada dos convidados, familiares, o noivo, a noiva etc. com gritos como “Há-há-há o noivo vai broxar”, “também quero o meu Loboutin”, “ú, ú, ú, todo mundo pra Bangu”, tambores, buzinas, panelas. Nada ameaçador já que, além dos seguranças particulares, 30 policiais militares faziam um cordão de isolamento para os convidados. A família Barata chegou para o casamento em dois carros de luxo, sendo que um deles ficou estacionado em local proibido durante toda cerimônia. Os dois automóveis haviam recebido 22 multas

de trânsito nos três anos anteriores (sem identificação do condutor, não houve perda de pontos na carteira de motorista do condutor). A festa era surreal e os manifestantes optaram pelo mais grotesco do humor popular como forma de reagir.

Depois do casamento os convidados seguiram para a recepção no Copacabana Palace. Os manifestantes os seguiram, chegando a mais de uma centena na porta do hotel, alguns *fantasiados* de terno e gravata continuaram fazendo barulho de modo rítmico e saudando os convidados com cartazes e bordões que lembravam uma mistura de torcidas de futebol com refrãos de marchinhas de carnaval improvisados: “Olha eu aqui de novo”, “ã, ã, ã, casamento de ladrão”, “Eu também quero meu Louis Vuitton”, “Cadê minha Chanel?”, “Nesse Hotel tem barata!”, “Ei garçom, use inseticida!, Ei garçom, cospe na comida”, além de xingamentos os mais variados que exploraram toda a riqueza da língua portuguesa. O objetivo dos manifestantes, além de esculachar a ostentação da elite oligopolista, era pedir uma CPI sobre as concessões de transportes públicos, daí o cartaz pouco lembrado: “Vamos instalar uma CPI na barata dela.”.

O acesso ao Copacabana Palace ficou complicado, o cantor contratado para um show particular, o parodista *kitsch* Latino, teve que entrar pela cozinha. O palco em que realizou sua apresentação estava enfeitado com uma bandeira do Brasil. O país que estavam celebrando dentro da festa não se conciliava com o dos manifestantes, não havia espaço para uma saída cordial. Ovos e pedras foram lançados contra o Copacabana Palace. Alguns dos convidados ironizaram a manifestação lançando para os *sans-cullotes* notas de 20 vinte reais dobradas como aviõezinhos ou bem casados. Um dos convidados, identificado pela polícia como um dos netos de Jacob Barata, lançou pela janela um cinzeiro na cabeça de um manifestante, que ensanguentado não teve ajuda médica.

Também não permitiram que o manifestante ferido e sua advogada entrassem no hotel na tentativa de identificar o agressor.

Os convidados, que no fim da festa ficaram por algumas horas sem conseguir sair do hotel, tiveram ajuda da Tropa de Choque para dispersar a manifestação. Utilizaram para isso bombas de gás lacrimogêneo, balas de borracha e *spray* de pimenta. A cena final da noite é bem descrita pela colunista social Hildegard Angel: “Enfim, os últimos convidados, que aguardavam no foyer do hotel pela oportunidade de deixar a festa, conseguem partir. Vão deixando o casamento Barata e tosem, viram os olhos, engasgam com o spray de pimenta. Os manifestantes protegidos com máscara anti-spray gozam, a repórter estica o microfone: “Tá gostando, cara?”.” (ANGEL, 2014).

Como 14 de Julho é a data da queda da Bastilha os jornais exploraram a analogia entre a revolução francesa e as manifestações cariocas, assim como, a comparação do casamento de dona baratinha com o baile da Ilha Fiscal, o último da Corte Imperial brasileira. As comparações não se justificam a não ser como farsa, um embuste carnavalesco que fez a elite oligárquica ficar constrangida com a própria ostentação.

6. Dentro e fora do bloco: a sujeira depois da festa

É preciso considerar quem brinca o carnaval e quem fica de fora da festa. A idealização de Flusser que propõe ironicamente uma *color line* tupiniquim, separando aqueles que brincam dos que meramente se divertem, aparece hoje como uma proposição cínica. Reconhecer que a base da cultura brasileira é negra é um passo relevante da análise de Flusser, mas considerar que o país autenticamente está fora da história e que vive uma alienação tão diferenciada, que não considera as desigualdades sociais e o conflito entre classes, é um erro

(talvez, uma consequência, da indulgência do autor para com o regime militar). O Brasil não é um Grande Outro incomensurável entre as nações, não devemos sagrar nossas falhas – não existe técnica do *jeitinho* – e a desigualdade como uma virtude *natural*.

Mas existe a possibilidade de um carnaval que seja não alienado, que funcione como reconhecimento de nossas circunstâncias? No carnaval de 2014 os garis da cidade do Rio de Janeiro, indo contra uma determinação dos dirigentes de seu sindicato, realizaram uma greve. As pilhas de lixo pela cidade contrastavam com as imagens da folia e a tradicional celebração do gari cordial, que varre a Marques de Sapucaí depois dos desfiles das Escolas de Samba como um sorriso no rosto e samba nos pés. Desta feita, o bloco dos garis não deixou de desfilar, com o uniforme laranja tradicional, cartazes e batucada, foram aplaudidos pela população. A prefeitura, que de início negou-se a atender os grevistas, considerando a paralisação ilegal por não atender ao sindicato, teve que ceder (TAVARES e VELOSO, 2014). O aumento no salário dos garis cariocas foi menos importante do que o valor simbólico e visibilidade de sua conquista. Mas nem sempre é possível esperar o carnaval chegar...

Referências

- ABRAMS, M. H. e HARPHAM, G. G. Dialogic criticism. In: _____. **A Glossary of Literary Terms**. 9^a ed. **Boston: Wadsworth Cengage Learning**, 2009. p. 77-79.
- ANDRADE, O. “Manifesto Antropófago”. In: RUFFINELLI, J. e ROCHA, J. (Orgs.). **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo, SP: É realizações Editora, 2011. p. 27-31.

ANGEL, H. **Casamento de Beatriz Barata: nosso 14 de julho, nossa Bastilha carioca!** Disponível em: <<http://www.hildegardangel.com.br/?p=25127>>, Consultado em 20/11/2014.

BATLICKOVA, E. **A época brasileira de Vilém Flusser.** São Paulo: Annablume, 2010.

BAUMAN, Z. **Ética pós-moderna.** Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. **A sociedade individualizada:** vidas contadas e histórias vividas. Trad. José Gradei. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Globalização:** as consequências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Foi um motim de consumidores excluídos** diz sociólogo Bauman”. Entrevista a Fernando Duarte. O Globo. 12/08/2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/foi-um-motim-de-consumidores-excluidos-diz-sociologo-zygmunt-bauman-2690805>>; Consultado em 25/10/2014.

BAKHTIN, M. **Cultura Popular na Idade Média:** o contexto de François Rabelais. SP: Hucitec, 2010.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski.** SP: Forense, 2010.

BERTA, R. **Casamento da neta de Jacob Barata é marcado por protesto.** O Globo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/casamento-de-neta-de-jacob-barata-marcado-por-protesto-9027497>>, Consultado em 20/11/2014.

-
- BOOTH, C. **Las compañías que elegimos.** Una ética de la ficción. Trad. Ariel Leon. Mexico: FCE, 2005.
- CAVALCANTI, M. Roberto DaMatta, o carnaval e a interpretação do Brasil. In: GOMES, G.; BARBOSA, L.; DRUMMOND, J. **O Brasil não é para principiantes:** Carnavais, malandros e heróis, 20 anos depois. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. p.143-157.
- CUDDON. carnivalization/carnavalesque. In: [A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory](#). London: Penguin Boks, 1999. p.111-112
- DaMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis.** Para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ECO, U. Los marcos de la “libertad” cómica. In: ECO, Umberto, IVANOV, V. V. e RECTOR, Monica. **Carnaval!** México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 9-20.
- _____. **História da feiura.** Trad. Elaine Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. Do Jogo ao Carnaval. In: **A Passo de Caranguejo.** 3ª Ed. Lisboa: Difel, 2009. p. 84-89.
- FELIPE, K. Da nostalgia crítica à apologia do progresso: o pensamento social de José Guilherme Merquior. In: Anais do V Seminário Nacional de Sociologia & Política. Curitiba, 2014.
- FIORIN, J. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006.

FLUSSER, V. **Fenomenologia do brasileiro**. Um busca de um novo homem. Rio de Janeiro. Eduerj, 1998.

_____. **Série carnavalesca**. CISC - Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/carnavalesca.pdf>>, Consultado em 17/09/2014.

_____. **Bodenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.

GARDINER, M. “Bakhtin’s carnival: Utopia as critique”. In: **Utopian Studies**. Vol. 3. N.2. 1992. P.21-49.

MERQUIOR, J. G. **Saudades do carnaval**. Introdução à crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense, 1972.

_____. O Brasil no limiar do século 21. In: Mais!. **Folha de São Paulo**, 15 de julho de 2001.

ROBINSON, A. In **Theory Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power**. In: Ceasefire. Disponível em: <<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/>>; Consultado em 06/11/2014.

RORTY, R. **Ensaio sobre Heidegger e outros**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

SINGER, A. Brasil. Junho de 2013. Classes e ideologias cruzadas. **Novos Estudos** CEBRAP. N.97, nov. 2013. p.23-40.

_____. O enigma Merquior. In: Mais!. **Folha de São Paulo**, 15 de julho de 2001.

TAVARES, F.; VELOSO, E. Quando o carnaval chegou: garis, folia e ativismo político no anverso histórico do homo ludens flusseriano. **PROLUTA**: Programa de Pesquisa sobre Ativismo em Perspectiva comparada. Disponível em: <<http://proluta.blogspot.com.br/2014/07/quando-o-carnaval-chegou-working-paper-i.html>>, Consultado em 17/09/2014.

TEIXEIRA, J. Quem somos nós? (Alguns equívocos cordiais). In: ROCHA, J. (Org.). **Cordialidade à brasileira: mito ou realidade?** Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 55-65.

VASCONCELLOS, G. A razão da astúcia. In: **Mais! Folha de São Paulo**, 15 de julho de 2001.

ZIZEK, S. **O mais sublime dos histéricos**. Hegel com Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. **Menos que nada**: Hegel e a sombra do materialismo dialético. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. Ebook.

_____. **A visão em paralaxe**. Trad. Maria B. Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **O ano em que sonhamos perigosamente**. Trad. Rogério Bettoni. 1ª Ed. São Paulo : Boitempo, 2012. Ebook.

_____. **Organos sin cuerpo**. Valência: Pre-textos, 2006.

_____. **Divine Violence and Liberated Territories: SOFT TARGETS talks with Slavoj Žižek**?. Disponível no endereço:

<http://www.softtargetsjournal.com/web/zizek.php>,
Consultado em 09/09/2014.

Carnaval: o sujeito da canção entre máscaras, caras e lâmpadas

Leonardo Davino de Oliveira

“Misturo meus carnavais
E não distingo mais
Fatos de ilusões
São melodias demais
É preciso ter mais
De mil corações”
(Caetano Veloso)

1. Entre dor e prazer

No imaginário em torno do verão, a vivência cultural das festas carnavalescas desempenha um papel especial, e a associação entre o sol, o calor e a alegria faz parte das representações do período como de um clichê cultural da vida nos trópicos. Em conversa dada ao público na revista *Serrote* (REY, 2010) entre Jorge Luis Borges e Vinicius de Moraes, o entendimento sobre a felicidade e a alegria se sobressai. Enquanto Borges, apoiado em frase de William Blake, afirma que “A felicidade vale mais do que a alegria”: “É muito mais importante a felicidade, que é serena, do que a alegria, que tem algo de efêmero, de

incômodo para os outros, de barulhento”; Vinicius afirma que a “felicidade sempre depende de outra pessoa”.

O pensamento de Borges encontra eco no sujeito da canção “Pra que cantar?”, de Nuno Ramos. O sujeito sensivelmente fatigado afirma que “cantar assim [com alegria] faz mal a quem é triste”. Eis o “incômodo para os outros” com o qual Borges acusa a alegria. O sujeito da canção de Nuno Ramos narra sua sensação de não pertencimento, enquanto passeia por ruas tomadas pelo carnaval, estando num país tropical e festivo “por natureza”. Ele é o *pierrot* melancólico. Nele, sujeito triste, a alegria alheia causa dor. Afinal, quando estamos tristes até um dia de sol parece estar zombando de nosso estado: sentimo-nos dissociados do ambiente, cria-se uma distância não entre a ligação do sol ao sentimento da alegria, mas, sim, entre nós e o nosso entorno, que queremos que sofra conosco. O sujeito quer ficar fora “dessa euforia de três dias”: ele quer felicidade. Porém, quanto de investimento pessoal a felicidade exige? Para Borges, “se a felicidade depende de outra pessoa, sempre há um elemento de dúvida, de angústia”. Já para Vinicius, como sabemos, “é impossível ser feliz sozinho”.

Desse modo, quando o sujeito da canção pergunta cantando “pra que cantar?”, ele já está respondendo à pergunta tautológica-artisticamente: canta-se para se manter vivo; para não se perder na dor que, assim como a alegria incômoda observada ao redor, tem o mesmo poder de arrastar o indivíduo para o espelhamento de si. E o carnaval é signo disso: “é carnaval, / E a lua insiste, / Mesmo sozinha, / Em imitar o dia”, canta. A interpretação passional de Gal Costa (*Hoje*, 2005), acompanhada por sons acústicos, intimistas, investe na contenção do sujeito, a fim de representar a persona da letra da canção. O sujeito cancional criado na voz da cantora renuncia aos apelos do carnaval, mas se incomoda também por isso: pela renúncia

voluntária. Ele queria ter aquele frevo axé, contaminar-se. Mas não consegue.

As relações fluidas e leves do carnaval, cada vez mais tomadas como modelos para a vida ordinária, chocam-se com a posição do sujeito que procura uma relação amorosa sólida e duradoura. Ele parece reverberar a mensagem do sujeito da canção-axé “Mimar você”, de Alain Tavares e Gilson Babilônia: “Eu te quero só pra mim / Você mora em meu coração / Não me deixe só aqui / Esperando mais um verão // Te espero, meu bem / Pra gente se amar de novo / Mimar você / Nas quatro estações”. E isso agrava a sensação de deslocamento daquele que canta sozinho na multidão: “Só eu caminho pela cidade, / Chamando alto / O nome dela com saudade”, canta em “Pra que cantar”.

As diferenças possíveis entre felicidade e alegria, mais do que contradições, devem ser encaradas como perspectivas que, vez ou outra, se tocam, roçam suas peles como foliões de carnaval. Cantar é a única certeza estável: “cantando eu mando a tristeza embora”, diz o sujeito de outra canção. Mas para ampliar o tema dos sujeitos cancionais num país não catequizado e sim, carnavaalizado (OSWALD, 2010), observemos o silêncio imposto pela obra ““Calado””, de Nuno Ramos. Feita de asfalto, vidro e óleo queimado, ela obriga o visitante do Museu do Açude (RJ) a desviar do caminho. A obra interfere no verde-mata do lugar e parece perguntar à natureza: “Pra que cantar com alegria? / Cantar assim faz mal a quem é triste”. Em um complexo movimento de dentro-fora da euforia tropical pulsante ao seu redor, já que as árvores da Floresta da Tijuca se refletem embasadas e enegrecidas no vidro-núcleo-útero da obra, e com suas proporções de volume e de dimensões agigantadas, “*Calado*” equilibra e refrata em seus cortes retos o horror do verde-vênus, é o outro rejeitado do historicamente apresentado como belo. A festa

da natureza, que de alguma forma aparece mimetizada no carnaval, é interdita.

Talvez as próprias árvores façam agora parte deste esqueleto (...). Nosso projeto é pô-lo de pé, içá-lo com guindastes e helicópteros até a posição vertical para ver como reage, mas temos medo que sua coluna se quebre. Enquanto isso, procuramos preservá-lo do sol e da poeira, semi-enterrado no chão calcário (...). Ele canta através de nós (RAMOS, 2001, p. 13-14).

O núcleo não está no centro. Nem redondo ele é. Parece incompleto, cortado ao meio e em mais um pedaço. Está deslocado, como o asfalto e o óleo queimado colocados dentro da floresta, apontando para outras paisagens híbridas possíveis. Ele parece querer aportar na superfície do objeto talhado em linhas duras e cruas. O núcleo-olho-boca de “*Calado*” mira no descentramento da obra como um todo artificioso – asfalto e óleo queimado – fincado no tropical. E mira no eixo sem-eixo do indivíduo que transita entre tradição e traição, intuição e raciocínio. Do lixo ao luxo culturais. É vice-versa.

Mas o termo ““*Calado*”” também indica o espaço que o navio ocupa dentro da água. O “*Calado*” de Nuno Ramos é abertura e corte. Silêncio no meio do caminho. “*Calado*” solapa a verdade entre natureza e imitação. “Pra que cantar?”. Não à toa, “*Calado*” (2004) é o nome do disco de Rômulo Fróes. E de uma música – não-canção, sem voz, nem letra – do mesmo disco. A potente desolação do objeto abandonado a esmo, transplantado, meteoro caído, atravessa o disco em suas letras e melodias sambísticas tristíssimas. E aliada a elas a voz de Rômulo Fróes em tons baixos. Na voz de Rômulo, por exemplo, o sujeito de “Voz mais triste” (Rômulo Fróes) se desvencilha de qualquer raio solar, nega os valores da cultura da festa. Ele não se protege do lado sombrio da existência através da

ilusão artístico-cancional, diferente do folião encantado pela “euforia de três dias”. Diz a letra: “Não faz mal / Estava escrito no céu ou nas mãos / Como uma chuva que não chega ao chão / Ou carnaval / Feito de cinzas, solidão. / Que como eu / Perdeu o coração / Pode cantar por nós / Nós que choramos porque a morte existe / Nós que cantamos com a voz mais triste / No final / Depois do sonho e da alegria / A minha voz sem companhia pode cantar”.

A alegria do sujeito cancional criado por Rômulo é triste porque se fixa no sofrimento e não nela mesma, ou no regozijo incondicional da existência. O acompanhamento lamentoso da cuíca (Wellington Moreira) surge como signo – cão uivando – de significação da canção: adensa as considerações trágicas cantadas por Rômulo. Voz humana e som instrumental forjam um sentimento de felicidade pessoal em que o silêncio indicia a morte eternamente cíclica do indivíduo abandonado na vida.

Contrário a quaisquer idealização e escape, o sujeito de “Voz mais triste”, parceiro do sujeito de “Pra que cantar”, critica a cultura da festa, as estruturas do gosto e os limitados horizontes de expectativas: 3 dias. Pede menos exotismo e mais vivência por trás dos refletores. Para ele, o “carnaval [é] feito de cinzas, solidão”. Em processo de sofrimento e individuação – o que, de viés, inflama a presença e a necessidade de contato com o outro, o “nós” que aparece na letra – o sujeito acentua ao máximo a sua diferença em relação ao folião típico do carnaval, da festa tropical, da brasilidade vã. E se direciona para o silêncio, tonifica a objetivação do silêncio que contem o barulho do todo utópico que somos. “Calado” ou com voz mais triste ele sente melhor o mundo e estetiza a dor, a ausência de som, a certeza de ser só.

2. Chega de verdade

No Brasil, as artes tendem a produzir uma ontotipologia impressora da ideia de que somos “um povo feliz”, impregnando nossos sentidos éticos, políticos e estéticos. E sufocam-nos com seus tipos-modelos. Por aqui, no país tropical, onde não existe pecado, é proibido sofrer. A felicidade é uma obrigação. Logo, uma ilusão. Percorrendo a história da canção popular, por exemplo, percebemos significativas mudanças de perspectivas em direção ao “outro” inimigo, como os casos dos sujeitos criados por Nuno Ramos, conforme já apresentamos. Sujeitos que tentam sabotar esse jogo ontotipológico alimentador de uma forma limitada de pensar as identidades: a ordem é ser feliz.

Se por um lado concordamos com Clément Rosset (2000), quando afirma que “a alegria é a força maior”, por outro lado, seguimos “entre sorrisos falsos e amenidades”. E a vida precisa ser sentida pelos vários lados: em toda a sua complexidade. Os paliativos criados à mancha contra a dor e os fortes investimentos que promovem o adiamento da morte dizem muito do caminho que estamos seguindo: da dissonância entre a vida contemporânea e a vida da alma, do espírito, do ente, do ser. Ninguém sofre mais. Há remédio para tudo. E essa ilusão movimentada comércios poderosos que, eis a cruel avaliação geral, não consegue dar conta de ultrapassar a superfície da pele. Daí a urgência cíclica e permanente de criar o desejo de novas necessidades básicas. Não dá tempo nem para pensar e já estamos diante do novo, de novo. Ou melhor, da novidade.

Não há dúvidas sobre as vantagens do mundo moderno, com suas tecnologias sempre à disposição. Mas, e quando a cortina se fecha? E quando o indivíduo está sozinho, no seu quarto, no fim do dia, e o mundo desaba? Há remédios que dão conta da solidão? Penso nisso tudo enquanto ouço Leoni (“A noite perfeita ao vivo”) cantar “É

proibido sofrer”, de Luciana Fregolente e Leoni. Aliás, usar o verbo pensar, aqui, já marca certa fraqueza diante do mundo contemporâneo. Pensar dói. Pensar é montar e desmontar mundos internos. E isso não tem mais sentido quando tudo já vem pronto, basta usar. “Pensar demais e perder o sono” está fora de moda. Lembrando que pensar não é significar, é perder o direito dos sentidos.

O sujeito dessa canção atravessa a genealogia de nossa canção popular: ele evoca um tempo em que seus companheiros de ofício (cancionistas) tematizavam apenas o sofrer; depois avalia o universo alegre de hoje; e dispara contra si a certeza de que estamos sempre esperando algo (ou alguém) que caiba em nossos sonhos. E que, para tanto, forjamos inúmeras fórmulas de proteção. Afinal, ser afetado pela vida também é proibido. As interioridades, diante das promessas de felicidades em tablete, não se adaptam com a mesma velocidade das tecnologias. “Entre sorrisos falsos e amenidades, momentos rasos de normalidade”: E “Não me apareça aqui com sua bagagem de infelicidade”, diz o sujeito da canção “É proibido sofrer”, com sua melodia rock, cantando os sintomas da solidão existencial irremediável.

Ao final, não se trata de uma apologia enviesada à dor, ao sofrimento, à lágrima. Pelo contrário, trata-se de um convite ao mergulho na vida, de fato, e suas *horinhas de descuido*. Ser feliz não é negar a dor. Como Mário de Andrade anotou em *Losango cáqui*: “A própria dor é uma felicidade”. Mas o que o carnaval tem a ver com isso?

3. Fé na festa

A primeira canção do disco *Noites do Norte* (2000), “Zera a reza”, de Caetano Veloso, combina técnica (apolínea) e paixão (dionisíaca). A *agoridade* e a insistência na alegria, agora acompanhada de certa persuasão estética, ditam o tom. “As palavras da letra são uma brincadeira

nada rigorosa com inversões e espelhamentos” (VELOSO, 2003, p. 75). A explicação feita pelo compositor se refere aos quatro primeiros versos da letra com seu rigor, em que os anagramas – vela-leva; seta-tesa; rema-maré; rima-mira; terça-certa; zera-reza –, utilizados aqui como recurso lúdico, desviam a atenção do receptor da mensagem do texto. Este refrão é cantado a quatro vozes e acompanhado por quatro instrumentos: O cello elétrico de Jaques Morelembaum; a bateria de Cesinha; as guitarras *hip hop* de Davi Moraes e Pedro Sá; e o violão bossa nova de Caetano. Tudo parece montado a fim de presentificar os quatros dias de carnaval. É na imagética da festa – período de suspensão da vida ordinária – que o sujeito cancional investe, evocando referências, fazendo citações, criando a mistura carnavalizante.

Em “Zera a reza” é possível identificar o enigma no jogo que condensa a reza, momento sagrado em que o ser se comunica com o divino, e a festa (pagode), instante de liberdade. O sujeito criado por Caetano Veloso especula por reminiscência a letra “Deus e o Diabo” (1989), de sua autoria, cujos versos fortalecem a correlação persuasoriamente positiva entre profano e sagrado: “O carnaval é a invenção do diabo / que deus abençoou”. A reminiscência obriga o ouvinte a buscar referências na memória e na herança – *linha evolutiva* – da canção popular. O sujeito-autor confia na competência do leitor-ouvinte e exige conhecimento.

Desde o início da letra, nos versos: “Zera a reza meu amor / canta o pagode do nosso viver”, há um convite para que o receptor zere a reza e vá aproveitar a *vida*, aqui substituída, por “vela”. Urge curtir o momento de confraternização e liberdade promovido pelo carnaval, esse momento ainda místico. Em um trabalho de sofisticada ironia, Caetano consegue condensar a imagem da “vela” como símbolo de iluminação espiritual, importante no ritual cristão e na adoração das almas de Umbanda, com a

imagem da vela náutica, que representa “o que de outro modo não poderia ser mostrado – o elemento ar, o vento, a respiração vital e a alma” (TRESIDDER, 2003, p. 354). O sentido dado aqui para a palavra ironia é o de “mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor” (HUTCHEON, 1985, p. 47). Ou seja, para o que está sendo teatralizado, para a cena que a festa encena.

No carnaval há liberação de sentimentos e desejos reprimidos pela ética social e, principalmente, religiosa, daí os versos “A gente se embala, se embola, se embola / só pára na porta de igreja”, do frevo “Sangue, suor e cerveja” (1989), de Caetano, e que parecem ressoar na letra de “Zera a reza”. Há ainda aqui a intertextualidade com os versos da canção “Deixa sangrar” (1989), também de Caetano: “Deixa o mar ferver, deixa o sol despencar / deixa o coração bater, se despedaçar / chora depois, mas agora deixa sangrar, deixa o carnaval passar”. Ou seja, é preciso zerar a reza, livrar-se das convenções e extravasar os sentimentos e as emoções. Este ímpeto de *agoridade*, sem dúvida, já se encontrava presente na Tropicália e marca criativamente a arte pós-utópica. Com a morte de Deus e do consolo metafísico, legitimadores da existência humana, valores morais e éticos não vêm de outro lugar senão do próprio homem. A responsabilidade dos erros e acertos recai sobre as escolhas feitas por cada indivíduo. Somos criadores e criaturas dos nossos próprios presentes, *devedores* do passado e livres para fazer o que melhor nos aprouver. Portanto, rezar a reza é também este convite ao despertar do receptor. É afirmar que a festa – ficção do real – é o inanimado que parece vivo sem transcender a morte.

Como nada aparece gratuitamente na obra de Caetano, importa observar que a expressão “Deixa sangrar” vem da música da banda Rolling Stones “Let it bleed”, que, por sua vez, é uma paródia irônica sobre a música “Let it be”, dos Beatles. Na obra de Caetano a intercomunicação dos discursos surge, ora para reforçar o sentido das suas

próprias letras, ora para (re)pensar textos anteriores, seus e de outros escritores e compositores com quem ele dialoga antropofagicamente.

Expressão e não dissimulação, a máscara trágica revelada no carnaval, na paixão, desvela o real e o ator. Portanto, assiste as performances alheias para parodiá-las. Caetano Veloso, por sua vez, desde o período de ouro da Tropicália faz isso, e mesmo antes, pois seu primeiro disco trás algumas paródias. Ou seja, Caetano pesquisa e parodia a tradição musical e literária do Brasil. Ele “ignora” toda distinção entre alta e baixa cultura, como afirma o sujeito de sua canção “Luto”, Canção gravada por Gal Costa no disco *Hoje* (2005): “Quero polir meu coração de pedra / Em frevos místicos / Na luz que medra / Por entre as máscaras, caras e lâmpadas”.

Obviamente, as representações e motivações do carnaval de hoje são outras, distantes das estudadas por Bakhtin (2010), por exemplo. No entanto, cremos ainda ser possível perceber esta ideia de carnaval como *segunda vida*, principalmente para aqueles que trabalham durante o ano preparando a festa, apesar da vocação ao espetáculo turístico dos sambódromos e suas relações de distância entre palco/plateia, atores/público. Na rua, o folião é expectador, mas também ator, tendo o “chão”, a “praça” e a avenida como palco para o espetáculo. “Praça” que está presente em “Um frevo novo” (1977), de Caetano: “A praça Castro Alves é do povo / Como o céu é do avião / Um frevo novo, um frevo novo, um frevo novo / Todo mundo na praça / Manda a gente sem graça pro salão”. Que, por sua vez, parodia um trecho do poema “O povo ao poder”, de Castro Alves: “A praça! A praça é do povo / Como o céu é do condor / É o antro onde a liberdade / Cria águias em seu calor!”.

Percebemos que uma das intenções do sujeito de “Zera a reza” é chamar a atenção de seu destinatário para essa *segunda vida*, para o “frevo novo”. Frevo como

metátese de “fervo” (“deixa o mar ferver”), da energia e alegria de uma vida livre das convenções e em que “a liberdade cria águas em seu calor”. O carnaval é do povo ou, voltando ao samba, outro ritmo da festa, como Noel Rosa registrou em “Feitio de Oração”, de Noel e Vadico: “O samba na realidade não vem do morro nem lá da cidade / E quem suportar uma paixão sentirá que o samba então / Nasce no coração”.

E o carnaval ainda é o espaço, por excelência, da mistura entre “marginalizados” e “integrados”, com a manifestação de Dioniso – deus do êxtase possível para qualquer um, inclusive para os escravos e os excluídos socialmente. Este deus libertador e popular, que arrasta multidões e massas, permite que o sujeito conquiste a *liberdade*. É na embriaguez dionisíaca que o sujeito tem a sensação de participar da *vida*. Cheio de Dioniso, o folião de carnaval experimenta a conexão com a totalidade, em detrimento do caminho individual cotidiano. Nesse estado de consciência de si, o sujeito se alegra, mesmo conhecendo o sofrimento. A alegria é a alegria de viver.

Nietzsche (1992) observou que é preciso a reconciliação entre Apolo e Dioniso; é preciso reconhecer a sabedoria dionisíaca através da moderação apolínea. O sofrimento deve ser aceito com alegria, pois ele faz parte da vida. A vida é mutável – assustadora e alegre – e o carnaval é uma festa de prazer feita/alicerçada por pessoas que passam a maior parte do ano em meio à dor. “E dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei / Entre a delícia e a desgraça / Entre o monstruoso e o sublime” (“Americanos”, de Caetano Veloso). É, portanto, “entre dor e prazer” que acontece o pagode, o samba, o carnaval: a vida mais real.

Cumpramos perceber a crítica velada feita pelo sujeito de “Zera a reza” à “turistização” do carnaval institucionalizado. Tal crítica já havia sido feita por Caetano na já citada “Um frevo novo”, a qual diz: “Todo mundo na

praça / manda a gente sem graça pro salão”. Ou seja, a festa paga “do salão” restringe e divide, o que descaracteriza o carnaval, além de reunir “gente sem graça”, que muitas vezes vão à festa apenas para cumprir um claro (apolíneo) protocolo social, bem diferente de quem vai à praça, à rua e que “mete o cotovelo e vai abrindo caminho” (“Um frevo novo”).

Outros versos de “Um frevo novo” também ressoam em “Zera a reza”: “O tempo passa / Mas na raça eu chego lá” dialogam com a idéia de que a vida está passando e é preciso “zerar a reza” e aproveitar o conhecimento e a vontade. Já a expressão “o que pode e o que não pode ser”, estimando a aparência mais do que a realidade, remete-nos pela reminiscência à marchinha carnavalesca de João Roberto Kelly, “Cabeleira do Zezé”: “Olha a cabeleira do Zezé / será que ele é / será que ele é”. Mais uma vez, “a indefinição é o regime”. Conectado com a totalidade, o sujeito não se individualiza: “são melodias demais / é preciso ter mais e mil corações” (“Miragem de carnaval”, Caetano Veloso). No carnaval, não há a preocupação com a verdade, pois, a possibilidade de ser o que não se pode ser na vida ordinária é característica fundamental dessa festa que, para Bakhtin (Idem, p. 112), “convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”.

Em “Zera a reza”, o sujeito aponta que o verdadeiro deus não é este para o qual o receptor presta devoção – disfarce dos inconvenientes da existência –, visto que este senhor discrimina, separando católicos, protestantes, judeus etc. A festa seria, podemos pensar, uma possibilidade de deus. A festa une e permite a felicidade, a libertação dos dogmas, dos sectarismos e preconceitos. O sujeito da canção coloca em xeque o totalitarismo e o fanatismo contra a alegria de saber o que é bom e o que mau.

Essa interpretação parece mais pertinente quando ouvimos o *rap* que aparece no meio da canção: “Não quero ter religião / Seja Católica, seja Evangélica, / Seja Hare Krishina, ou Candomblé, / Ou seja Umbanda. / Moço bacana sacana na TV de paletó, / Cueco e repeteco vem da lama / E eu me sinto só / E reza barulho / E a reza silêncio / E a reza em movimento / Não me venha torrar a minha paciência / E com eloquência engabelar a minha inteligência”.

Noutro ponto, o verso “e eu sou o que não morre nunca”, além de retomar o pensamento nietzschiano de que o conhecimento da vida torna a morte inofensiva, dialoga intertextualmente com “O samba não vai morrer”, da canção “Desde que o samba é samba” (1993). O samba, pai do prazer e filho da dor, é a metáfora da alegria enquanto alegria de viver, da incapacidade de dizer o motivo de ser alegre mesmo consciente do sofrimento. O sujeito de “Zera a reza”, portanto, incorpora o próprio samba, ele é o samba e se immortaliza como um deus.

Em “Zera a reza”, os versos “A pureza desse amor espalha espelhos pelo carnaval / e cada cara e corpo é desigual / sabe o que é bom e o que é mau” apontam para a expectativa dos dias de festa e que acompanha o povo durante o ano todo, haja vista, por exemplo, o trabalho das escolas de samba para apenas uma noite de apresentação. Gerando o convite para a alegria, como também podemos ouvir-ler nos versos de “Tudo de novo” (1978), também de Caetano: “Meu povo, sofremos tanto / Mas sabemos o que é bom / Vamos fazer uma festa / Noites assim como esta / Podem nos levar pra o tom”.

Os espelhamentos, quase anagramáticos, “espalha-espelhos” e “cada-cara” retomam a idéia inicial do jogo como artifício estético para desviar a atenção do leitor-ouvinte. Assim, Apolo e Dioniso pertencem ao mesmo jogo. Forma e conteúdo estão amalgamados e a ironia das citações surge como um fino recurso para lidar com a

fragmentação pós-utópica. Ou seja, o lugar poético é um lugar do eu desautomatizado, assim como o tempo do carnaval. Ao fazer esse jogo de espelhamentos, quase hermético e labiríntico, com as palavras do refrão – vela-leva; seta-tesa; rema-maré; rima-mira; terça-certa; zera-reza – e ao dizer que “espalha espelhos”, o sujeito criado por Caetano Veloso trabalha engendrando um processo de intratextualidade na letra, ao mesmo tempo em que tece a textura miscigenada do carnaval.

Em “Zera a reza”, Caetano Veloso trata do carnaval feito por pessoas movidas pela alegria e em busca da felicidade: “A pureza desse amor / espalha espelhos”. O espelho simboliza a “porta mística para um mundo paralelo” (TRESIDDER, 2003, p. 130) representado pelo carnaval. Em “Zera a reza”, a avenida, substituída no texto por “chão”, é o céu por onde as estrelas, que são os passistas, desfilam e brilham. E há uma citação de um verso da letra “Gente”, do disco *Bicho* (1977), também de Caetano, que diz que “Gente é pra brilhar”. O essencial é festejar a vida com toda a expressividade que o corpo permite, pois, pensando nietzschianamente, o corpo é um espaço neutro entre o indivíduo, suas necessidades e o mundo.

O sujeito da canção se amalgama dionisiacamente com o samba e chama a atenção para a iminência da “terça-feira gorda”, último dia da festa, a “terça certa”. Todo carnaval tem seu fim e é preciso aproveitar, “chora depois, mas agora deixa sangrar”. Assim, o frevo, o pagode e o samba, não são apenas ritmos ou estilos de dança, transcendendo a tal categorização, eles são o “zera reza”, que permitem o instante-já do sagrado/profano.

Resumindo, a proliferação dos significantes “pagode do nosso viver”, “pode entre dor e prazer”, “vê o que pode e o que não pode ser”, “espelho”, “conhece o bom e o mau”, “que não morre nunca” resulta no termo “festa”, que está substituída no título por “zera a reza”. Por

isso é preciso fazer uma leitura em filigranas das especificidades das canções.

4. Massa real

“Carnaval do Brasil” (Moraes Moreira) é a conjunção feliz entre “Bloco do prazer”, de Moraes Moreira e Fausto Nilo, “Pombo correio”, de Dodô, Osmar e Moraes Moreira, e “Festa do interior”, de Moraes Moreira e Abel Silva. Nessa sequência. Moraes Moreira, que começou seu contato com a canção tocando sanfona em festas de São João, mistura diversos elementos – da “festa do interior” ao “bloco do prazer” – fazendo pulsar a folia da rua: de sol, suor e cerveja. Para o sujeito de “Carnaval do Brasil” o que importa é embriagar o ouvinte com a vontade de festejar a vida: alegria que se desdobra em alegria. É a fé na festa como algo além do oferecido pelo cotidiano. O que move o sujeito é a vontade de incendiar os foliões com acordes envenenados de guitarra.

Guardada no disco *Tem um pé no pelô* (1993), “Carnaval do Brasil” tem como referência os inventores das marchinhas, dos frevos e dos sambas; agrega crônica do cotidiano com lirismo; evoca o romantismo dos antigos cordões, blocos, sociedades, corsos, alinhavando-os com a eletricidade do trio elétrico: aponta a mutação necessária para que a tradição sobreviva ao tempo: “Mamã mamãe eu quero sim / quero ser mandarim cheirando gasolina”, canta.

Ao justapor canções o sujeito brinca com a pergunta: “quem é você?”. Ele consegue entrar na festa por aquilo que ela tem de mais arcaico: a perda das identidades ordinárias e estanques. Desse modo, “Carnaval do Brasil” é uma canção que celebra o conjunto das festas nascidas nas classes populares, sem reivindicações de autorais: da rua e para a alegria do povo, da massa. Aliás, de fato, temos três canções que juntas, costuradas pela guitarra, resultam em

uma quarta canção, desenhando os quatro dias de festa. “Pra libertar meu coração eu quero muito mais que o som da marcha lenta (...) não quero oito ou oitenta eu quero o bloco do prazer”, diz uma; “Pombo correio voa ligeiro (...) que eu aqui fico cantando que é pra espantar essa tristeza”, diz outra; e “nas trincheiras da alegria o que explodia era o amor”, completa a terceira. Ou seja, tudo aqui, na quarta canção, em “Carnaval do Brasil”, quer revelar de onde vem, por que vem e para quem vem o carnaval brasileiro: a alegria dos prazeres – para a orgia da felicidade. Ao unir as canções, o sujeito de “Carnaval do Brasil” abraça o país festeiro e suas diversas formas de cantar a alegria.

Em contrapartida a esse trabalho de Moraes, podemos perguntar: por que a cantora Simone repete o equívoco de gravar “Chuva, suor e cerveja”, de Caetano Veloso, com arranjo e entoação lenta e passional? Se no disco *Quatro paredes* (1974), temos um arranjo meio bossa nova e fossa, *Em boa companhia* (2010), disco de bom repertório, há uma coisa híbrida, quase capela, que mais parece uma canção de realejo. Tudo muito distante da mensagem da letra. Do mesmo modo, no disco *Quatro paredes*, há uma gravação de “Qui nem jiló” também carregada de tintas passionais. Porém, se em “Qui nem jiló” podemos dizer, com esforço, que houve um investimento na figurativização da saudade cantada na letra, no caso de “Chuva, suor e cerveja” não há justificativa visível, para o tom escolhido. A escolha por uma “voz mais triste” falha, soa falsa, pois força um desamparo que não se efetiva no plano da letra.

O frevo de Caetano, já no título, e nos primeiros versos – “Não se perca de mim / não se esqueça de mim / Não desapareça / A chuva tá caindo / E quando a chuva começa / Eu acabo de perder a cabeça” – remete o ouvinte a algo que extravasa a pele: está além dos limites da norma; afeta pela embriaguez e pelo destemperamento. Não cabe entre quatro paredes, está nas ruas apertadas e cheias de foliões.

É frevo, é folia e é festa, não há espaço para a introspecção: “Vamos embolar ladeira abaixo”, diz. O sujeito está perdido na massa, mas agarrado ao destinatário da canção, no meio da orgia carnavalesca: banhado de chuva, suor e cerveja. “Segure o meu *pierrot* molhado / E vamos embolar / Ladeira abaixo / Acho que a chuva / Ajuda a gente a se ver / Venha, veja, deixa / Beija, seja / O que deus quiser”, convida. O tempo é o da suspensão de regras, da possibilidade de sentir a vida pelo corpo todo. O suposto receio de perder o outro de vista é charme do sujeito, pois ele sabe que a chuva, que lava os sentidos, destrava os olhos e despe a alma, ajuda os dois libertos do peso de ser a se verem mais e melhor.

O sujeito não quer, mesmo no carnaval, sair do lado do outro. Tudo aqui é líquido, até a fantasia de *pierrot* está molhada, menos a certeza de permanecer junto: desejo de curtir o melhor da vida embalados e embolados: unidos e sem dia seguinte. As versões de Simone interditam isso. Elas retiram o sujeito da rua para colocá-lo em espaço platônico inconcebível na letra. Negar a folia ao sujeito-folião é tão cruel quanto a vida ordinária que ele rejeita sendo e estando na festa.

5. Voz mais triste

Como sabemos, Orfeu é portador do dom poético e musical. Cantor por excelência, Orfeu “apascentava as feras, controlava os ventos, acalmava os coléricos” (NUÑES, 2011, p. 144). Mas, sem Eurídice, Orfeu é nada. Com a morte da mulher mais adorada, Orfeu perde a vontade (o ânimo) de cantar. Mesmo assim, “sob os acordes de sua lira (...) os Senhores das Trevas se sentem comovidos e permitem o retorno de Eurídice” (Idem). Assim, Orfeu é aquele que realizou a funesta viagem: a catábase, ou seja, a ida corporal aos infernos. Ele vai buscar sua amada Eurídice, com a condição de jamais olhar para

trás até estarem de volta ao mundo dos vivos. Ele acha Eurídice, mas, para ter certeza de que é a amada que o segue, ele olha para trás e a perde para sempre. Perdendo também a si mesmo. O medo de perder, o “não se perca de mim” (“Chuva, suor e cerveja”), é a causa da perda.

O olhar de Orfeu, o desejo de certeza, lhe custa a vida, visto que sem Eurídice a existência guardará tristes sentidos: a solidão, a falta do objeto e do sujeito cantante e cantado que dava sentido à existência. Um silêncio ensurdecedor se alastra em seu ser. Orfeu volta transformado: “a existência sem ti é como olhar para um relógio só com o ponteiro dos minutos” (“Monólogo de Orfeu”, de Vinicius de Moraes). O desejo de verdade roubou o bem mais precioso: sua existência. Ele passará o resto da vida cantado a falta de Eurídice, à espera pelo dia “em que [ela] virás”: “O meu viver é de esperar pra te dizer adeus” (Idem). Eurídice passa a existir, como sempre existiu, nas cordas do violão de Orfeu. São os acordes que dão vida a Eurídice: sustentam-na viva na vida solitária de Orfeu. Orfeu e Eurídice vivem na palavra cantada: na repetição do mito.

“Manhã de carnaval”, de Luiz Bonfá e Antonio Maria, está cheia de sugestões ao mito: a imagem do “poeta por excelência, errante, solitário, insulado na sua arte e, despossuído de Eurídice, devolvido à sua orfandade” (NUÑES, 2011, p. 146) é a mais significativa. A canção tem a introdução inspirada no tema do terceiro movimento da “Humoresque em Si Bemol, opus 20”, de Robert Schumann. A interpretação de Carlos Galhardo (o grande intérprete de valsas), de 1959, cria o clima de um cordão de carnaval, de uma marcha rancho: um bloco da saudade, acompanhado por uma bandinha festiva, mas melancólica – lenta e compassada. O que afina a vontade de “estar junto”: olhar a beleza.

Ao acelerar o ritmo da melodia e do canto nos versos “canta o meu coração alegria voltou tão feliz a

manhã deste amor”, o sujeito cancional tematiza a plethora de alegria e o consequente descompasso do coração diante da possibilidade da conjunção amorosa. Eis o lampejo de alegria que uma manhã de carnaval pode ofertar ao coração do folião errante e vazio do canto da amada. Seria o sujeito de “Manhã de carnaval” o *mesmo* sujeito de “Pra que cantar”? Suas vozes se harmonizam com o sujeito de “Zera da reza”?

6. Conclusão

Na coluna de 02/10/2011 (jornal *O Globo*), Caetano Veloso pergunta: “De que vale a vida se não respondemos ao escândalo que é existirmos com gestos igualmente extremos como a fé em Deus, a dedicação obsessiva a uma pessoa, uma arte, uma causa?”. “Dying is easy, it’s living that scares me to death” (“Morrer é fácil, é viver o que me assusta até a morte”), diria o sujeito da canção “Cold”, de Annie Lennox. Sobre a nossa alegria terrível, para suportar o pensamento de si, da sobrevivência no inferno e céu de todo dia, transformamos o tédio em poesia, inventamos verdades. Forjamo-nos em homens-bomba de estrelas: cantores. Há algo de materno nessa afirmação: da mãe ideal que alimenta o filho com leite e palavra.

Porém, não há metáforas nem misticismos nessa interpretação, posto que toda voz vem de uma pessoa viva: boca, garganta, úvula, saliva. A voz imprime unicidade a pessoa. Há aqui uma constatação da voz e sua ficcionalização – aquilo que nos resgata do abandono profundo. É o caso dos sujeitos cancionais analisados aqui. Nesse movimento, a canção popular é o diário dos detentos que somos. Pensamos sobre nós através da voz nas canções. E entre mentiras sinceras e falsas verdades nos mantemos atentos e fortes.

É desse convite irresistível à canção que trata o sujeito de “Verdade, uma ilusão”, de Carlinhos Brown,

Marisa Monte e Arnaldo Antunes. Guardada no disco *Diminuto* (2010), essa canção tem um sujeito lúcido de sua função: “Eu posso te fazer feliz / Feliz me sentir também / Eu posso te fazer tão bem / Eu sei que isso eu faço bem”. Sujeito cancional, ou seja, uma ilusão (ficção), ele sabe tanto o preço do papel que tem, quanto a necessidade urgente do ouvinte em ser cantado, mimado, ninado. Ele fala de si para se aproximar do outro.

Toda vez que uma canção se confessa – “Eu posso te fazer canções / O amor soa em minha voz / Eu posso te fazer sorrir” – ela se inscreve ficcionalmente, revelando a ficção em nós-ouvintes: a verdade ilusória, a ilusão verdadeira. Pois no fundo “Ninguém precisa decidir / Verdade / Uma ilusão / Digo de coração / Verdade / Seu nome é mentira”. Como anota e canta o sujeito da canção. A verdade é aquilo que está sendo dito e ouvido no instante-já. Ela é o canto paralelo ao escândalo de nossa existência. Aqui a canção se dedica obsessivamente a arte de cantar. Verdades vindas do coração e travestidas na voz de alguém, as canções nos alimentam de palavras, seguram nossa cintura e não nos deixam cair: “Eu posso te fazer ouvir / Milhões de sinos ao redor / Eu posso te fazer canções”, canta o sujeito. E é no meio da ponte que vai do real ao ficcional, que vai de mim para o outro, onde podemos ouvir ressoar aquilo que somos, ou podemos ser. “Pagar pra ver o que pode / E o que não pode ser”, sublinhado pelo sujeito de “Zera a reza” e problematizado pelo sujeito de “Pra que cantar”.

O vocábico precede e excede o semântico. As palavras cantadas guardam sentido, embora não guardem significação. A palavra não nos traduz, é insuficiente para tanto. É na voz de alguém cantando as palavras que nos forjamos: que somos e estamos. E assim fazemos a vida valer a pena: ser mais real. E a ilusão carnalizante cria a verdade: a *verdade-mais-erro*. E o horror de se perceber vivo retorna, reinstala-se. E as canções (de novo) surgem como

repostas cíclicas ao escândalo de viver. Eis os tais “volteios da dança do espírito” apontados por Caetano Veloso em seu texto. As nossas contrapartidas à vida.

Referências

ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BROWN, C. **Diminuto** (CD). Brasil: Candyall Music, 2010.

COSTA, G. **Hoje** (CD). Brasil: Trama, 2005.

FROES, R. **“Calado”** (CD). Brasil: YB Music, 2004.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

LEONI. **A noite perfeita ao vivo** (CD). Brasil: Outro Futuro, 2010.

MOREIRA, M. **Tem um pé no pelô** (CD). Brasil: Somlivre, 1993.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNEZ, C. F. Música e poesia na pauta das musas. In: FAGUNDES, I. (Org.). **Manuel Antônio de**

Castro: o silêncio do pensador. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2011. p.140-166.

REY, G. R. Jorge Luis Borges e Vinícius de Moraes: um encontro em Buenos Aires. In: **Serrote**, IMS: Rio de Janeiro, n. 5 1/2, pp. 3-7, 2010.

ROSSET, C. **Alegria: a força maior.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SIMONE. **Em boa companhia** (CD). Brasil: Biscoito Fino, 2010.

TRESIDDER, J. **O grande livro dos símbolos.** Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VELOSO, C. **Noites do Norte** (CD). Brasil: Universal, 2000.

_____. **Sobre as letras.** Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Alegorias da Malandragem: uma estética afroperspectivista do carnaval

Renato Nogueira

1. Comissão de frente

O desfile para o qual convidamos leitoras(es) trata de alegorias da malandragem, isto é, o nosso texto tem como objetivo falar de uma estética afroperspectivista com foco na malandragem. Nós vamos falar de duas alegorias da malandragem: **Vadia** e **Bezerra da Silva**. Para cumprir esse percurso, nós vamos fazer um tipo de desfile filosófico em cinco etapas até chegar à apoteose, começando com a comissão de frente, passando pela bateria, enredo e por uma estética afroperspectivista. Nossa introdução começa justamente com a ala que inaugura todo desfile de uma escola de samba; o início da aventura pela avenida em festa tem a comissão de frente como estrela. Ela anuncia parcialmente o enredo. O tema do enredo são as alegorias da malandragem. Por isso, como tarefa da comissão de frente vamos explicar o conceito de *alegoria* e, em seguida,

dando forma para o nosso enredo vamos entrar com a *malandragem*.

Pois bem, para falar de alegoria, para fazermos este percurso intelectual – aqui sinônimo de desfile de conceitos filosóficos afroperspectivistas – convocamos para nosso trabalho visões panorâmicas a partir de Platão e da Portela no que tange à alegoria. Por um lado, temos na história da filosofia ocidental a célebre alegoria da caverna de Platão. De outro, nós temos a Portela, a escola de samba do Rio de Janeiro que foi a primeira a incluir a alegoria nos desfiles. Óbvio que o termo *alegoria* tem sentidos diversos; mas, aqui perseguiremos um ponto em que as alegorias de Platão e da Portela possam “convergir”.

Na filosofia de Platão, a alegoria é tomada algumas vezes como imagem textual, metáfora estendida ou imagem transposta e desenvolvida discursivamente, por assim dizer, a mais conhecida das explanações figurativas do filósofo grego. A alegoria da caverna é uma ilustração de caráter ético-político. Alguns comentadores (ANNAS, 1991; FINE, 1999; ROBINSON, 1984) convergem para uma leitura de que a alegoria da caverna comporta um forte contraste entre tonalidades de iluminação, de luzes e de sombras. A luz como equivalente simbólico da realidade; a sombra, das aparências. Ora, uma incursão sobre o cenário histórico em que os argumentos são erigidos aponta a alegoria como uma representação da vida humana na sociedade ateniense do século V. a. C. (PLATÃO, 2000), isto é, “eles são semelhantes a nós” (2000, p.86). Por assim, dizer a alegoria da caverna de Platão é uma comparação que traz elementos de uma crítica filosófica ao cenário político da Atenas de seu tempo. Portanto, trata-se de alegoria como comparação, como metáfora de um cenário político.

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela tem uma história com muitas marcas de inovação, seja porque na década de 1930 introduziu a comissão de frente, foi

responsável pelo primeiro samba enredo ou porque, o mais importante aqui, trouxe a primeira alegoria para a avenida: um globo terrestre idealizado por Antônio Caetano em 1935. A alegoria que representava o enredo “o samba dominando o mundo” foi inovadora e foi um dos quesitos responsáveis pela vitória da Portela naquele ano.

Vale uma pequena ressalva: nos desfiles Carnavalescos contemporâneos, além de “alegorias e adereços” – nome do item– existem outros quesitos que são julgados, tais como, mestre sala e porta-bandeira, fantasias, evolução, bateria, dentre outros. Aqui devido ao escopo deste desfile conceitual nós vamos nos concentrar somente na alegoria. Pois bem, “alegorias e adereços” têm dentro do desfile das escolas de samba um papel importante (JORIO e ARAÚJO, 1969) porque configuram a ilustração plástica do enredo. Portanto, as alegorias são como ilustrações estéticas de um enredo, de uma narrativa artística, elementos cênicos que atravessam e constituem um espetáculo que se reporta a temas variados da vida humana.

A nossa costura entre Carnaval (especificamente aquilo que é proposto pelo quesito “alegorias e adereços”) e filosofia – tomando a função da alegoria num dos mais conhecidos textos filosóficos ocidentais – se dá por meio de uma abordagem afroperspectivista que tem como objetivo pensar a respeito das *alegorias da malandragem*. Outra ressalva: nós não vamos fazer uma descrição interpretativa da Alegoria da Caverna, nem uma história genealógica do quesito “alegorias e adereços” no Carnaval. A título de uma ligeira apresentação dos percursores do conceito de alegoria na filosofia ocidental e no desfile de Carnaval brasileiro (o que se deu especificamente no Carnaval carioca), usamos uma das estratégias afroperspectivistas: misturar, associar livremente com o intuito de lidar com problemas específicos. Para cumprir esse desfile dentro das dimensões de um capítulo de livro, vamos direto para o subcapítulo da

bateria que antecede o enredo. Diante dessas duas definições de *alegoria*, eis que erigimos, por meio de uma aglutinação, a alegoria como um conceito filosófico (afroperspectivista) indica uma imagem da vida, ou uma expressão da vida.

2. O enredo é malandragem

É importante registrar que se na história da filosofia, o ócio, *skole* em grego, radical da palavra portuguesa escola – é defendido por Aristóteles como condição de estar livre do trabalho e elemento necessário, ainda que não seja suficiente, para filosofar. Aristóteles advoga em favor do ócio, o que obviamente nada tem a ver com preguiça mas, com disponibilidade para aperfeiçoamento de si, abertura para desbravar o conhecimento.

Ora, o conceito de vadiagem que é muitas vezes interpretado de modo moralista como alcunha de vagabundagem, num sentido que também consideramos controverso, não ajuda a elucidar muita coisa em relação ao verbo vadiar. Até porque a vadiagem assume na filosofia afroperspectivista quase o mesmo papel que tem o ócio na filosofia aristotélica. Para Aristóteles (2002), o ócio é a condição que uma pessoa desfruta de não se ocupar das corriqueiras coisas da ordem da sobrevivência mais imediata. A vadiagem é de outra natureza, o vadio não necessariamente goza de condições objetivas, materiais como o aristocrata grego que vive no ócio e pode se ocupar do conhecimento. Ora, a vadia – importante desfazer o sentido coloquial do termo que o associa a mulheres que são profissionais do sexo - assim como o vadio são pessoas que, mesmo tendo preocupações materiais, se dedicam ao conhecimento, à fruição estética, ao gozo educativo dos sentidos, em busca da realização de si. A malandra, tanto quanto o malandro, é uma mulher vadia, uma mulher que

gasta seu tempo com a sua edificação intelectual. Quais são as alegorias da malandragem? Como a vadiagem compõe a malandragem?

O nosso enredo são as alegorias da (filosofia da) malandragem através de uma pequena incursão afroperspectivista sobre o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, uma das mais tradicionais agremiações Carnavalescas brasileiras do Rio de Janeiro. O desafio é contar uma história, propor inflexões, contrações, criações e reflexões filosóficas a partir, em certa medida na cadência ou sob alguma inspiração da Portela. Não se trata de um exercício genealógico *strictu sensu*. Mas, de um modo afroperspectivista de analisar a realidade como se tudo que existisse fosse um sujeito. Em termos afroperspectivistas não analisamos um objeto mas, ouvimos as histórias do sujeito. O enredo que trata de malandragem não pode deixar de lado um mergulho naquilo que ela tem de mais característico: a pessoa que vive a malandragem. Essa investigação em torno da malandragem foi alvo de uma composição que fiz - como sempre - em parceria porque nada sei fazer sozinho e prefiro que “minha” escrita esteja sempre no plural.

Para que as leitoras e os leitores não se percam no desfile de conceitos, reiteramos que nosso objetivo é descrever a alegoria da malandragem; primeiro, vamos nos deter no conceito de alegoria. Ainda teremos que enfrentar adiante, o conceito de malandragem; mas, sempre deixando de lado o já conhecido clichê generalizado de que uma pessoa malandra é rival ou antônima de gente trabalhadora. Para essa definição mais corriqueira, malandras e malandros seriam antagonistas de trabalhadoras e trabalhadores. Nossa definição filosófica não faz coro com essa imagem da malandragem, pelo contrário: enxerga na malandragem um estilo de vida interessante e profícuo. É relevante repetirmos as quatro origens mais conhecidas do termo malandragem (PERISSÉ, 2010), a saber: (a) *Malus* (mau) do

latim + *landrin* (preguiçoso) do provençal; (b) *maladrin* expressão usada por Dom Quixote em *Cervantes* remetendo a ideia de “patife”; (c) *Melandria* ou *malandria* uma variação latina do termo *mélas* (negro) do grego; (d) *Malandre* do francês que se refere a um tipo de sarna em cavalos que atrapalhava o andar, tornando o cavalgar irregular e sinuoso. Nós optamos pelas opções (c) e (d). Porque *mélas* que traz o mesmo radical da deusa grega Melanto – baluarte da fertilidade – nos remete aos termos *ngr* e *kmt* de origens semita e egípcio antigo, respectivamente. *Kmt*, *ngr*, *mélas* indicam “negra” e “negro” esses dois termos circunscrevem algumas ideias em comum, tais como: Terra fértil, revitalização, florescer, restaurar, acúmulo de força para nutrir (FORD, 1999).

Em sua origem grega, “negro” é aparentado da palavra *níger*, termo que deriva de *ngr*, este, por sua vez, origina-se do tronco linguístico Kwa da família níger-congolesa das línguas do oeste africano (PESSOA DE CASTRO, 1980). Ora, *ngr* circunscreve:

o significado poético de ‘água que corre areia adentro’. Ela se refere especificamente ao rio Níger, cujo estranho curso, em forma de U, deve ter convencido os antigos viajantes de que o rio terminava nas areias do deserto. Então, acrescentamos agora esse significado à lista de acepções de *negro* e *preto*: povo da água que corre areia adentro – uma imagem maravilhosa do poder transformador da água em trazer vida à terra árida (FORD, 1999, p. 37-38)

Considerando essas duas noções: “revitalização” e o “andar sinuoso”, nossa especulação e interpretação filosóficas definem malandragem como um exercício de nutrição existencial que se movimenta com bailado e gingado diante das inúmeras dificuldades e surpresas que os caminhos da vida trazem. Nossa definição de malandragem

tem relação direta com outros dois conceitos: vadiagem e vagabundagem. A ideia de “vadiar” e levar uma “vida vagabunda” estão intimamente relacionadas, ambas estão a nos remeter ao passear pelo mundo, vagar, se movimentar, ser uma pessoa que se opõe ao trabalho dentro do modelo capitalista. Algumas letras de samba bastante conhecidos são belas alegorias da malandragem, tais como:

O que será de mim? (Ismael Silva e Nilton Bastos)

Se eu precisar algum dia
De ir pro batente
Não sei o que será
Pois vivo na malandragem
E vida melhor não há.

Todo clichê tem suas razões. Óbvio que nada mais clichê em nosso desfile conceitual do que contrapor a malandra à trabalhadora. Ora, se o malandro, assim como a malandra, gosta da boa vida tanto quanto de uma vida boa. As pessoas que trabalham estariam restritas a buscar uma vida boa. Ora, na dimensão ética e política podemos traçar uma série de especulações filosóficas que apontam para a crítica ao trabalho. Uma pessoa malandra não recusa o “trabalho”; mas uma vida em função do trabalho. A crítica ao batente gira em torno da ideia presente na raiz latina do termo, *tripalium*. Este é o nome de um instrumento de tortura. Neste sentido, trabalhar seria uma pena, uma punição que remeteria ao pensamento judaico-cristão, sugerindo que após o pecado original, o ser humano precisaria ganhar a vida através do trabalho. Ora, em termos afroperspectivistas, a malandragem entende que a vida está sempre ganha, o que nos leva ao truísmo: não se vive para trabalhar; mas, se trabalha para viver. O samba que diz, “vida melhor não há”, entende que a boa vida não depende de uma causa exterior. Pois bem, em que base dizemos o que dizemos? De onde brotam esses conceitos?

Pois bem, antes de entrarmos nas questões que este texto persegue, “Vadia” e “Bezerra da Silva”, precisamos deixar enegrecido, elucidado a que filosofia estamos “filiados”: a afroperspectividade.

3. Bateria: a filosofia afroperspectivista

A fiadora das nossas primeiras considerações, assim como as que virão a seguir têm uma base filosófica, a afroperspectividade. Vamos tratar disso no mesmo ritmo que o trabalho começou com espírito carnavalesco. Sem dúvida, os desfiles de Carnaval dão um apelido orgânico à bateria: coração da escola de samba! Essa alcunha dá a dimensão especial da bateria num desfile, sem ela não existe harmonia e a cadência da evolução ficaria comprometida. Ora, a nossa bateria é a filosofia afroperspectivista. Ou seja, o nosso solo teórico, nosso recorte epistemológico, nossa escola filosófica, nossa filiação intelectual é a afroperspectividade. A filosofia afroperspectivista dialoga com autores(as) africanos, tais como como Molefi Asante (1987a, 1987b), Théophile Obenga (1990, 1992), europeus como Gilles Deleuze (1992, 1995), Félix Guattari (1992) e com os nacionais Abdias do Nascimento (2002a, 2002b) e Eduardo Viveiros de Castro (1992, 2002). Sem dúvida, Abdias do Nascimento, Asante e Viveiros de Castro são os nossos principais interlocutores, os primeiros a subsidiar nossos investimentos teóricos ao lado das experiências com rodas de samba, de jongo, de candomblé e de capoeira.

Uma leitora que esteja tendo o primeiro contato com nossas composições filosóficas deve se perguntar: o que é afroperspectividade? O que é filosofia afroperspectivista? As primeiras definições foram publicadas em “Ensino de Filosofia e a Lei 10639” (NOGUERA, 2011). Pois bem, antes de qualquer coisa: afroperspectividade é sinônimo de filosofia afroperspectivista. Em seguida, vale explicar que a

afroperspectividade faz com a filosofia aquilo que Manoel de Barros (2010) faz com a poesia. Se para o poeta, poesia é emtrapilhar as palavras, nossa filosofia emtrapilha os conceitos. Afinal, se algumas críticas literárias, tal como a de Cristiane Azevedo (2007, p. 3), identificam na poesia de Manoel de Barros, a poesia do “des”. Ou seja:

A poesia do “des” em Manoel de Barros é a poesia que busca o originário, que subverte radicalmente a linguagem para apresentar o “real”, pois é construída a partir da negação. Desconstruir “as coisas” do seu significado mais habitual, desconstruir para construir, fazer “delirar”, como afirma o próprio poeta, o verbo, descoisificar a realidade e quando ele descoisifica o real ele constrói uma gama de significados inexistentes.

Ora, essa perspectiva da poesia de Manoel de Barros está totalmente presente na filosofia afroperspectivista que se firma em torno de eixos *deseurocêtricos, desmasculinos, desheteronormativos, desadultizantes, desocidentais, desnorteantes*. Na busca de sentidos africanos, indígenas, femininos, pluralistas, suledores, Enfim, em busca do encantamento do pensamento filosófico. A afroperspectividade é uma filosofia “encantada”. O que defendem Oliveira (2007) e Machado (2014, p. 135) definindo “o encantamento é o que nos potencializa a produzir com criticidade e ética, produzir cada vez melhores análises, não é só da ordem do desejo, é aquele desejo que seduz a razão para o enfrentamento”. Neste sentido, a filosofia afroperspectivista é um exercício de encantamento. Como nos diz Machado (Idem):

O encantamento é a função da liberdade! É por meio desse encantamento que busco a liberdade, a expansão da liberdade do ser humano, pois não sou livre se meu irmão, se minha irmã não é, somos

todo s/as partes de uma única teia, teia esta que envolve todas as teias culturais existentes.

Outro aspecto característico da afroperspectividade é buscar o Cruzeiro do Sul ao invés da Estrela Polar que guiava os navegadores europeus que “descobriram” a América e o Brasil. Isto é, que invadiram terras dos povos maias, astecas, tupinambás, guaranis, incas e tantos outros. Ora, a bússola que se organiza pelo Norte é símbolo de algumas filosofias ocidentais. Estamos desfazendo isso, desnortheastando o pensamento para que, através da filosofia afroperspectivista, possamos inverter sentidos dados.

Ora, se, conforme informações científicas, a África é o primeiro continente a ser habitado por gente, por que a Europa é chamada de velho continente? Pois bem, problematizando os mapas, as cartografias que insistem em colocar o Norte em cima e deixar o Sul na parte de baixo. A filosofia afroperspectivista nos sulea – o verbo sulear foi usado por Paulo Freire em “Pedagogia da esperança” (1991) – em prol da descolonização do pensamento.

Alguma leitora desavisada poderia questionar, qual diferença faz trocar o “Norte” pelo “Sul”? Não se trata de trocar uma coisa pela outra. Ora, o que poderia ser desimportante, por ser apenas uma nomenclatura, aqui assume um papel chave porque se trata das posições políticas e ideologias que ficam ocultas na linguagem. Como nos diz o pensador africano Asante (1987). Portanto, inspirados pelo filósofo, educador e ativista político Paulo Freire (1991, p. 219): “Em qualquer referencial local de observação, o Sol nascente do lado do Oriente - leste - permite a ORIENTação. No hemisfério Norte, a Estrela Polar, Polaris, permite o NORTEamento. No hemisfério Sul, o Cruzeiro do Sul permite o "SULEamento".

A afroperspectividade navega a partir do Cruzeiro do Sul. Outro aspecto importante a filosofia afroperspectivista em suas orientações marcadas pelo

suleamento lança mão das cosmovisões culturais e míticas africanas e dos povos indígenas. Neste sentido, se filósofos alemães como Horkheimer e Adorno dialogam com a “Íliada” (2002) e com a “Odisséia” (2009) de Homero celebrando e interpretando, a partir do poema épico, o que seria o modelo da aventura do Ocidente, consagrando Ulisses como protótipo do homem moderno. A afroperspectividade celebra e consagra os versos que falam de Orunmilá, o herói ioruba que foi responsável por se tornar o senhor dos segredos após a descoberta da melhor iguaria do mundo e da pior comida de todas na face da terra. “Orunmilá” é a aglutinação de três palavras no idioma ioruba, *Orun* (Ilimitado que às vezes é traduzido de modo equívoco por “céu”) + *Emi* (Eu) r+ *Ilá* (Abertura, às vezes, ponte ou até, eventualmente, janela e caminho, este último é melhor tradução de *odu*). Neste sentido, o modelo da aventura da humanidade com os sotaques africanos é o da capacidade que temos para nos abirmos ao ilimitado, ao novo e desconhecido.

A afroperspectividade tem as áreas e temas corriqueiros da filosofia no seu *ball* de investimentos intelectuais, tais como: ética, política, estética, dentre outros. Mas, uma peculiaridade importante é que fazemos coro com o trabalho *No princípio, era a roda* de Roberto Moura (2004). Porque a afroperspectividade considera a roda como um elemento-chave para a sua abordagem, neste sentido, nosso exercício é similar à produção feita pelo partido-alto – modalidade de samba em que partideiras e partideiros versam e disputam numa construção coletiva, cooperativa e, às vezes, com ar de competição em busca da melhor composição. Ora, o samba, o candomblé, a capoeira, o jongo, a pajelança dentre outras atividades culturais dos vastos repertórios afro-brasileiro, africano e dos povos indígenas tem a roda como eixo, base e estrutura básica. A afroperspectividade tem na roda o seu modo de abordagem, o que não se caracteriza necessariamente como

uma metodologia. Mas, certamente como uma estratégia de aproximação e tratamento dos assuntos mais variados. É relevante mencionar que a filosofia afroperspectivista se debruça a partir, sobre e através do futebol, do samba, da capoeira, do jongo, da pajelança, da batalha de Mestres(as) de Cerimônia(MCs), da batalha do passinho, do maracatu, do basquete, do frescobol entre outras manifestações culturais e desportivas. Um dos universos caros à afroperspectividade é o Carnaval!

Se, toda filosofia, como nos diria Deleuze e Guattari (1992), sempre tem personagens conceituais simpáticos e antipáticos, isto é, a favor daquilo que uma determinada filosofia defende e contra os conceitos dessa mesma filosofia. Na filosofia afroperspectivista, nós temos personagens conceituais melanodérmicos. Por personagem conceitual, fazemos coro com Deleuze e Guattari (1992, p. 61):

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os "heterônimos" do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares. O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste. O filósofo é a idiossincrasia de seus personagens conceituais. E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de

Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa). O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo, de tal modo que Cusa ou mesmo Descartes deveriam assinar "o Idiota", como Nietzsche assinou "o Anticristo" ou "Dioniso crucificado".

Pois bem, os personagens conceituais melanodérmicos assinam composições, são Carnavalescos, são passistas, são MCs, são partideiros, são capoeiristas, são carnavalescas(os), pajés, xamãs, jongueiras, jongueiros. Neste sentido, este texto é um desfile de Carnaval que pretende apresentar com o rigor possível as alegorias da malandragem.

Para cumprir esse objetivo, consideramos que a filosofia afroperspectivista tem muito a dizer por que se organiza a partir da roda como plano estratégico, como o percurso-chave através do qual as questões são pensadas. Os modos de pesquisar, produzir, celebrar e difundir os conceitos afroperspectivistas estão no círculo enquanto roda, por isso, a afroperspectividade está assentada e faz par na/com (a) organização em roda que é oriunda de diversas atividades culturais africanas, afro-brasileiras e de povos indígenas tais como roda de samba, roda de capoeira, roda de candomblé, roda de jongo, ciranda, maracatu, dentre outras. E no desfile de conceitos deste texto é o caso de colocarmos o Carnaval na roda...

4. A estética afroperspectivista

Existe uma estética da malandragem? As alegorias da malandragem obedeceriam certos princípios ou acordos estéticos ou simplesmente se rebelariam contra as regras estéticas hegemônicas? Estudiosas(os) contemporâneas(os) no campo da estética têm aberto novos caminhos a respeito da produção artística e dos limites para implementação e

circulação dessas produções. Sem dúvida, em sociedades dinâmicas em que a informação circula com muita velocidade e os territórios estéticos são deslocados constantemente, não podemos nos fixar de modo sedentário em estipular apenas determinados espaços para a produção artística. Ora, não temos o objetivo de fazer um tratado estético afroperspectivista. Mas, somente de dialogar com o filósofo Nelson Goodman para introduzirmos alguns conceitos afroperspectivistas.

Para Goodman (1998), uma obra de arte tem dois momentos, a execução e a implementação. Ora, quando um romance é escrito ou uma música é gravada estamos diante da execução. Nós temos a implementação quando o livro é publicado, a música tocada para uma audiência. No caso do Carnaval, durante vários meses, ensaios, disputas em torno do samba, confecção das alegorias e adereços, isto é, todos aspectos da preparação estética para o desfile reunidos nos remetem à execução. O desfile na avenida é a implementação.

Essas duas etapas parecem estar reunidas numa expressão artística que teve início nas décadas de 1960 e 1970, a *performance art* ou simplesmente *performance*. Ora, na *performance* a execução e a implementação não ocorrem necessariamente em dois momentos distintos. A nossa aposta é que a malandragem tomada como arte é uma *performance* que não divorcia execução de implementação. Outro aspecto da nossa aposta é que essa *performance* se dá no Carnaval por meio da “fantasia” e/ou alegorização de figuras estéticas clássicas do universo cultural afro-brasileiro, o malandro de terno branco, chapéu panamá e sapato preto e branco.

O Carnaval é um acontecimento. O Carnaval é uma festa. O Carnaval é uma atividade artística e cultural em que o momento da execução já é a implementação de uma festa, um evento artístico e cultural, não são etapas distintas. A estética da malandragem que habita o cotidiano

do Carnaval, ocupa os dias de Carnaval seja como fantasia ou modo de vida é um exercício performático que faz da malandragem execução e implementação ao mesmo tempo. Malandragem é uma *performance* em que se executa ação artística durante a implementação, assim como se implementa o gesto estético durante a execução artística. O nosso intuito é seguir em desfile para elucidar como dentro de uma estética em que não se diferencia execução de implementação a malandragem se torna uma instalação de carne e osso? Uma instalação viva e pulsante?

5. Apoteose: as alegorias da malandragem propriamente dita

Quais são as alegorias da malandragem? Ora, se trata de uma experimentação estética. O que vamos analisar é como a malandragem se manifesta de diversos modos durante o Carnaval. Uma alegoria da malandragem é a Vadia, tomada aqui como signo de um movimento político antimachista, antissexista e em favor dos direitos das mulheres e da liberação das mulheres e superação do corpo feminino como signo de dominação e exploração sexual. Ora, vale aqui fazer uso das composições, da mixagem afroperspectivista que lança mão das faixas (das abordagens filosóficas) de acordo com as necessidades. No momento, o que Deleuze e Guattari (1992) trazem para a cena filosófica é de nosso interesse. As expressões conceituais: *personagem conceitual* e *figura estética* são bastante relevantes para o nosso percurso. Porque vamos trazer para o texto uma das maiores alegorias da malandragem, o pernambucano José Bezerra da Silva (1927-2005) que foi um dos maiores ícones, intérpretes e *performers* da autêntica malandragem carioca. Bezerra da Silva se radicou no Rio de Janeiro desde 1942.

Pois bem, vamos começar com uma alegoria da malandragem aqui batizada de *alegoria Bezerra da Silva*. Em

seguida, vamos tratar da *alegoria Vadia*. Esta, assim como a primeira, pode ser lida como um cruzamento entre personagem conceitual e figura estética. O que aponta para uma prática afroperspectivista que tem estilo deleuzeano, “qual a melhor maneira de seguir grandes filósofos, repetir o que eles disseram, ou então fazer o que eles fizeram, isto é, criar conceitos para problemas que mudam necessariamente?” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 41). A resposta é categórica: “Criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia” (IDEM, p. 13).

Sem dúvida, a afroperspectividade está a criar conceitos necessários para os problemas que se colocam diante do seu quadro temático. Mas é muito importante dizer que não seguimos grandes filósofas e grandes filósofos, perseguimos malandros, vadias, sambistas, capoeiristas, mães e pais de santo, pajés, xamãs e do mesmo quilate. Se a afroperspectividade chama de alegoria um *mix* de personagem conceitual e figura estética, cabe-nos apresentar essa costura. Primeiro, o que cada expressão conceitual nos remete e, em seguida, a articulação afroperspectivista que nos leva a um terceiro conceito: alegoria.

“O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo, de tal modo que Cusa ou mesmo Descartes deveriam assinar ‘o Idiota’, como Nietzsche assinou ‘o Anticristo’ ou ‘Dioniso crucificado’.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 86). Neste sentido, uma filósofa afroperspectivista poderia assinar “Malandra” ou “Vadia”, o que remete à ideia de que se trata de “um ato de fala em terceira pessoa, em que é sempre um personagem conceitual que diz Eu: eu penso enquanto Idiota, eu quero enquanto Zaratustra” (Ibidem). Vale dizer que uma Vadia, no sentido afroperspectivista do conceito, tem no seu ato de fala uma multidão de vozes, passeatas, ações políticas desde se despir como não se

curvar aos desejos masculinos. Nós voltaremos a esse ponto adiante.

No caso da figura estética, se trata de um devir ou sujeito de uma arte, potência de afectos e perceptos. O personagem conceitual é o devir de uma filosofia; a figura estética, devir de uma arte. De um lado, potência de conceitos, do outro, de afectos e perceptos, isto é, o que ultrapassa os afetos e as percepções, respectivamente. Ainda que personagens conceituais e figuras estéticas sejam devires. “Todavia, as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entrem uns nos outros, num sentido ou no outro” (Idem, p. 229).

Pois bem, o que definimos como alegorias afroperspectivistas é justamente quando personagens conceituais e figuras estéticas se tornam forças simultâneas, um bloco de sensações conceituais, um acontecimento que articula e faz com que conceito e sensações sejam coextensivos. Ou seja, algo peculiar aos desfiles carnavalescos, o conceito-sensação. O conceito aqui é percepto e afeto simultaneamente, ou ainda, os perceptos e afetos são conceitos. Neste caso, a porta-voz desse misto, dessa mixagem é a alegoria (afroperspectivista) um conceito que integra o corpo teórico-prático da estética afroperspectivista. A alegoria é uma *performance*, um conceito que reúne os elementos da produção artística que, segundo Goodman estariam separados, execução e implementação. E, também torna indistintos personagem conceitual e figura estética.

Com efeito, a alegoria afroperspectivista aglutina execução e implementação, e, personagem conceitual com figura estética. O papel da alegoria é deixar as coisas *pretas*, isto é, enriquecer as coisas, o mundo e a vida. O sentido que assumimos para *preta* e para *preto* é o mesmo que foi designado anteriormente para *negra* e *negro*. A afirmação, a “alegoria afroperspectivista ou somente a alegoria afro deixa a coisa preta” traz o mesmo sentido do adágio

popular “nota preta” que se refere a uma quantia significativa, abundante, promissora de dinheiro ou recursos financeiros. Ora, aqui está um sentido originário do termo *preta*.

Pois bem, feito esse percurso filosófico, ou desfile de conceitos, chegamos à apoteose e vamos expor, apresentar as alegorias. Primeiro, a alegoria da Vadia. Sem dúvida, o termo é inspirado no belíssimo movimento de mulheres contra o sexismo – ideologia, conjunto de práticas, construções simbólicas, imaginárias e estruturais que hierarquizam as relações de gênero e protocolam o feminino e as mulheres como pessoas de segunda classe e objetos sexuais – a Marcha das Vadias.

Vale a pena uma ligeira história da Marcha: em 2011 uma onda de estupros vitimou dezenas de estudantes universitárias na Universidade de Toronto no Canadá. Na ocasião, um homem policial disse que as estudantes evitariam estupros se não se vestissem como vadias. Ora, a velha estratégia de culpar a vítima teve uma reação: a primeira Marcha das Vadias. O movimento é uma maneira de denunciar a violência contra a mulher e o argumento sexista de que as mulheres seriam as “verdadeiras culpadas”. Pois bem, este acontecimento é importante como um marco simbólico.

Mas, vamos pensar a vadiagem no Carnaval. Em se tratando de Carnaval no Brasil, as mulheres se fantasiam de diversos personagens mas, sobretudo, se vestem com pouca roupa. O que remonta ao discurso de que “são vadias”. Ora, em termos filosóficos afroperspectivistas, a vadiagem é um dos motivos que nos leva ao filosofar, ao pensamento, porque é a “desocupação” do fardo pesado para nos ocuparmos da vida naquilo que possui de mais epitelial, do que está na pele, isto é, o mais “profundo”. Afinal, “o mais profundo é a pele” (DELEUZE, 2000, p. 106). Porque tudo que acontece não se opõe como aparência e essência, como no fundo e na superfície. É

clichê, mas soa estranho dizer que um homem, no fundo, é bom, pacífico, bom pai, bom esposo, depois de cometer estupros e assassinar a própria esposa. Ou seja, esse homem é, no fundo, aquilo que faz na superfície. A vadiagem é uma afirmação de que a realidade mora na superfície. A alegoria da Vadia propõe o fim do esconder, do jogo duplo, é uma estética que se mostra diretamente, propõe a nudez da vida.

Vadia é uma alegoria que diz, “caminhar por um espaço público não torna o meu corpo público!”. Esse enunciado malandro está a nos chamar atenção para uma provocação que, mesmo diante de contradições e paradoxos, tem no Carnaval um momento para inflexão e reflexão. Durante o Carnaval muitas mulheres usam pouca roupa, fantasias que parecem biquínis, seios de fora, muitas vezes usam só um tapa-sexo. Ora, isso não autoriza outras pessoas, sejam mulheres ou homens, a tocar o corpo desnudo.

O Carnaval é uma provocação estética e moral que desafia as práticas sexistas, procura colocar em xeque a possessão masculina do corpo feminino, como se esse fosse propriedade sua. Sem debatermos aspectos publicitários e da massificação da festa Carnavalesca devido ao escopo deste texto, podemos dizer que a afirmação do direito do corpo feminino se mostrar é um livre exercício da vida. No Carnaval, os corpos das mulheres são livres, são acontecimentos estéticos, performances que durante o Carnaval fazem da vadiagem um exercício de afirmação da denegrir a vida, isto é, revitalizar e restaurar a vida. Pois bem, essa liberdade, esse usufruto do direito, essa manifestação estética, essa posição antissexista que ocorre no Carnaval e na Marcha das Vadias denominamos de Alegoria Vadia. Porque durante o Carnaval, o desfile estético, assim como a publicização dos corpos de mulheres, dos corpos femininos não serve como mote para o ataque a esses corpos, porque a festa comporta a

vadiagem como exercício moral, a ética da vadiagem é um corpo moral do respeito, do “papo reto”, do *fair-play*.

Bezerra da Silva é uma alegoria que diz, seja nas letras interpretadas pelo partideiro ou na sua postura como *doutor honoris causa* em malandragem, “malandro não vacila”. Alguns trechos de um de seus sambas não deixam dúvida.

Malandro não cai, nem escorrega
Malandro não dorme nem cochila
Malandro não carrega embrulho
E também não entra em fila
É mas um bom malandro
Ele tem hora pra falar gíria
Só fala verdade, não fala mentira
Você pode acreditar

O malandro tem uma ética, sua estética acompanha esse movimento. Existe uma ética, uma moral na estética afroperspectivista. A estética da malandragem não carrega embrulho, não se deixa “dormir no ponto”. Ou seja, a apresentação da *performance* do malandro é atenta, ágil e adequada, sem elementos desnecessários ou gastando um tempo que se contraponha ao devido exercício da vadiagem. Por isso, a letra brinca que malandro não carrega embrulho e nem entra em fila. O tempo deve ser gasto adequadamente e o movimento corporal deve ficar livre de excessos, de penduricalhos que comprometam a agilidade. As *performances* da malandragem, tão bem interpretadas nas músicas gravadas por Bezerra da Silva, dão a tônica do que chamamos alegoria Bezerra da Silva ou simplesmente *Alegoria Malandro*.

Sem dúvida, existem outros bons sambistas malandros. O “CD “Os 3 malandros in concert”, de 1995, gravado em conjunto com Dicró e Moreira da Silva, ambos considerados representantes da linhagem malandra do samba carioca” ao lado de Bezerra da Silva dá um pouco do panorama sobre os representantes da malandragem. Mas,

aqui escolhemos Bezerra da Silva não por ser mais malandro do que os outros, um posto que nenhum malandro autêntico aceitaria ocupar. A escolha se deve porque na história do samba no século XX, “é certamente José Bezerra da Silva o artista mais identificado com a cultura marginal dos morros e subúrbios cariocas” (MATOS, 2011, p. 99). Um dos mais identificados com a malandragem. Por essa razão, não por alguma hierarquia entre malandros que batizamos a Alegoria Malandro de Alegoria Bezerra da Silva.

Na história da indústria fonográfica do samba, os compositores sempre ficaram invisíveis (VIANNA, 1999). Bezerra da Silva traz uma novidade, porque:

ele próprio vai fazer questão de descobrir e conhecer seus compositores, quase todos muito humildes. E vai contribuir para tornar conhecidos seus nomes e até suas caras. Nesse processo, a composição em parceria, multiplicando o número de autores, desempenha um papel importante. O resultado é a construção e veiculação de um discurso ou narrativa cuja criação ganha dimensão comunitária, autorizando o intérprete central – Bezerra da Silva – a se identificar como a voz do povo, o embaixador das favelas, o produto do morro (MATOS, 2011, p. 100).

Ora, a estética afroperspectivista é coletivista, uma arte de artistas que assinam simultaneamente. A Alegoria Bezerra da Silva (Alegoria Malandro) é uma *performance* estética antipersonalista porque estimula o desfile coletivo das expressões estéticas, a autoria em parceria. Pois bem, a Alegoria Bezerra da Silva é um exercício estético durante o Carnaval, porque é uma época em que muitos homens passam a revitalizar suas vidas em prol da alegria, do divertimento, do falar autêntico. Este texto de tom introdutório pode abrir caminho para que leitoras e leitores

com interesse em dar continuidade aos estudos de malandrologia possam frequentar a Marcha das Vadias, ouvir a discografia de Bezerra da Silva e participar do Carnaval carioca em busca das experiências filosóficas afroperspectivistas para denegrir a vida!

Referências

- ANNAS, J. **An Introduction to Plato's Republic**. Oxford: Claredon, 1991.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Giovanni Reale. Vol. II. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ALLAN, D. J. **A filosofia de Aristóteles**. Lisboa: Editorial Presença, 1983.
- BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- CABRAL, S. As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1996.
- CAMPOS, M. A arte de sulear-se I, A arte de sulear-se II. In: SCHEINER, T. (Coord.). **Interação museu-comunidade pela educação ambiental**. Rio de Janeiro: UNIRIO/TACNET, 1991. p. 56-91.
- CANDEIA FILHO, A. e ARAÚJO, I. **Escola de samba - árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1978.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DIXSAUT, M. **Platon et la Question de la Pensée**. Paris: J. Vrin, 2000.

FINE, G. **Knowledge and Belief in Republic** 5-7. In: Plato 1. Metaphysics and Epistemology, Edited by Gail Fine. Oxford: Oxford University Press, 1999.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

_____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1991

GERSON, L.P. **Knowing Persons: A Study in Plato**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

JÓRIO, A., ARAÚJO, H. Escolas de Samba Em Desfile - Vida, Paixão e Sorte. CIDADE: EDITORA???, 1969.

Marcha das Vadias tem seios à mosta e protesto em igreja de Ribeirão Preto acessado 03/08/2014 <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/ribeiraopreto/2013/09/1349044-marcha-das-vadias-tem-seios-a-mostra-e-protesto-em-igreja-em-ribeirao.shtml>

PAPPAS, N. **Plato and the Republic**. London: Routledge, 2000.

PLATO. **Republic**. 2 vols. Translation by Paul Shorey. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

PLATÃO. **Íon**. Trad. de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1987.

_____. **Fedro**. Trad. de Manuel Pulquério Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. **Hípias Menor**. Trad. de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. **Mênon**. Trad. de Maura Iglesias. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. **Teeteto e Crátilo**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

HOMERO. **Ilíada**. 2 vols. Trad. de Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Mandarim, 2002.

_____. **Odisseia**. Trad.: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009.

MATOS, C. N. Bezerra da Silva, Singular e Plural. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n.2, p. 99-114, jul./dez. 2011.

PERISSÉ, G. **Palavras e origens**. CIDADE: Saraiva, 2010.

RAMOSE, Mogobe. “Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana”. **Revista Ensaios Filosóficos**, Volume IV - outubro/2011. Disponível em http://www.ensaiofilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. Acessado em 02/10/12

ROBINSON, R. **Plato's Earlier Dialectic**. Oxford: Clarendon Press, 1984.

SANTAS, G. The Form of the Good in Plato's Republic. In: FINE, G. **Plato 1. Metaphysics and Epistemology**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

SILVA, M. B. e SANTOS, L. **Paulo da Portela - traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Música popular; um tema em debate**. 3ª ed., revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

VIANNA, L. **Bezerra da Silva, produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **From the enemy's point of view**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

_____. O nativo relativo. **Mana**, Rio de Janeiro, v.8, nº.1, 2002. Disponível em: <
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000100005&script=sci_arttext>. Acesso em: 26 jul. 2013.

O que pode sair na Sapucai?

Carnaval e catástrofes¹

Hilan Bensusan e Ricardo Lobato

1. Arrepio

Nas vésperas do desfile das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro de 2008, uma liminar da Justiça estadual impediu o desfile do carro alegórico que representava o terror dos campos de concentração e extermínio no enredo da Viradouro. O enredo tratava do que traz arrepio: dos maravilhamentos aos êxtases, dos medos aos horrores. A *Sboab* – a catástrofe judaica que adveio em concomitância com a Segunda Guerra Mundial – tem sido considerada um dos horrores da história recente e utilizada muitas vezes como parâmetro de massacre e extermínio. Este parâmetro é usado nas comparações com a catástrofe palestina que se seguiu a 1948 (a *Nakbba*), em outros massacres coloniais e até com o trato genocida de animais, como deixa explícito os discursos de Elizabeth Costello no romance homônimo de Coetzee (2004). Ela é também uma medida das capacidades de controle pela destruição na modernidade (BAUMAN, 1989; AGAMBEN, 2008).

¹ Gostaríamos de agradecer a Ana Miriam Wuensch, Gisel Carricone Azevedo, Judith Zuquim e Phil Jones por seus comentários importantes sobre elementos do texto.

As imagens dos campos de concentração e das câmaras de gás se tornaram ícones do apavorante, da extrema violência e da crueldade na cultura ocidental. Muitos filmes, romances, peças de teatro e até mesmo poemas foram feitos sobre o extermínio como partes de diferentes mensagens e mostrando os acontecimentos sob diferentes vieses. (Adorno e Blanchot predicaram a impossibilidade da poesia depois de Auschwitz, mas o vaticínio não se confirmou, basta considerar *Todesfugue*, de Paul Celan (CELAN, 2000) e muitos outros entre eles *After Auschwitz* de Anne Sexton (SEXTON, 1975).). Até então o tema não tinha aparecido nos desfiles de escolas de samba.

A liminar foi apresentada pela Federação Israelita do Rio de Janeiro alegando que o tema da *Shoah* era inapropriado para um desfile de carnaval, que tem espírito festivo e de alegria, humor, descontração e erotismo. Os desfiles não seriam lugar apropriado para pensar o horror – nem sequer sob a forma da questão sobre o corpo arrepiado – já que estão confinados à festa, onde não caberiam certos pensamentos. A liminar insinua que o tema da catástrofe judaica cabe em filmes, romances e até em poemas – mas não em desfiles de escola de samba. Que pensamento foi este que impediu a exibição do carro preparado pela Viradouro para representar a catástrofe? Aquele quinto carro teve que ser substituído por uma alegoria sobre a censura onde se lia “Liberdade ainda que tardia – Não se constrói futuro enterrando a história” em meio a pessoas amordaçadas – e uma imagem de Tiradentes. O carro com a escultura dos corpos retirados da câmara de gás não desfilou. Em seu lugar, o arpejo da mordança.

Um dos argumentos alegados pelo pedido de proibição da exibição da alegoria pela Federação Israelita do Rio de Janeiro aludia ao plano do carnavalesco, Paulo Barros, de colocar um passista vestido de Hitler sobre o

carro no desfile. Paulo Barros já vinha introduzindo inovações em carros alegóricos nos desfiles que fez para a Unidos da Tijuca desde 2004. A concepção de Barros era de colocar elementos humanos na escultura das alegorias – e ao invés de passistas sobre um púlpito, ele introduziu dançarinos em grande quantidade fazendo movimentos sincronizados. A sincronia da dança dava um elemento vivo à alegoria ela mesma e os movimentos refletiam eles também elementos do enredo. Foi assim com o carro do DNA onde pessoas pintadas de azul faziam movimentos espiralados. Também foi assim com os amordaçados que vieram na alegoria que substituiu aquela que havia sido proibida: pessoas amordaçadas faziam movimentos sincronizados, não dançavam samba, não eram passistas. Na Viradouro, Barros pretendia com este enredo transversal, tentar pensar o arrepio que, como algumas outras reações corporais, responde a humores muito distintos.

A alegação da proibição, presumivelmente, era que os passistas estariam imbuídos de um espírito festivo ou uma descontração e alegria incompatíveis com a imagem do líder nazista. A ideia de que os elementos sobre os carros são sambistas alegres e descontraídos independentes do enredo da escola é talvez uma maneira de entender os elementos humanos em uma alegoria. A tendência recente – que começou com a introdução de fantasias inteiramente acopladas ao enredo para as baianas por Fernando Pinto na Mocidade Independente (em 1984, 1985, 1987) às comissões de frente coreografadas de Carlinhos de Jesus na Mangueira desde 1998 – é de que menos elementos do desfile sejam alheios ao enredo. O enredo e a maneira como ele é desenvolvido tomam conta de todos os elementos do desfile.

O desfile, assim, torna-se uma espécie de obra de arte total de rua, como veremos. De toda maneira, passistas habitualmente representam ou incorporam elementos do

enredo da escola; quando estão sobre os carros alegóricos eles levam o ritmo comum do desfile às esculturas – já que o samba sincroniza os componentes do desfile. No caso, todos os passistas se associam ao tema comum do arrepio através do samba, “nem tudo são flores; há dissabores, infelicidades, vidas perdidas – neste mundo de maldade.” Claramente, a alegria e a descontração não são compulsórias para todos os desfiles – mas os passistas respondem ao que eles expressam com seu traje e, ao mesmo tempo, ao contexto em que o traje se encontra dentro do enredo. Ou seja, os passistas, como todos os elementos de uma escola respondem à sua parte do enredo – localmente às suas alas ou aos seus carros – e globalmente ao enredo como um todo expresso no samba. Sobre o carro dos corpos indo para o crematório, os elementos humanos iam também responder ao tema da alegoria e também ao arrepio, o enredo da escola. Como isto aconteceria na avenida ficamos sem saber uma vez que a alegoria foi interdita e substituída por outra.

Filmes, livros e outras manifestações sobre a *Shoah* já foram alvo de processos, críticas e boicotes (veja por exemplo a controvérsia em torno da reportagem de Arendt sobre Eichman (ARENDR, 2000)). Na maioria dos casos, no entanto, o problema era *como* os episódios da catástrofe eram retratados – de um modo excessivamente indulgente, ou excessivamente cômico ou mesmo excessivamente descontraído. É como se o pensamento, que navega nas margens dos esquecimentos, das lembranças, das importâncias e das indiferenças corresse riscos e precisasse ser de alguma forma observado e monitorado de perto quando trata da catástrofe. Talvez porque, como Elizabeth Costello diz a Paul West no romance de Coetzee (2004), aquilo que escrevemos (ou filmamos, ou desfilamos) faz não apenas o público, mas também a nós mesmos melhores ou piores. Observar e criticar a mensagem é uma maneira de dizer que o meio importa. No caso do desfile da

Viradouro, no entanto, a alegação parece ser de que o tema não seria apropriado de modo algum ao meio – não que disso não se fala *assim* em um desfile de escola de samba, mas antes que disso não se fala em um desfile de escola de samba *de modo algum*. Ou seja, o meio é inapropriado para o tema – não importa como ele seja tratado. O argumento da alegação parece ser que os desfiles de carnaval não são a forma apropriada de se pensar na catástrofe. Resta a pergunta, é claro, relativa a sobre o que é que podem pensar as escolas de samba desfilando na avenida.

2. Carnavais proibidos

A história dos desfiles das escolas de samba está repleto de episódios de censuras diretas ou indiretas, de proibições e de interferências de autoridades de todo tipo. A turbulenta história dos desfiles de escola de samba é uma trama de conflito com autoridades constituídas. Em 1937, por exemplo, um ato de um delegado, Dulcídio Gonçalves, interrompeu os desfiles na Praça Onze antes mesmo da Mangueira, do Prazer da Serrinha e de outras 14 escolas desfilarem. Os anos 30 foram anos pesados em que a repressão deu forma e conteúdo aos desfiles. Interferências de outras autoridades também afetaram os desfiles. Em 1960, a Império Serrano teve que modificar seu samba e o nome do seu enredo após representação da embaixada do Paraguai, já que o desfile, chamado “A retirada da Laguna” mencionava negativamente personagens e episódios do tempo de Solano Lopes. Depois de uma complicada negociação, a escola modificou seu samba e o enredo passou a se chamar “Confraternização Latino-Americana”, já que o governo federal da época dizia se esforçar para estabelecer políticas convergentes na região (ver CABRAL, 1996 ou COSTA, 2001).

Ainda mais dramático foi a censura nos anos do regime militar como documenta o trabalho de Tamara

Sousa Cruz sobre as escolas de samba no regime militar (CRUZ, 2010). Em particular, o famoso desfile da Império Serrano de 1969 (“Heróis da Liberdade”) que teve em seu samba, composto por Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manuel Ferreira a palavra *revolução* substituída pela palavra *evolução*. Mais recentemente, no clássico desfile da Beija-Flor de 1989 (“Ratos e Urubus Larguem Minha Fantasia”), o carro que viria com uma reprodução do Cristo-Redentor foi proibido por interferência da Igreja Católica.

Joãosinho Trinta, que havia preparado um desfile brechtiano sobre a indigência e a suntuosidade na vida dos que desfilam na avenida, tapou o carro com pano preto e colocou sobre ele um cartaz onde se lia “Mesmo proibido, olhai por nós”. Ali, Joãosinho insinua que, para os artistas de rua, até mesmo os ícones de devoção são invocados indiretamente e, apenas através de um véu preto, podem abençoar. O sagrado tem que ser mantido longe da rua, protegido, ainda que por um pano preto, das hordas que, só assim, podem pedir sua proteção.

A proibição do carro da Viradouro orienta este texto. O arrepio, decidiu a liminar, não pode ser considerado por uma escola de samba levando em conta a catástrofe do extermínio em massa de pessoas. Além de uma possível incompreensão do que se tornaram os desfiles de escola de samba nos últimos 50 anos – e de como a noção de carnaval mobilizou a história do gênero – há duas questões importantes e relacionadas entre si que a proibição traz à tona.

Primeira, se certos temas são de fato incompatíveis com a arte de rua que não poderia tratar de coisas pungentes, mortais, decisivas ou politicamente muito sensíveis. As ruas deveriam se contentar com as migalhas do que pode ser pensado.

Segunda, se certos temas não podem estar associados ao espírito geral de folia já que esta invoca uma

alegria e uma descontração incompatíveis com o pungente, com o mortal, com o decisivo ou com o politicamente muito sensível. Ou seja, a proibição convoca questões acerca da compatibilidade entre catástrofe e carnaval. E, considerando os desfiles de escolas de samba, acerca de se há uma tonalidade em que o catastrófico não pode ser pensado. Este texto não pretende muito mais do que se aproximar destas questões. Não se trata de responde-las ou solucioná-las, mas antes de torna-las vívidas.

3. Arte e folia

A arte urbana dos desfiles de escola de samba é uma evocação. O desfile é obra de arte total de rua que congrega música, dança, escultura, instalação, *performance* e teatro. Elementos de cada ala contribuem para um conjunto global que dá sentido a toda obra. Da maneira como os conhecemos hoje, os desfiles tem talvez oitenta anos, mas sua natureza foi se transformando a cada década, a cada desfile. O elemento comum da evocação permitiu que os desfiles se transformassem de ranchos e blocos para a capacidade de desenvolver um enredo por meio dos seus componentes, dispostos em diferentes alas uniformizadas e, ao mesmo tempo, integrados pelo canto comum.

O desfile é assim um malabarismo de diacronias e sincronias: o enredo se desenvolve ao longo das alas e o samba-enredo fala de todo enredo e é cantado repetidamente; por outro lado todos cantam juntos e todo tipo de elemento plástico dá unidade ao conjunto do desfile. É um malabarismo complicado que muitas vezes falha: o samba atravessa, os carros destoam, as alas se atrasam e criam brancos, o samba não empolga os componentes. O desfile das escolas de samba é morfogênico: inventa uma forma. Mais que isso, faz do espírito carnavalesco um ingrediente utilizado de diferentes modos para obter certos efeitos. Há elementos fixos

(muitos deles estabelecidos pelos critérios mesmos do julgamento dos desfiles): samba-enredo, ala das baianas, mestre-sala e porta-bandeira, comissão de frente, bateria sem certos instrumentos entre outros. Estes elementos, contudo, servem de restrições para a composição – oferecem uma gramática a partir da qual coisas distintas podem ser articuladas. Por causa disso mesmo, os desfiles tem uma forma em grande medida aberta. Como toda arte aberta, o desfile de escola de samba está para jogo: sua história é parte de sua forma.

Porém a proibição do carro da Viradouro em 2008 descreve os desfiles como tendo um compromisso com a folia, com a alegria, a descontração e o erotismo. A pressuposição, que seria independente do tratamento que fosse dada à catástrofe no desfile da escola, é que o terrível não pode ser tratado com descontração. Como se o erotismo próximo do massacre não pudesse produzir pensamentos diferentes daqueles da *Repubblica di Salò* apresentado no clássico filme de Pasolini, “Salò – 100 dias de Sodoma”. A pressuposição parece ser a de que não pode haver liberdade temática para os desfiles de escola de samba porque a forma dos desfiles em si mesma restringe aquilo de que pode tratar. O que a proibição do carro alegórico traz a tona poderia ser entendido em termos da natureza mesma da seriedade: temas sérios requerem tratamentos ou tonalidades de certa natureza? Ou, antes, aquilo que é instituído como sério, fica instituído assim apenas porque algo impede que apareça em alguns contextos eles mesmos menos sérios? Serão a alegria e o erotismo incompatíveis com alguns assuntos demasiado sérios que, por sua vez, não poderiam ser considerados senão sob certas condições que o carnavalesco e o popular não atendem? Será simplesmente que as escolas de samba são parte de uma baixa cultura que não estaria equipada para pensar em questões mortais?

4. *Shoah e Maafa*

Nos últimos 50 anos, as escolas de samba aceleraram sua história tornando possíveis muitas transformações que vieram a permitir que diferentes coisas passassem a ser tematizáveis nos desfiles. Um elemento importante introduzido pelos desfiles do Salgueiro de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues nos anos 60 e início dos anos 70 foi os temas da história africana do Brasil. Pamplona, formado na Escola de Belas Artes do Rio e cenógrafo do Teatro Municipal, entrou no carnaval do Salgueiro em 1960 e procurou um enredo histórico ainda não abordado pelos desfiles no passado. Obteve naquele ano o primeiro título para o Salgueiro com o enredo sobre Zumbi dos Palmares. Em 1963 o Salgueiro ganhou outra vez o carnaval sozinho pela primeira vez com um enredo que tratava de Chica da Silva, como uma heroína negra. No ano seguinte, foi a vez de Chico Rei.

O desfile de 1964 foi sobre a *Maafa* – a catástrofe africana. A *Maafa* foi composta pela organização de campos de trabalho forçado em dois ou três continentes, pelo organização da vida das pessoas em função da produção, do tráfico sistemático de pessoas e do extermínio de todos aqueles considerados inadequados para o regime de escravidão (ver, por exemplo, ROBERSON 1995) Assim como a *Shoah* ou outras catástrofes, a *Maafa* também foi um episódio (longo) de escravização e genocídio cometido de maneira sistemática e legitimada de tal maneira que não havia espaço, no sistema escravagista, para nenhum recurso, nenhum apelo, nenhuma instância de implementação de justiça. Assim como a catástrofe judaica, a catástrofe africana também é vista pela história dos vencedores como o massacre contra um povo (ou um conjunto dos povos). Do ponto de vista dos escravizados e dizimados, trata-se de um ataque sem razão nenhuma. Sem presságio. Sem antecedentes. Sem fio condutor. Como diz

o samba do Salgueiro daquele ano, “um dia, ...[a] tranquilidade sucumbiu, quando os portugueses invadiram, capturando homens para fazê-los escravos no Brasil”.

A história contada no enredo do Salgueiro – a de Chico Rei – é uma história de adaptação ao *status quo* escravocrata. O rei capturado compra sua alforria – e a alforria de seu pessoal – e depois compra terras e tem escravos, adota o nome de Francisco e se converte ao catolicismo e, por fim, ergue a igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz em Ouro Preto, uma igreja para os negros alforriados. Trata-se de uma história de cooptação do escravo – mas também, como viu o enredo de Pamplona, de uma história negra de êxito. Uma história, contudo, traçada pela migração forçada, pelas mortes precoces e pelo assassinato dos inábeis. Também pela destituição de toda uma maneira de pensar e de saber – a cooptação de Chico Rei coroa um epistemicídio sistemático.

Os carros de navios negreiros, com todo seu sofrimento e desolação, passaram a se multiplicar nos desfiles. O tema já havia sido enredo do Salgueiro em 1957 (“Navio Negreiro”), e continuou sendo uma constante nos carnavais. Por exemplo, em 2012 dois carros exuberantes de navios negreiros entraram na avenida, da Beija-Flor (em “São Luís – Poema Encantado de Amor”) e da Vila Isabel (em “Você Semba De Lá Que Eu Sambo De Cá – o Canto Livre de Angola”). Nestas alegorias, frequentemente há passistas que seguem a cadência da escola, sorriem e dançam. Talvez se possa dizer que a presença dos navios negreiros banalizou a *Maafa* e que, talvez, a liminar procurou evitar que o mesmo se desse com a *Shoab*. O argumento não está presente nos documentos que nortearam a proibição do carro alegórico da Viradouro em 2008 que não faz nenhuma menção à catástrofe africana e nem sequer ao que aparece nos desfiles das escolas nos últimos anos.

Porém o argumento em si mesmo é duvidoso: os muitos carros alegóricos fizeram parte de uma presença constante do tema da catástrofe africana no carnaval em um país onde não há sequer um museu dedicado ao massacre perpetrado pelo *status quo* brasileiro e por seu antecedente colonial. Ainda que possa ter banalizado a associação entre carnaval e navios negreiros, as alegorias fixaram na cabeça do público que foi através de navios de concentração que a população africana chegou para quase toda morrer nos campos de trabalhos forçados no Brasil. Os carros também evocam a destituição dos coletivos que foi a catástrofe africana. Talvez um efeito similar pudesse ser alcançado com alegorias como aquela que Paulo Barros tentou colocar na Sapucaí. Talvez a história de muitos judeus, ciganos e outras vítimas da *Shoah* no Brasil ficasse evidenciada e refletida pela alegoria. De todo modo, aquilo que os desfiles promovem é múltiplo: é da ordem de um resgate de uma identidade, mas também da capacidade de crueldade, da memória e, potencialmente, do arrepiante.

Alguns destes argumentos poderiam ser contestados pela comunidade judia por meio da alegação de que a *Shoah* é única e de alguma forma *sui generis*. Emil Fackenheim, no seu “To Mend the World: Foundations of Future Jewish Thought,” (1988), por exemplo, apresenta algumas características que fazem a *Shoah* única na história dos genocídios e das catástrofes. Ainda assim, não é claro que ela seria menos um tema para desfile que a *Maafa*. Fackenheim ele mesmo propõe um mandamento extra (o 614^{ésimo} Mandamento) que trata de não validar as ações de Hitler e que poderia mesmo ter como consequência não perseguir tentativas de pensar em certos assuntos.

De todo modo, desde o Estado-Novo, haviam determinações de que os desfiles se limitassem a enredos nacionais e a temas que surgissem da história (oficial) do Brasil. Os desfiles do Salgueiro nos anos 60 e 70 introduziram muitas modificações junto com a temática da

história africana. A imagem também era de que os desfiles eram uma manifestação folclórica mais ou menos estável e estática. Nada como uma obra de arte total parecia estar em jogo nestas determinações. A partir dos anos 1960, os desfiles começaram a fazer mais do que ecoar a história aceita, mas também a pressioná-la, encurvá-la, apresentá-la a contrapelo de modo que os heróis negros preponderassem (como o carnaval mencionado de Zumbi dos Palmares em 1960, Aleijadinho em 1961 e como na história da liberdade no Brasil em 1967). Em 1971, com “Festa para um rei negro”, a escola tratou do primeiro rei negro reconhecido internacionalmente, Haile Selassie, o Ras Tafari.

Lentamente, desde os anos 1930, quando o enredo era uma questão relativamente de menor importância no julgamento dos desfiles, os carnavais passaram a tratar de um tema. Também ao longo do tempo, os desfiles passaram a ser embriões de engajamentos e, ao mesmo tempo, passaram a se relacionar, graças a Pamplona e Rodrigues, com a comunidade artística do Rio. Gradualmente, os desfiles passaram a ser assinados e o enredo passou a ser um elemento motriz de todos os outros – ficou consolidada a ideia de que os desfiles tinham autores que tratavam os enredos. Estes eram os carnavalescos que passaram a imprimir suas marcas nos desfiles – as cores de Max Lopes, as alegorias leves de Rosa Magalhães, os metálicos de Fernando Pinto etc. Os carnavalescos passaram a ser disputados pelas escolas com base em sua obra passada. Os desfiles deixaram de ser então tanto arte coletiva de uma comunidade e passaram a ser implementados por uma comunidade estruturada de músicos e dançarinos, uma manifestação de autor.

5. Carnaval de autor

A ideia de um carnaval de autor pode ser comparado com aquela de cinema de autor. No cinema de autor, o filme inteiro é assinado: fotografia, roteiro, direção de elenco, cadência. Tudo é assinado e, assim, ao invés de uma arte cooperativa, os diretores deram aos filmes suas marcas pessoais. Em particular, a partir dos anos 1960 – o tempo de Pamplona no Salgueiro – o cinema de autor se difundiu com diretores provenientes do neorrealismo italiano, da geração alemã de Fassbinder e Herzog e no Cinema Novo brasileiro. A difusão do cinema de autor teve muita relação com a imagem de cinema como forma de arte completamente clara nos *Cahiers du Cinéma* que pautou a *Nouvelle Vague* francesa. Truffaut, naquela publicação, investia contra alguns roteiristas consagrados em um realismo psicológico envelhecido e abjeto (LE BERRE, 1994). Este era o ponto nevrálgico do argumento: os roteiristas até então ditavam o teor da produção, restava ao diretor ser um burocrata dos enquadramentos. Com a montagem insubordinada, personagens sedutores e movimentos de câmera insinuantes, “À Bout de Souffle” de Godard virou o paradigma de cinema de autor. A reviravolta pode ser entendida aqui como uma rebeldia do diretor contra a trama pronta, contra o roteiro imperativo.

Algo parecido pode ser dito da intervenção da geração de Pamplona (e de Rodrigues, mas também de Maria Augusta, Fernando Pinto e Joãozinho Trinta). O Salgueiro foi um laboratório que permitiu usar os desfiles para experimentar elementos plásticos, materiais, temas, cores e até passos de dança como a ala de dançarinos de minueto levados para avenida em 1963. O Salgueiro introduziu o elemento de experimentação nos desfiles, desafiando os aspectos formulaicos arraigados na maneira como os enredos eram apresentados até então. Por isso mesmo, aquela geração abriu caminhos para um carnaval de

autor em que o tema importa menos do que a montagem, a disposição das alas, a ousadia dos passos e a insinuação dos materiais.

O carnaval de autor e sua experimentação tornou o carnaval vivo e instigante – não se tratava mais da repetição de uma fórmula, mas de uma negociação original a cada ano com restrições impostas pela história, pelo regulamento e pelo traço do autor. Como manifestação artística, o desfile passou a poder ser lido como uma obra de arte total também no sentido europeu: a expressão de um autor com uma ideia na cabeça e seus recursos de expressão na mão. Há, ainda, um elemento relativamente alheio ao cinema de autor e outras formas de arte total: a presença de um corpo de jurados que a partir de dez quesitos determinam qual é a melhor escola que se apresentou nas noites de desfile na Sapucaí.

Um paralelo direto deste jurado pode ser encontrada na forma de arte total das tragédias áticas que se apresentavam em um festival competitivo na cidade (rural) de Dionísia. Ali, os autores se esforçavam para ter um bom desempenho competitivo, e isto acontecia se eles conseguissem inovar dentro dos elementos estabelecidos do teatro grego. A competição, em ambos os casos, oferece um outro limite à experimentação – ela tem que se enquadrar em expectativas de quem julga. O cinema de autor também responde a este tipo de restrição: há o público a ser satisfeito e há os festivais de cinema que premiam anualmente alguns filmes. Assim, Cannes ou Berlin funcionam um pouco como os certames de Dionísia ou da Sapucaí: oferecem parâmetros com os quais os autores negociam. É sempre uma negociação complicada onde frequentemente dois passos a frente são sucedidos por um passo atrás – certas inovações de vanguarda são lentamente assimiladas pelos filmes e carnavais ao longo do tempo.

O carnaval de autor negocia com estes parâmetros de diferentes maneiras. Assim, desde os anos 1960 e sobretudo ao longo dos anos 1980 e 1990 muitas inovações foram premiadas e muitas outras condenadas pelos jurados. Se “Kizomba – A Festa da Raça”, de Milton Siqueira, Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães conquistou o título para a Vila Isabel em 1988 introduzindo todo tipo de materiais e cores africanos – da palha ao barro das construções de Timbuktu – para substituir os paetês e brilhos tradicionais do carnaval, o “Ratos e Urubus” de Joãozinho Trinta, talvez o carnaval mais inovador de todos não deu o título à Beija-Flor em 1989. A ousadia de Ney Ayan na Império Serrano em 1991, com “É Por Aí Que Eu Vou”, onde caminhões não decorados cruzaram a Sapucaí sem disfarces para tratar dos caminhoneiros, foi penalizada com a saída da escola do Grupo Especial. Em todo caso, não são os temas propriamente que decidem o destino dos carnavais, é antes a maneira como os temas são desenvolvidos na avenida, como o enredo é desenvolvido e como a inovação da realização negocia com os parâmetros fixos estabelecidos e com a história dos desfiles.

6. Carnavalização e sacralização

O apelo à ideia de um carnaval de autor talvez sirva para tornar o desfile de escolas de samba mais próximo das formas de arte total como o cinema onde podemos atribuir a responsabilidade não a um coletivo mas a quem assina. Esta aproximação permite perguntar porque a catástrofe judaica não pode aparecer em um desfile de escola de samba se aparece em filmes (e poemas, romances e peças de teatro). Uma questão mais ampla é se a interdição da *Shoah* se aplica a qualquer forma de carnaval e se, mesmo se ela pudesse ser tratada por autores, ela ainda assim seria tema inapropriado para expressões de arte coletiva.

Essa questão ampla diz respeito à compatibilidade mesma entre catástrofe e carnavalização, entre assuntos viscerais e a descontração da folia. O carnaval tem uma tradição de abordar temas proibidos e até macabros (HUMPHREY, 2001). A carnavalização é um artifício que deixa os temas mais palatáveis e permite que, permeados de uma euforia por vezes desvairada, outras vozes sejam ouvidas, outras perspectivas possam ser canalizadas. A carnavalização é uma desarrumação que torna explícito a fragilidade das construções a partir das quais vidas são moldadas. Ela expõe um gradiente de arbitrariedade que torna sério o seu objeto – neste sentido, ela contrasta com o que é sagrado que é colocado fora dos limites (em particular, fora dos limites dos processos carnavalizadores). O sagrado é colocado fora dos limites das legislações, das proteções, das salvaguardas e das sansões. Para uma análise política da relação entre o sagrado e o sacrificado ver Agamben (2002).

Sem explorar os dispositivos de carnavalização, este texto se restringe aos desfiles de escola de samba no Rio de Janeiro e engaja o carnaval de fato em uma forma autoral e de fácil leitura para quem entende arte como tendo assinaturas individuais. É neste contexto que é interessante pensar no que conduz a proibição do carro sobre a *Shoab*, em comparação tanto com a presença ubíqua de elementos alegóricos sobre a *Maafa* – talvez em algum sentido carnavalizando-a – quanto com os filmes e textos que, também autorais, fazem uso da catástrofe para conduzir uma trama. Com diferentes intensidades de carnavalização, os desfiles propõem-se a abordar assuntos, a fazer associações, a considerar elementos conjuntamente e a olhar alguma coisa de um modo inusitado. Trata-se de um empreendimento estético – é a estética que apela, que conclama e que engaja em uma obra de arte total. Por isso, ela tem sua força. Proibir a estética dos desfiles de trazer a baila uma catástrofe é desacreditar na sua capacidade de

encontrar um modo original ainda que apropriado uma questão.

Talvez se possa dizer que as catástrofes africana e judaica são diferentes, porque a última ocorreu há mais tempo e assim é menos parte de uma história recente. Primeiro, há que se considerar que a distância cronológica entre 1888 e 1957 de um lado e entre 1945 e 2008 do outro não é tão marcada. Porém, mais importante que isso, é que a história e suas marcas são presente tanto quanto passado: os vestígios destas catástrofes estão presentes hoje como em 1957 e como 2008. Ou seja, estas catástrofes modelaram muitas instituições, práticas, subjetividades e estruturas políticas de hoje. Ambas tiveram enorme impacto para além das supostas identidades de suas vítimas – e ambas marcaram o destino dos descendentes destas pessoas. Talvez a diferença esteja antes na imagem midiática de uma tragédia – uma imagem oficial que substitui os poucos minutos de filmagem dos campos nos dias seguintes à Liberação. Há uma visão da *Shoah*, composta por crematórios, câmaras de gás, cercas eletrificadas e *kepos* que trabalhavam pelo privilégio de comer o suficiente. Esta visão, seguramente aterradora, está vívida e presente graças a presença da catástrofe na mídia.

Já a *Maafa* parece distante porque suas marcas foram apagadas e nem sequer há uma imagem icônica dos navios transportadores de gente ou dos açoites genocidas a que eram submetidos os insubmissos e os incapazes. As catástrofes procuram destruir suas marcas, e em geral conseguem. Que uma catástrofe tenha conseguido imagens icônicas que a tornem vívida na memória coletiva não deveria deixá-la mais presente que outras, ela apenas está mais nítida – e este é o efeito da imagem mediática que a relembra.

O que fazer com a memória de uma catástrofe? Exorcizá-la? Ou tornar seu nome intocável? Parece que o que está em jogo na proibição – como no caso do Cristo

Redentor da Beija-Flor de 1989 ou da revolução da Império Serrano de 1969 – é que o que é tomado como sagrado não pode ser alvo de carnavalização. O sagrado é precisamente aquilo que deve ser preservado – aquilo que merece seriedade, merece ser poupado de toda operação que o faça ser pensado junto com outras coisas. A *Sboab* adquiriu um elemento de sagrado – o que, em certo sentido, preserva sua memória mas ao preço de deixá-la impensada em alguns contextos. Mas a sacralização serve à memória? Ou a proliferação de lembranças em múltiplos contextos prestam um melhor serviço de difundir a memória de uma catástrofe? Outra questão, no entanto, se aplica a *Maafa*: ausente dos espaços instituintes de sacralização, ela fica completamente disponível para ser carnavalizada?

A sacralização é anátema da carnavalização: o sagrado é o intocado pelos dispositivos que produzem carnaval. Os desfiles de escolas de samba do Rio, no entanto, criaram uma outra matriz de sacralidade cristalizada em sua estética e em sua história. Trata-se de uma sacralidade alternativa aos mecanismos de sacralização das instituições: a estética tem uma capacidade persuasiva porque ela desloca o sagrado, reinventa as inteligibilidades. A matriz de sacralidade dos desfiles impõe restrições internas ao que pode acontecer no Sambódromo em dia de carnaval. Este texto procurou enfatizar esta matriz focando no gradual surgimento do desfile de autor onde a obra de arte total de rua é assinada. Este foco fez perder de vista um pouco da generalidade dos processos de carnavalização em prol de tornar os desfiles mais próximos de outras formas de arte total, em particular do cinema. Os desfiles de escola de samba, deste modo, aparecem vividamente ainda contrastados com artes totais alheias à carnavalização. Este contraste ilumina outro, entre a catástrofe judaica e a catástrofe africana como temas que, por sua vez, permite ver como há mais de uma medida para o que pode sair na Sapucaí. Afinal o que ainda falta na história estética dos

desfiles de escolas de samba para que eles possam parecer capazes de pensar qualquer catástrofe, independente de credo ou raça?

Referências

AGAMBEN, G. ***Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I***. Tr. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

_____. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, H. **Eichman em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal**, tr. de José Rubens Siqueira, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BAUMAN, Z. **Modernity and holocaust**. Cambridge: Polity, 1989.

CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CELAN, P. **Gesammelte Werke**. Ed. B. Allemann, S. Reichert, R. Bücher. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.

COETZEE, J. M. **Elizabeth Costello**. Londres: Vintage, 2004.

COSTA, H. **100 anos de carnaval no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001

CRUZ, T. P. **As escolas de samba sob a vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos**, Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

FACKENHEIM, **To Mend the World: Foundations of Future Jewish Thought.** Nova Iorque: Schocken, 1988.

HUMPHREY, C. **The politics of Carnival.** Manchester: Manchester University Press, 2001.

LE BERRE, C. **Truffaut au travail.** Paris: Cahier du Cinéma, 1994

ROBERSON, E. **The *Maafa* and beyond.** Columbia: Kujichagulia, 1995.

SEXTON, A, **The Awful Rowing Toward God.** Boston: Houghton Mifflin, 1975.

Hélio Oiticica e o carnaval

João Coviello

1. Introdução

Hélio Oiticica (1937-1980) tinha vinte e sete anos quando conheceu a Escola de Samba Mangueira em 1964. Foi um momento fundador não somente em sua obra, mas, principalmente, em sua vida. Quem o levou até lá foi o escultor Jackson Ribeiro, que ajudava Amilcar de Castro na confecção de alegorias para o desfile da Escola. Desde então, Oiticica nunca mais se separou da Mangueira. Quando estava no Rio, ia diariamente ao morro. Lá fez amigos e aprendeu a sambar. Já era outro. O *Parangolé* foi criado junto com o impacto causado por esse encontro. Este trabalho tratará dos desdobramentos que se seguiram à paixão do artista pela Mangueira, pelo carnaval e pelo samba. E se fixará principalmente no ano de 1964, período de consolidação do *programa Parangolé*.

Nos vinte e sete anos anteriores, a vida artística de Oiticica também foi vigorosa. Cabe retomá-la para não restar dúvidas de que o artista já estava formado em 1964. Sua trajetória ultrapassava qualquer medida habitual. Ela começou muito cedo. Oiticica já desenhava e pintava quando, aos 17 anos, começou a ter aulas com Ivan Serpa (1923-1973). O avô José Oiticica (1882-1957) foi um destacado intelectual anarquista e influenciou na decisão dos pais sobre o filho não ir para uma escola.

Foi em casa, então, que Hélio Oiticica foi alfabetizado e teve aulas de outras disciplinas. O pai, José Oiticica Filho (1906-1964) foi um importante fotógrafo e cientista. Quando ele ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim, toda família se mudou para os EUA e Oiticica passou a frequentar uma escola. De volta ao Brasil, as aulas com Serpa e principalmente a personalidade desse mestre mostraram ao aluno o valor da diversidade, o valor de estar sempre atento às coisas do mundo e incorporá-las ao trabalho. Talvez venha daí o gosto de Oiticica pela invenção, pela experimentação e pela liberdade criativa que pregou como um diligente missionário.

Ronaldo Brito (2005, p. 33) defendeu o professor de Oiticica da acusação de ser um artista sem estilo, justamente porque seu objetivo era a diversidade. Em artigo publicado originalmente no jornal “Opinião”, de maio de 1974, no momento de uma grande retrospectiva dedicada a Serpa, Brito destaca que o artista tinha uma grande vontade de buscar o novo e até mesmo o desconhecido. Daí seu trabalho labiríntico, multifacetado, que foi das pinturas geométricas às grandes telas expressionistas.

Estes comentários também poderiam retratar a obra e a personalidade de Hélio Oiticica. Até os seus 27 anos participara do Grupo Frente (1955/56), movimento precursor da abstração geométrica no Brasil e do Neoconcretismo (1959/60), movimento que buscou uma renovação em relação ao concretismo e já refletia sobre uma pintura além do cavalete, sobre a inter-relação das artes, sobre a participação do espectador e da vinculação entre arte e vida. E pensava muito na cor e no espaço.

Pode-se dizer que as preocupações de Oiticica giravam, nessa época, em torno do seguinte conjunto de preocupações: cor-espaco-corpo-interatividade. Com estes interesses, Oiticica mostrou seu gênio antecipatório. Por isto, Oiticica é um dos artistas brasileiros mais presentes no

cenário da arte contemporânea, a ponto dessa luz sobre sua obra ser questionada por ser considerada excessiva. Apesar de tudo, e retomando a decisiva influência de Ivan Serpa, é possível imaginar Oiticica carregando seu caderno de notas para todo canto, criando a todo instante, despreocupado com a mediação de instituições, do mercado ou de qualquer outra estrutura social. Enfim, um artista em tempo integral. A rua, o morro e o carnaval eram materiais que lhe davam energia.

Pode-se analisar a obra de Oiticica apenas por seus aspectos plásticos, o que é muito tentador, já que ela traz uma discussão interessante sobre cor, textura e diversidade de materiais. Pode-se também analisar seu emaranhado de escritos e pensá-los na intersecção com seus trabalhos visuais. Ou analisar seus escritos como obra autônoma, como um conjunto de reflexões que formam uma Teoria da Arte. Seus textos são tão densos, eruditos e certos que o transformam num grande teórico da arte. É difícil encontrar outro teórico com um conjunto de textos tão articulados. Talvez Ferreira Gullar e Mário Pedrosa também o sejam, justamente dois amigos que conviveram com o artista no seu período de formação nos anos 50.

Portanto, há três formas de diálogo com a obra de Oiticica. Este artigo manterá um diálogo com os aspectos formais e plásticos dos trabalhos criados em 1964, principalmente o Parangolé. Não será possível, contudo, deixar de lado seus escritos, pois suas reflexões lançam luz sobre seus trabalhos. Há, além de tudo isto, um complicador: Oiticica coloca em xeque a própria noção de obra, explica Paula Braga, pois tudo que fazia transformava-se numa “constelação” que se ampliava a todo instante:

Se fosse representada por algum tipo de linha, essa obra teria que ser uma trança, uma coexistência de fios, que emaranhassem os objetos produzidos pelo

artista, os textos teóricos que deixou em um arquivo obsessivamente organizado, os experimentos com cinema, a poesia, as peças de teatro, as cartas aos amigos, que fotocopiava antes de enviar, as revistas que lia, as músicas que escutava, as ruas por onde caminhava. *Tudo isto é a obra, tudo isso é a constelação que forma o artista Hélio Oiticica*, um personagem *sui generis*, ainda mais em nossa época de existências padronizadas, como que escolhidas em uma prateleira (2013, p.19, grifos meus).

Estamos lidando, então, com um artista que questionava as próprias noções com as quais estava ligado: as noções de artista, de obra, de contemplação, de espectador, de carreira, de genialidade, de mercado e de qualquer outra coisa relacionada ao mundo da arte. O que fazia era inédito se compararmos com o que acontecia em 1964: Oiticica não era um artista *pop* como Andy Warhol; não era um *duchampiano* que transforma um objeto do mundo cotidiano em obra de arte através da crítica institucional; e não era um artista conceitual, pois não estava preocupado apenas com a ideia ou conceito, mas com a experiência perceptiva e corporal do espectador (agora um *participador*, como queria).

De todos os alvos para os quais se volta a obra de Oiticica, um será analisado com mais detalhes: sua crítica à estética clássica. O carnaval será a chave interpretativa, mesmo com a possibilidade de se perpetuar uma mitologia em torno do trabalho de Oiticica. Apesar do perigo, o carnaval como mito fundador da virada radical na obra do artista é fascinante. Ele não é um mito qualquer e o ano de 1964 se mostrará, de fato, radical para Helio Oiticica.

2. A descoberta do carnaval

O carnaval de 1964 foi marcado pela morte do compositor Ary Barroso, um dos homenageados daquele ano, bem no meio da festa, no domingo, dia 9 de fevereiro. Quem venceu o concurso de Escolas foi a Portela. A Mangueira ficou em terceiro lugar e desfilou no domingo, sob o peso do luto. Foi a quarta Escola a desfilar. O puxador do samba-enredo foi o eterno Jamelão. Mesmo não ganhando é possível imaginar a alegria de Oiticica e de seus colegas de ofício, Amilcar de Castro e Jackson Ribeiro, com as alegorias. É possível fazer mais um exercício e imaginar o jovem Oiticica ansioso na Concentração, esperando o desfile começar. Afinal, era “um homem lotado de contradições”, disse seu amigo e biógrafo Waly Salomão, “com um lado bem cerebral e um lado que é instinto puro. Construtivista e brutalista. Carnaválico e matemático” (2003, p. 35). Enfim, um encontro e sem nenhuma incompatibilidade: as duas proposições seriam para sempre verdadeiras. O artista de sentido construtivo e o carnaval se encontravam.

Esse encontro mostra que é possível pesquisar o carnaval, principalmente o carioca, de varias formas: a partir de suas músicas, de seus blocos ou de suas Escolas de Samba. Apenas a expressão *Escola de Samba* já seria uma oportunidade para reflexão. É possível, também, pesquisar o carnaval tendo como perspectiva suas intersecções sociais e políticas. Este capítulo, contudo, fará uma leitura do carnaval do ponto de vista de um único artista, Hélio Oiticica, e o impacto causado na sua criatividade. Tamanca delimitação será útil.

Debret, já havia retratado o entrudo, outro fenômeno coletivo, antecessor do moderno carnaval. Essa festa também acontecia nos três dias que precediam a Quaresma. A evolução do entrudo para o carnaval ocorreu na metade do século XIX, sempre sob repressão policial. O

papel subversivo dessa catarse geral deveria encantar Oiticica ainda mais. Em 1896, cem mil pessoas estiveram nas ruas no domingo gordo (Moraes, 1987, p. 92). No domingo de carnaval de 1907, quinhentas mil pessoas brincaram na Avenida Central após a reforma urbanística promovida pelo prefeito Pereira Passos. Daí em diante, a utopia carnavalesca estava instaurada, ainda com a persistência do caráter de pecado associado à festa. Em 1964 esse caráter ainda estava presente. Era um momento bem diferente da aceitação de hoje. Oiticica se interessava pelo interdito provocado pelo carnaval. Para ele, estar à margem era igual a ser herói.

Sempre se disse que os carnavalescos descem o morro, Oiticica, no entanto, subiu. A tese mais aceita por Eneida de Moraes explica que o nome Escola de Samba nasceu da finalidade de ensinar a dançar o samba (1987, p. 229). Oiticica subiu o morro para aprender a sambar e o resultado desse aprendizado aparece em sua obra. A partir daí o artista incorporou em seu trabalho o objetivo de suspender as fronteiras entre arte e vida. Seu trabalho, que sempre destacou o espaço, busca agora a criação de outro tipo de espaço, o social, onde cabe o mundo.

O carnaval, segundo Roberto Da Matta, também busca criar um espaço polissêmico, ou seja, com múltiplos sentidos, aberto, “situado fora da hierarquia” (1990, p. 52). A utopia de Oiticica se encaixa também nessa trégua temporária de três dias num mundo cheio de regras sociais.

Os Parangolés são capas compostas de tecidos ou plásticos sobrepostos, inspirados nos movimentos do samba. O Dicionário Houaiss registra a palavra como sendo uma conversa sem pé nem cabeça, uma conversa fiada, mas também como malandragem, astúcia, esperteza (2009, p.1432). Nas muitas entrevistas que deu a partir de 1964, Oiticica sempre tinha de explicar como encontrou a palavra Parangolé. As explicações são quase sempre iguais. Na chamada “A Última Entrevista”, concedida ao também

artista Jorge Guinle Filho, em abril de 1980, o artista explica a origem desta “palavra mágica”:

Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque que eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, com meu pai, fazendo bibliografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns 2 metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aniagem pregado num desses barbantes, que dizia “aqui é...” e a única coisa que eu entendi, que estava escrito era a palavra “Parangolé”. Aí eu disse: “É essa a palavra” (2009, p. 269).

Na resposta seguinte Oiticica explica que o que fazia eram capas Parangolé: “Como se a pessoa tivesse *vestindo a própria pintura* e você mexe e começam a aparecer várias camadas diferentes. E para mim isso abriu um campo totalmente novo” (p. 170, grifos meus). Com orgulho, ele afirma que “talvez tenha sido a primeira obra em que o corpo entrou como parte da obra. Não o corpo como suporte” (idem). Oiticica não cansava de dizer que queria algo além do quadro, além da arte, além da estética, mas nesta última entrevista ele fala em *vestir a pintura*. Esta afirmação será retomada adiante.

O “P4 Parangolé Capa 1”, o primeiro, sobrepõe tinta acrílica sobre tecido de algodão, juta, plástico amarelo, plástico azul, tecido de algodão amarelo e corda. Os planos de cores ainda estão presentes. A foto com Nildo da Mangueira vestindo o “P4 Parangolé Capa 1” tem as cores amarelo e laranja que já eram usadas por Oiticica. São cores brilhantes. Os Parangolés seguintes traziam frases escritas, eram os “Parangolés poéticos”. O P4 é um convite à participação e à dança e será incorporado de diversas formas em trabalhos posteriores. Dirá o artista em texto de 12 de setembro de 1965, chamado “A dança na minha experiência” (1986, p. 72):

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. Seria o passo definitivo para a procura do *mito*, uma retomada desse mito e uma nova *fundação* dele na minha arte. É portanto, para mim, uma experiência da maior validade, indispensável, principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações, etc. (Grifos meus).

Oiticica afirma neste texto que a dança (ou mais precisamente, o samba) teve um papel transformador não só no Parangolé, mas também nos trabalhos posteriores. No final deste parágrafo o artista confessou: “Não só isso, como que já foi o início de uma experiência social definitiva e que nem sei que rumo tomará” (p. 73). Esta possibilidade de desinibição intelectual, liberdade criativa e derrubada de preconceitos o levou a questões éticas, muito mais que estéticas. Com o Parangolé o artista passa a ser o *propositor* e

o espectador passa a ser o *participante*. Isto será vital para a compreensão do programa artístico de Oiticica.

Oiticica cria um vínculo entre festa/dança, divertimento, carnaval e o Parangolé. Isto é quase uma equação, pois estas partes têm uma igualdade próxima da matemática. O Parangolé é uma *fantasia* no sentido duplo da palavra: imaginação e vestimenta alegórica. Tal qual a fantasia carnavalesca, o Parangolé é um símbolo do não-interditado. O carnaval, para Oiticica, era uma oportunidade de contestação. O estudioso de sua obra posterior a 1964 percebe que o carnaval, principalmente o de rua, tinha o essencial para agradá-lo: tudo nesses dias leva à liberdade, mesmo que idealizada ou simbólica.

O carnaval é uma festa de todos. Da Matta (1990, p. 51) explica um pouco o papel do carnaval: “As fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de *polissemia social*, pois (...) todos estão aqui para ‘brincar’”. O Parangolé, portanto, nasceu do contato de Oiticica com o samba, o carnaval e a Escola de Samba Mangueira. Entretanto, é necessário ainda discutir sobre a importância de Oiticica como passista para a compreensão de sua obra.

O núcleo central da argumentação apresentada neste artigo é a descoberta da dança, do corpo e da relação entre arte e mundo a partir do contato de Oiticica com o carnaval. Essa descoberta transformou-se no ponto de virada de sua obra. O pesquisador Michael Asbury (2011, pp. 28-29), faz um comentário sobre a ginga de Oiticica, que percorre outro caminho. Para ele, apesar de sua virtuosidade como passista ser confirmada por amigos e especialistas, há uma contradição com as fotografias em que Oiticica aparece dançando: ele está sempre concentrado e prestando atenção aos pés, contrastando com a naturalidade de outros dançarinos. Além disto, se o artista “recebeu aulas particulares dos habitantes da Mangueira, como Miro, isso não nega o fato de que seu

nível de virtuosidade dificilmente seria equivalente ao daqueles que dançavam desde a infância”. Neste artigo, Asbury informa que usou o primeiro nome do artista para esclarecer sua “ênfase na pessoa e não na obra” (p. 29). Com esta discussão sobre a ginga de Oiticica, o autor procura fazer conhecer outros aspectos que julga ser necessários na análise da obra do artista:

Houve por certo tempo uma ênfase esmagadora no envolvimento do artista com a Mangueira, com o samba, e com a arquitetura, o ambiente e a cultura da favela. O encontro do artista com a comunidade da favela e sua descoberta do samba e carnaval foram, é claro, centrais para o desenvolvimento de suas “invenções” seguintes, e marcam uma mudança radical na trajetória de sua produção criativa. No entanto, Hélio não pertencia à favela. Seu envolvimento com a aquela comunidade aconteceu por meio da amizade com indivíduos particulares (pp. 29-31).

No fundo, Asbury quer demonstrar que o encontro com a Mangueira “não foi exclusivamente a força determinante na mudança pela qual passou seu trabalho na metade da década de 1960” (p. 32). A ênfase esmagadora no envolvimento de Oiticica com a Mangueira está no centro da críticas de Asbury. Esta ênfase, segundo o crítico, é ahistórica, ou fora da história, e revela uma preocupação com o exótico ou com um espaço mítico. Sua tese se concentra nas preocupações teóricas que levaram Oiticica ao seu “salto radical”. As mudanças em seu trabalho já vinham sendo elaboradas há algum tempo e seu encontro com a Mangueira não representa uma ruptura, pois a transição do quadro para o espaço já estava ocorrendo. Asbury continua: “Ele se infiltrou naquela cultura não porque estivesse tentando conscientemente construir uma ponte entre arte erudita e cultura popular, mas porque esta

o atraía como indivíduo” (p. 40). A dança só se tornou importante para Oiticica porque o ajudou no envolvimento com as pessoas da Mangueira: “Oiticica foi, então, capaz de associar a noção de intuição e seu ideal de sublime através da exuberância popular do samba e do carnaval” (p. 41). Asbury conclui que “é necessário abandonar a análise exclusiva de momentos específicos de sua “carreira” e focar a articulação de paradoxos que marcam sua trajetória de pensamento e prática. Fazendo isso, ficará evidente que apesar de Hélio não ter ginga, Oiticica tinha ginga de sobra” (p. 51). O título do artigo de Asbury é provocativo: “O Hélio não tinha ginga”, mas esta última citação explica suas posições.

As advertências de Asbury são importantes para a investigação do mergulho existencial, mítico e artístico de Oiticica no morro da Mangueira e tudo de radical que esse mergulho representou. Contudo, o ano de 1964 não foi marcado apenas por esse encontro, ele foi marcado também pela morte do pai do artista, José Oiticica Filho, com quem trabalhava nos arquivos do Museu Nacional e “com quem havia aprendido o rigor e a ordem” (JACQUES, 2011, p. 31).

José Oiticica Filho foi um grande fotógrafo, um dos nomes mais influentes da fotografia moderna brasileira. Também foi pintor e professor, além de ser um cientista renomado, dedicado à entomologia, ramo da zoologia que estuda os insetos. Foi a partir da experiência científica que começou a se interessar pela fotografia. Uma formação erudita parece estar na gênese das preocupações de pai e filho. Jacques (p. 31) colheu o seguinte depoimento da artista Lygia Pape, amiga de Oiticica desde o início dos anos 50 e do movimento neoconcreto:

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu

uma metodologia: era muito organizado, disciplinado [...] Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson, então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. (...) Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que aprendeu a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios (...). Hélio virou outra pessoa [...] Isso começa a interferir no trabalho dele, em 1964. A morte do pai coincidiu com o fim do movimento neoconcreto, já não havia aqueles compromissos mais ortodoxos. Aí ele começou a incorporar essa experiência do morro (...). Ele muda radicalmente, até eticamente; ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco. Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do “morro”, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra.

A ideia, portanto, de que Oiticica descobre a liberdade existencial e artística na Mangueira é recorrente entre amigos e pesquisadores e reforçada pelo próprio artista quando perguntado sobre o assunto. Em artigo de 1961, antes, portanto, do encontro com a Mangueira, Mário Pedrosa refere-se à Oiticica como um “jovem artista austero” (1998, p. 341). Em uma de suas várias entrevistas, ao ser questionado sobre um tema caro e que será tratado aqui, a união entre arte e vida, Oiticica assim respondeu na edição de 31 de janeiro 1970 do jornal “Última Hora”:

Isso é fácil de falar mas difícil de acontecer. Da primeira vez que tive essa aspiração procurei uma forma ritualística: o samba. Mas o samba só não transforma de repente a vida ou a arte de ninguém. Um dia lá eu consegui o que queria, o samba deixou de ser para mim uma representação. *Em*

mangueira, na vida do morro, eu descobri o meu caminho. (OITICICA, 2009, p. 99, grifos meus).

Se a Mangueira é um “mito pessoal”, promovido pelo próprio artista, ele é também potente e verdadeiro. Não é possível desconfiar das palavras dadas na mesma entrevista ao “Última Hora”: “Quando a bateria da Mangueira começava a tocar era como se me fosse dada a ordem de começar a viver” (p. 99). O Parangolé parece ser o resultado de tudo o que foi escrito até aqui: transformação individual e o nascimento de um programa artístico ao mesmo tempo.

3. O Parangolé

No texto “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, publicado originalmente na revista “Habitat 70”, de dezembro de 1962, Oiticica explica que sua passagem do quadro para o espaço começou em 1959. Ele já pensava em mudanças: fundo, suporte ou cor precisam transformar a pintura em “elemento vivo”, ele diz (1986, p. 50). Torna-se importante para o artista carioca aquilo que passou a denominar com frequência de “problema estrutural da cor”. É preciso lembrar que Oiticica formou-se no rigor construtivista dos anos 50, uma herança da qual não se separou, mesmo após seu “salto radical” com o Parangolé. Este texto pré-Parangolé demonstra esse rigor e demonstra também um frescor comovente, pois se percebe uma vontade de criar, de experimentar, de fazer. Mais tarde ele chamará tudo isto de *invenção*. O artista confessa que essa vontade de chegar ao “cerne do quadro” o “conduziu ao próprio espaço tridimensional” (p. 51). O Parangolé girando no corpo do passista já estava ficando claro para esse artista apaixonado

pelo espaço. “Já não quero o suporte do quadro”, ele escreve, “um campo *a priori* onde se desenvolva o “ato de pintar”, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo” (idem). Portanto, a desestetização da arte, desejo radical de Oiticica, tem seu estágio inicial antes do Parangolé:

A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; *é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva*, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente (p. 51, grifos meus).

As palavras grifadas deste trecho reforçam a posição de Oiticica sobre a estética. O artista, aqui, é devedor dos debates sobre o neoconcretismo, movimento do qual fez parte entre 1959 e 1960, principalmente quando ele discute sobre a *percepção do quadro*. A fenomenologia influenciou muito esse movimento artístico brasileiro, principalmente porque coloca no centro da estética os problemas da relação do que é percebido e de quem percebe. A fenomenologia também ampliou as discussões ao afirmar que a percepção não se dá apenas através da visão, mas da totalidade do ser (corpo, sentidos e consciência).

O “Manifesto Neoconcreto”, escrito por Ferreira Gullar em 1959, critica a arte racionalista porque “fala ao olho como instrumento e não *ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo*” (2010, p. 101, grifos meus). Gullar, no mesmo ano, escreveu também sua “Teoria do Não-Objeto”, no qual afirma que as novas obras de arte tornam-se “objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade” (idem, p. 108). Todas estas questões, portanto, já

aconteciam no interior do neoconcretismo. Contudo, o salto definitivo de Oiticica se dará com o Parangolé. O texto de 1962 já antecipava suas preocupações, assim como as discussões do grupo neoconcreto, anos antes.

A segunda parte da citação acima, sobre a *atitude contemplativa*, será tratada no próximo capítulo. Retornando ao texto de 1962, chegamos ao momento no qual Oiticica faz referências ao construtivismo, esse movimento caro à formação do artista. Oiticica relaciona seus trabalhos da época a uma tendência *construtiva* da arte contemporânea. O artista assim escreve:

Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um *novo construtivismo*, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea (1986, p. 54, grifo do autor).

Oiticica, neste momento, considera oportuna uma reconsideração do termo *construtivismo*. Queixa-se dos críticos puramente formalistas que reduzem o construtivismo a obras que descendem dos Movimentos Artísticos da primeira metade do Século XX. Deplora ainda mais a redução desses Movimentos à *arte geométrica*, termo que não gosta por achá-lo superficial. “O *sentido de construção* está estritamente ligado à nossa época” (pp. 54-55, grifos meus). A metáfora “construção” fascinava Oiticica, pois tem um caráter especial:

É esta sem dúvida a época da construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois,

construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte (p. 55, grifos do autor).

O termo *sentido de construção*, usado pelo artista carioca, parece mais exato que *novo construtivismo*, proposto por Pedrosa, pois se refere mais a um modo de considerar as coisas ou uma espécie de orientação do que algo que chegou recentemente e inicia um novo ciclo. A arte, para o Oiticica de 1962, funda o espírito da época. Ele cita novamente Mario Pedrosa, que o fez ver como determinados artistas deslocam objetos do mundo físico para o campo da expressão, e como outros artistas transformam esses elementos físicos em elementos plásticos, segundo a *vontade construtiva* de cada um. O jovem Oiticica de 1962 já demonstrava seu inconformismo estético que desaguardaria nessa obra radical que é o Parangolé e reclamava sobre a receptividade estática do espectador, pois queria dialogar, queria que o lugar do espectador fosse o ponto central. O texto termina com um elogio aos artistas de vanguarda do Século XX, aqueles que

abrem os caminhos mais positivos e variados a que aspira toda a sensibilidade do homem moderno, ou seja, os de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano, em expressão, uma

aspiração que se poderia chamar de *mágica* tal a transmutação que visa operar no modo de ser humano, e da qual estão por certo afastadas quaisquer teorias de ordem naturalista (pp. 62-63, grifo do autor).

Esta última citação parece se dirigir aos objetivos de seu *programa Parangolé* e homenagear seus deuses Malevich, Klee e Mondrian. Algo, contudo, já é real neste trecho: a vontade de unir arte e vida. Os desdobramentos destas ideias virão com o primeiro Parangolé.

No dia 2 novembro de 1964, Oiticica escreverá um texto-chave para compreensão dos deslocamentos, expansão e caminhos de sua obra. Chama-se “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, e representa uma longa reflexão sobre o que o artista chama logo no início de *descoberta*, palavra usada no sentido de invenção ou criação, mas que Oiticica pode ter pensado também com outros sentidos – como um *achado*, uma experiência nova ou uma revelação:

A descoberta do que chamo *Parangolé* marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o “objeto plástico”, ou seja, a obra (p. 65).

O que já vinha sendo elaborado, em relação ao espaço, nas obras anteriores, chega aqui - com o Parangolé - a um ponto extremo, onde o próprio conceito de *obra* é alterado, assim como a relação espectador-obra. Tudo é expandido de tal forma, que Oiticica propôs chamar seu trabalho de *transobjeto*. Não mais um *não-objeto* ou um *objeto especial*, como chamou

Ferreira Gullar, mas um objeto que está *além de, para lá de* ou *depois de*. Um objeto, então, que está além de qualquer outra coisa. Parece ser isto que Oiticica quis explicar com esse prefixo *trans*. O Parangolé seria um *buscar*, segundo outra definição do artista (1986). Um buscar para além de sua aparência, uma “procura das raízes da gênese objetiva da obra” (idem, p. 66). Oiticica compara sua descoberta do “núcleo construtivo primário” da paisagem urbana com a descoberta cubista da arte negra como fonte expressiva.

Sua pesquisa com o samba tem o mesmo objetivo de Picasso com as máscaras africanas: ela é plástica, simplesmente. Não há em Picasso uma preocupação com a finalidade religiosa dessas máscaras, apenas um fascínio com as possibilidades artísticas de compartilhá-las com seu trabalho. O encontro de Oiticica com a arte realizada na Mangueira não tem preocupações folclóricas (de cujas manifestações não gostava), mas unicamente plásticas. A Escola de Samba é uma fonte de descobertas culturais, expressivas e espaciais.

Fundamental para o Parangolé é a participação do espectador. Com ele o Parangolé atinge o máximo de seu “ato expressivo”, escreveu Oiticica em outro texto, chamado “Anotações sobre o Parangolé”, publicado no catálogo da exposição “Opinião 65”, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM. Adiante, o artista é mais didático:

A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance*, em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica

primordial da dança, sua primeira condição (1986, p. 70, grifo do autor).

Esse ato de *vestir a obra* é central na formulação do Parangolé. Ao vestir ele adquire outra função importante e comum nos *ambientes* criados pelo artista. Ou como Oiticica explica neste texto de apresentação da exposição: “[O Parangolé] é o “abrigo” do participante” (p. 71). Com este texto o artista passa a chamar o espectador de participante. Esse participante é levado para dentro da obra de arte. Com esta afirmação chegamos a uma das perguntas centrais deste capítulo: Oiticica expande a noção de estética ou pretende chegar até a desestetização completa do objeto artístico?

4. A estética

O Século XVIII marca o nascimento da estética, dos museus, das escolas de Belas-Artes, da crítica e da história da arte. Ou seja, um momento de valorização da arte como atividade humana desvinculada de um fim utilitário, como nos séculos anteriores. Nesse período um vaso grego se transformou numa obra artística e autônoma. Assim explica Luzia Rodrigues (2008, p. 119):

Sem utilidade e imune ao contingente, a obra de arte encontra na ideologia da estética uma proteção numa época de avanço rápido da mercadoria e do mercado, com seu princípio homogeneizante capaz de reduzir todas as diferenças em identidades abstratas.

A noção de “ideologia da estética”, utilizada por Rodrigues, é importante para a compreensão da noção de

antiarte empregada por Oiticica. No texto chamado “Posição e Programa”, de julho de 1966, o artista explica:

Antiarte – compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”. (...) Ficam portanto invalidadas as posições metafísicas, intelectualistas e esteticistas (1986, p. 77, grifo do autor).

É contra a “ideologia da estética” que Oiticica parece se insurgir. No centro dessa ideologia está o que parece ser o maior motivo de aversão do artista: a noção de contemplação. Esta palavra aparece várias vezes nos textos de Oiticica selecionados para este capítulo. Rodrigues (idem, p. 119) reforça o papel central da contemplação para a estética: “Na ideologia do gosto estético, a obra de arte aparece como que envolta em uma misteriosa aura que lhe garante uma unidade idealizada, plena de propósito, graças ao feito genial chamado “criação artística”. Um conceito-chave nesse esquema é o de contemplação”.

Portanto, é contra a noção de contemplação que se ergue Oiticica. Esta noção traz em si uma neutralidade que o incomodava. Ao contemplar, nos distanciamos da obra. Isso representa também um distanciamento corporal, tão caro às ideias do artista. A obra de arte como objeto sagrado, distanciado e diferenciado surgiu com a força da nascente “ideologia da estética”. Rodrigues explica que esta ideologia é constituída por uma disciplina filosófica, a estética, “cuja identidade se faz pelo discurso sobre a arte e se ligou historicamente com a pretensão de criar para ela uma esfera protegida de incursões alheias ao artístico” (p. 124). Estas ideias são marcadas por uma rejeição a corporalidade e a tudo que está próximo dos perigos das paixões, dos afetos e das disputas ao redor de uma possível

utilidade. Surgem, assim, os museus. Um espaço público diferente dos monastérios e palácios, mas ainda assim um espaço asséptico. Um espaço criado para expor objetos para *contemplanção*. Contra esta “ideologia da estética” se engajaram as vanguardas artísticas da primeira metade do Século XX, como os dadaístas, por exemplo.

Oitica também se engajou, tornando-se sujeito do discurso sobre sua obra. Por isto, escreveu tanto. Esta área de conhecimento, a estética, consolida-se no território dos discursos sobre arte. Libertar a arte da estética foi um dos objetivos de Oitica. Veremos se conseguiu.

5. Desestetização e inconformismo estético

A estética é um fenômeno histórico, já que cada um escreve sua definição a partir do que vê no presente e o que chegou do passado. Assim, a posição de Oitica é histórica, baseada no mundo percebido e na sua aversão com as ideias estéticas do passado. Mario Pedrosa, em artigo de 1966, chama a postura de Oitica de inconformismo estético: “O inconformismo estético, pecado-luciferiano, e o inconformismo psíquico social, pecado individual, se fundem. A mediação para essa simbiose de dois inconformismos maniqueístas foi a escola de samba da Mangueira” (1981, p. 209). Neste artigo, Pedrosa faz dois comentários interessantes. Primeiro chama a noção de antiarte como “arte pós-moderna” e em segundo lugar destaca o papel precursor do grupo neoconcreto, do qual Oitica fez parte. É provável que o termo “pós-modernismo”, hoje corrente, tenha sido utilizado pela primeira vez neste artigo. Celso Favaretto também utiliza o termo inconformismo estético, mas juntando-o com outro inconformismo, o social. Um refletido no outro: inconformismo estético, inconformismo social (2011, p. 15).

Lessing (1729-1781) afirmava que a poesia era a arte do tempo e a escultura era a arte que se relaciona com a disposição dos objetos no espaço. Oiticica subverte o modelo do filósofo alemão: sua obra é espacial e temporal ao mesmo tempo. E antes de Oiticica, Picasso já havia revolucionado a arte moderna em vários aspectos, dentre eles a inclusão do tempo na pintura, ao apresentar muitos planos ao mesmo tempo. Ou seja, a partir de então um objeto poderia ser visto de diversos planos. O gênio picassiano criou uma pintura tridimensional e, ao mesmo tempo, por incrível que pareça, destruiu a perspectiva e o sentido de profundidade. Daí em diante estará instalada definitivamente a modernidade nas artes plásticas. O cubismo de Picasso colocará fogo na Paris do início do Século XX. Por ela passaram artistas-inventores de vários países: russos, italianos, alemães, brasileiros... que influenciaram uns aos outros, criando o que os historiadores de arte chamaram de “Escola de Paris”.

O russo Malevich, adorado por Oiticica, também estava lá, e com o mesmo espírito que mistura arte e reflexão do Mestre carioca, negava “tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte”, segundo Argan (1992, p. 324), pois se a esteticidade “educa ou agrada, ela entra nas categorias do necessário ou do útil”. O quadro, para esse artista russo, deveria procurar promover a identidade entre sujeito e objeto. Outra coincidência com Oiticica é o fato de Malevitch propor uma transformação radical do sujeito e não apenas uma mudança social. Para Malevich, ainda segundo Argan, “o quadro não é um objeto, e sim um instrumento mental, uma estrutura, um signo, que define a existência como equação absoluta entre o mundo interior e o exterior” (p. 325).

Quando conheceu a obra de Picasso e de outros cubistas, Malevich decidiu que queria ir mais longe e dá seu salto radical: começa a pregar “a libertação do pintor em face da escravidão ao plano” (Argan, 1992, p. 351). Nem

Picasso chegou a tanto. Mas ao abandonar o plano, onde chegará o artista? Oiticica, porém, tem a resposta: a obra ganhará o espaço e irá interagir com o espectador. Ao participar da obra, sujeito e objeto se integram, se unem, se identificam, ou se *incorporam*, segundo a palavra recorrente de Oiticica: sujeito e objeto formam uma só estrutura-cor. A cor abandona o quadro e passa a existir no espaço. Neste sentido, a utopia estética romântica encontra em Oiticica sua tradução: o espectador *entra* na obra de arte e dela passa a fazer parte.

Eis o sonho de todo artista: que o espectador *entre* em seu trabalho, como num dos episódios do filme “Sonhos” (1990), de Akira Kurosawa, no qual o personagem entra num quadro de Van Gogh e dele passa a fazer parte. Ele convive com a massa de cores do artista holandês e interage com a paisagem e com os habitantes retratados por Van Gogh. O gesto forte e austero da pincelada do Mestre holandês está no filme. Kurosawa materializa aquilo que sempre sentimos no silêncio contemplativo que vivenciamos diante de uma obra exposta no museu: queremos entrar no quadro. Curiosamente, o roteiro do filme escrito por Kurosawa foi inspirado em seus próprios sonhos.

Oiticica, antes de todos, parece ter descoberto a chave para satisfazer a vontade desse espectador ansioso para entrar na obra de arte, ansioso por tocá-la, cheirá-la e dançar com ela. Por isto, pode-se dizer que antes do inconformismo estético ou tentativa de desestetização da arte (que eram reais), Oiticica nos levou a uma *hiperestetização* da arte. Para chegar a essa hiperestetização, o participante deveria superar a etapa contemplativa e vestir a *pintura*, como se fosse uma roupa. Oiticica também chama seus Parangolés de *capas*, como a peça do vestuário que se sobrepõe à roupa e que usamos para nos proteger. A *experiência* de vestir o Parangolé deverá nos levar a algum lugar, e esse lugar é o lugar hiperestetizado da obra de arte.

A estética, agora, retorna ao conceito original de *aesthesis*, que significa percepção, sensação. Esta palavra foi criada por Alexander Baumgarten (1714-1762) e não estava ligada ainda à arte. Com o tempo a estética passou a ser uma parte da filosofia que se ocupa do belo e da arte. A palavra *experiência* foi usada no sentido de imanência, ou seja, de uma experiência possível, concreta. A modernidade investiu na imanência contra a transcendência. Oiticica queria a imanência acima de tudo, mas para chegar à experiência transcendente, ou seja, para ir além da natureza física das coisas, para chegar a um momento de epifania, um momento de revelação para o sujeito.

Um Oiticica romântico surge aqui. Para o Mestre carioca o museu é o mundo. Para um dos pais do romantismo, Schelling (1775-1854), a obra de arte é a natureza inteira. Além disto, a obra de arte é a exposição do Absoluto, aquela dimensão do ser tão cara à Oiticica, a dimensão no qual desapareceria a cisão entre sujeito e objeto. Este momento é especial, por isto ela “é a única e eterna revelação que existe”, disse Schelling (2013, p. 175). Aqui a arte assume a posição mais importante dentre tudo que existe.

Em 1966, o crítico Mário Pedrosa escreveu sobre o “conjunto perceptivo sensorial” criado por Oiticica e dirigido para “a criação de um mundo ambiental”. Para o crítico, foi “durante a iniciação ao samba, que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total de sensorialidade” (1981, pp. 207-208). Sem citá-lo, Pedrosa explica o Parangolé.

Neste período a Mangueira era tão importante que os velhos amigos reclamavam sua falta. Em entrevista de 1970 a Aracy Amaral, Oiticica explica que não ia a exposições e não participava de reuniões com artistas, mas

ia todos os dias a Mangueira (2006, p. 113). O biógrafo Wally Salomão confirma: “Ele vagava no morro o ano inteiro” (2003, p. 86). Este contato com a vida da Mangueira o levou a questões éticas, muito mais que estéticas, mas esta valorização ética não significou uma rejeição absoluta das questões plásticas. Oiticica era, antes de tudo, um artista plástico. Apesar de questionar as noções de obra e artista, tão caras à noção de gênio de seus irmãos românticos do século XIX, Oiticica nunca deixou de ser o *artista com vontade construtiva* que sempre foi. Ao colocar o participante no centro da obra, ele não provoca uma desestetização da experiência artística, mas o seu contrário, uma hiperestetização dessa experiência. Assim, a fruição estética, o prazer estético ou qualquer outro nome que podemos dar, ocorre agora *dentro* da obra.

6. Arte e vida

Outra questão crucial apresentada pela obra de Oiticica é a fusão entre arte e vida. Mostramos que ao querer desestetizar seus trabalhos, ele acabou por hiperestetizá-los justamente em seu aspecto mais libertário: a união entre obra e espectador, sujeito e objeto, interior e exterior, consciência e inconsciência. Este era o objetivo dos artistas românticos do Século XIX. Ao realizar essa união, a obra e participante tornarem-se uma unidade, a obra como pele, como algo orgânico, resultaria inevitavelmente na união entre arte e vida. Mas como fica, então, a autonomia da arte, objetivo dos modernistas históricos?

Ao deslocar o centro de preocupação do tema para aqueles comuns ao próprio ato de criar, como a cor, o plano, a linha, a textura etc., o artista tenta demonstrar a especificidade de seu gesto. Mais que um ato específico, ele é um ato singular e independente de qualquer contingência. Não há preocupações teleológicas. Tal preocupação

formalista levanta a seguinte objeção: isto não estaria distante da vida? Consequentemente, a experiência estética também seria desinteressada, como queria Kant. Schopenhauer vai mais longe: a experiência estética levaria, mesmo que temporariamente, a um completo esquecimento do eu e de nossas tragédias diárias. Há uma questão ética na proposição de Schopenhauer: a experiência estética, mesmo que por um breve período, repita-se, promoveria uma suspensão do mal radical que vive em todos nós. Com o Parangolé acontece algo parecido: a capa pressupõe movimento, dança, dilatação de nossa percepção. Algo se transforma em nós. Esse momento único nos transforma em pessoas melhores, já que naquele determinado instante esquecemos nossas tendências agressivas. A utopia ético-artística de Schopenhauer tem a mesma natureza da disposição de Oiticica em transformar o espectador em participante da obra. Ao superar a contemplação, o participante é capaz de alterar a obra, tornando-se também o criador. Obra e participante se transformam. É assim que arte e vida se fundem.

A ideia de participação do espectador na obra, já mostramos, é anterior a 1964, mas a partir do Parangolé Oiticica radicaliza ainda mais suas posições, chegando aos anos 70 com trabalhos imateriais baseados na transformação sensório-comportamental do participante, mas isto é um desdobramento que, infelizmente, não será tratado neste capítulo, cujo recorte é o ano de 1964 da carreira do artista carioca. No entanto, o vínculo entre arte e vida na obra de Oiticica não é assim tão simples. Aparentemente essa obra tem uma lógica interna que explica este vínculo.

Rodrigo Naves, porém, em artigo de 2002 questiona alguns aspectos sobre a recepção da obra de Oiticica e questiona principalmente a associação entre arte e vida. Naves afirma que se passou “a avaliar a arte moderna brasileira segundo o fluxo e refluxo das

tendências dominantes em certo momento nos grandes centros culturais” (2007, p. 2002). Para o crítico, um dos que mais se beneficiou dessa avaliação foi Hélio Oiticica, juntamente com a amiga Lygia Clark (1920-1988). Nesta frase está embutida uma pergunta que aparecerá na continuação do artigo de Naves: E os outros? Onde está Volpi? E Amilcar de Castro? A escolha internacional por Oiticica e Clark está, segundo Naves, na distinção entre arte moderna e contemporânea. Um das causas fundamentais é a defesa da aproximação entre arte e vida, movimento contrário à autonomia da arte reivindicada pelos modernistas. Para Naves, a questão é ainda mais complexa: “A bem dizer, fica-se mesmo sem saber ao certo do que se está falando quando se menciona a palavra “vida”. “Arte”, por sua vez, nunca foi mesmo um termo pacífico” (p. 205).

O discurso contemporâneo, para Naves, ajudou a divulgar os trabalhos de Oiticica e Clark. Esse discurso deriva de uma atitude politicamente correta e do multiculturalismo, “com sua condescendente atenção para com os pobres irmãos do Sul” (p. 206). Naves sublinha a banalização de conceitos como participação do espectador, o público que entra na arte, a crise dos suportes tradicionais e da contemplação das obras de arte, a união entre arte e mundo, etc. Para ele, “não fica difícil perceber como aos poucos aquilo que seria uma priorização da vida sobre a arte vai deixando de ser uma quase posição política para se transformar num sólido critério estético” (p. 208).

Naves vai mais longe: criou-se uma justificativa teórica “para a superioridade das obras de Hélio e Lygia, apoiada no fato de que teriam antecipado um movimento necessário e irreversível da história da arte” (p. 211). A crítica recai sobre um possível finalismo, um possível determinismo ou um possível historicismo que nega a liberdade com que Oiticica sempre trabalhou. Logo Oiticica que sempre brigou com uma análise linear da história da arte. O reconhecimento do trabalho dos dois artistas e

amigos no exterior também ajudou, segundo Naves, a “enviesar a visão que se criava aqui de nossa própria arte” (p. 214). O crítico reivindica “um olhar mais generoso e criterioso sobre a arte moderna produzida no país” (p. 215). Curiosamente, Naves aponta a mesma preocupação que este capítulo aponta em *Oiticica*: a dimensão estética presente, mesmo quando negada. Ele sempre permanecerá no campo da arte: “à sua maneira, continua a produzir “obras”. No entanto, vai aos poucos projetando uma vida em suspenso, uma realidade que se enrodilha em oásis de serenidade e repouso” (p. 221).

Segundo o crítico, as instalações de *Oiticica* tendem a mostrar “uma realidade plena e sem tensões de qualquer instância” (p. 221). Este era o objetivo de certa estética do Século XIX, como a de Schopenhauer e dos românticos, por mais distantes que estejam: criar um parêntese momentâneo na vida do espectador, reduzir as tensões até fazê-lo esquecer de si e se confundir com a obra. Se a arte contemporânea vive desta *tensão* entre arte e vida, como quer Naves, *Oiticica* viveu esta tensão como nenhum outro artista de sua geração. Naves acerta ao lembrar que “as melhores obras atuais são (...) aquelas que conseguiram tirar seu significado dessa relação irresolvida”. E alerta: “Caso contrário, em lugar de enriquecimento das determinações da arte, teremos apenas um empobrecimento da concepção de vida” (p. 221). Seu artigo termina com o seguinte aviso: “Muitos trabalhos de arte contemporânea pensam essa aproximação entre arte e vida como um “entrar dentro” das obras, donde instalações, ambientes, etc. Poucos têm conseguido “sair” daí” (p. 223).

A velha questão dos modernistas – É possível a autonomia da arte? – ainda está viva. Ao analisar as relações entre arte e vida, Pareyson escreve: “Para afirmar uma arte aderente à vida acaba-se por descurar a especificação da arte, e para afirmar a pura gratuidade da arte, acaba-se por esquecer o quanto ela deve à vida e como pode e deve nela

influir” (1989, p. 42). Como a vida embrenha-se na arte e como a arte faz a mesma coisa em relação à vida, continua sem uma resposta definitiva.

7. Conclusão

Na maioria das entrevistas que Oiticica deu até 1980, ano de sua morte, ele tinha de explicar como surgiu o Parangolé e como foi seu encontro com a Mangueira. Esta curiosidade é recorrente até hoje, e é a razão deste capítulo. Todo o cuidado foi tomado, principalmente na apresentação de contrapontos e contrastes interpretativos. Esta conclusão segue a mesma lógica.

O Parangolé é uma proposição, nas palavras de Favaretto (2000, p. 104), que inverte seu trabalho anterior: “as cores não estão mais contidas, mas soltas, envolvendo o corpo que as faz fulgurar no espaço por evoluções e dança”. Nas palavras do próprio artista, em depoimento a Ivan Cardoso no filme “HO”, de 1979: “É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (2010, p. 229). Isto significa, para Oiticica, que o corpo não é suporte da obra, como na *body-art*, mas uma “total incorporação”. O artista explica melhor: “o fato de você vestir ela [*a capa*], o corpo passa a fazer parte dela e não há mais uma coisa separada da outra” (p. 227). É importante repetir estas informações para a compreensão da poética de Oiticica.

Ainda, segundo Favaretto, o Parangolé “é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero” (p. 105). Além de tudo isto, o Parangolé propõe um ritual, o da dança, do movimento do corpo e, conseqüentemente, da cor no espaço. No mesmo depoimento a Ivan Cardoso, Oiticica corrige a última afirmação: “as capas de Parangolés eram estruturas que você tinha que vestir no corpo, que se tornavam extensões do corpo... eram estruturas que

propunham um não teatro, um não ritual, um não-objeto de arte, um não mito” (p. 227).

Às críticas que diziam que os Parangolés não passavam de fantasia, Oiticica confirmava que era o que mais se aproximava de sua criação, desde que fossem “invenção gratuita e improvisação trivial” (p. 227). Isto significa que o uso do Parangolé deve ser *independente de todo interesse*. Estas palavras são de Kant, para quem o belo é sem interesse, sem conceito, sem fim, mas necessário (2002, p. 55). Oiticica parece exprimir as mesmas ideias do Mestre alemão: “O Parangolé não era uma assim uma coisa para ser posta no corpo para ser exibida, a experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora vendo a outra vestir” (p. 229). Estas palavras pressupõem desinteresse, mas um desinteresse com um fim: a transformação de quem veste o Parangolé. Assim, a crítica ao esteticismo, como algo supérfluo ou inútil, é um aspecto da obra de Oiticica, mas não representa a desestetização total da arte e sim uma posição ética que visa à transformação do sujeito a partir de sua participação na obra. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. O artista carioca chama seu programa de antiarte. Este termo, no fundo, está relacionado a sua crítica a alguns aspectos da estética clássica, mais à atitude contemplativa e menos à própria noção de arte.

Há no Parangolé de Oiticica uma preocupação plástica com a cor, com a textura e com o uso experimental de novos materiais. Como é difícil dizer se é pintura ou escultura, pode-se chamá-lo de antiarte. Ele não tem a assepsia de um quadro exposto num ambiente controlado, pois o Parangolé é precário como a própria vida. No entanto, na “Última Entrevista”, de 1980, quase como um ato falho, quase como um tropeço inconsciente, Oiticica explica que o Parangolé são capas, como “se a pessoa tivesse vestindo a própria pintura” (2009, p. 270).

Ao comentar uma grande exposição de Duchamp realizada em Paris, a crítica e curadora Sheila Leirner diz que “Duchamp foi, antes de tudo, pintor. É justamente em seu trabalho pictórico que se pode descobrir a complexidade e a extrema coerência de toda sua obra” (2014, p. C4). Leirner, nesse mesmo artigo, colheu um comentário da curadora da exposição de Duchamp, Cécile Debray, que pode dar sentido às preocupações de Oiticica: “a negação e a sublimação da pintura, ao mesmo tempo”.

É difícil enquadrar a obra de Oiticica em algum *ismo*. Este capítulo pensou na sua experiência com o carnaval e como isto alterou seu percurso artístico. E também se essa experiência o ajudou na redução da distância entre arte e vida, horizonte tão desejado pelo artista. É fascinante a plasticidade de seus trabalhos. Falar assim pode parecer uma postura formalista e de negação de seus textos, o que seria um absurdo, pois obra e reflexão estão excepcionalmente ligadas quando se pensa em Oiticica. Com seus trabalhos e seus textos, Oiticica procurou dar conta de questões ainda hoje problemáticas. Isto significa que as perguntas que lançamos ao jovem Oiticica de 1964 são fundamentadas no presente. O Oiticica de 1964 é atual porque é um dos construtores daquilo que hoje chamamos de arte contemporânea. No entanto, isto tudo não foi realizado sem problemas.

Nuno Ramos, em artigo publicado em 2001, no “Jornal do Brasil”, pergunta como vencer o maior dos paradoxos: os Parangolés imobilizados num museu. Para o artista e escritor Ramos, “o trabalho de Oiticica sofre hoje a dura prova da institucionalização e da unanimidade” (2007, p. 119). Este capítulo guarda semelhanças com aquele de Rodrigo Naves, mas vai além, ao tocar na forma como o Parangolé é exposto: “Vistos de fora, imobilizados num cabide, estes planos parecem incompletos, genéricos e desvitalizados” (p. 132). Isto significa que ao perdermos a experiência “de dentro”, e retornando ao papel de

contemplador, perdemos o essencial do Parangolé. Ou melhor: exposto num cabide, sem a ação do participante, o Parangolé transforma-se numa outra obra. No entanto, mesmo com todas as dificuldades, a obra de Oiticica se mantém viva, pois levanta sempre problemas novos e difíceis. Problemas que o artista não precisaria ter enfrentado. Esta escolha pelo difícil é um de seus traços.

Nas cartas que trocou, durante toda a vida, com Lygia Clark, percebem-se as dificuldades financeiras, a frustração com galeristas e a incompreensão de amigos e críticos com suas propostas. Na entrevista ao jornal “Última Hora”, já citada, Oiticica responde à afirmação de Ferreira Gullar de que antigamente o artista de vanguarda vivia na miséria e hoje tem glória e dinheiro. O artista respondeu de forma elegante: “Glória não consegui, só respeito. Dinheiro também não, nunca vendi nada porque nunca fiz nada que pudesse ser vendido” (2009, p. 98). É provável que Oiticica tivesse dificuldades também hoje, mesmo com um mercado de arte mais ativo, mais profissional e mais aberto a obras com novos suportes. Dinheiro e glória não eram suas preocupações, Oiticica pensava em outras coisas, como o carnaval e a Mangueira, por exemplo.

Frequentar a Mangueira, disse Wally Salomão, representava uma ruptura quase impensável hoje (2003, p. 86). Ir a um ensaio, hoje, não representa mais uma fratura na vida de alguém, mas no momento em que Oiticica foi para a Escola, “representava uma ruptura etnocêntrica, (...) uma ruptura com o grupo dele, a família, tudo, porque era incomum” (idem). Salomão vai mais longe: “Por ser branco lá no morro foi rebatizado de ‘Russo’ e desvestia-se do nome da família Hélio Oiticica” (idem). A união entre a “limpeza Malevich e transes excessivos do carnaval” era um traço que chamava atenção do amigo Salomão. Oiticica teve aulas com Miro, “maior passista da época, que lhe deu aulas particulares e lhe ensinou todos os passos mais

acrobáticos” (p. 50). Até mesmo o passo *parafuso*, o mais difícil e quase não mais praticado hoje em dia. Para realizar tal passo é preciso soltar o corpo do solo, girar no ar sobre si mesmo e tocar o chão de novo, sem deixar de continuar dançando.

A Ala de Oiticica chamava-se “Vê Se Entende”. Nas palavras do biógrafo, inspiradas em Nietzsche, o que ocorreu foi uma “transvaloração radical” (p. 51). Se lembrarmos do texto “A dança na minha experiência”, de 1965, já citado, compreenderemos agora a necessidade vital de desinibição intelectual, de necessidade de livre expressão e de derrubada de preconceitos sociais e barreiras de grupos, classes etc., que procurou em 1964.

No ano em que escreveu este texto, Oiticica sentiu na pele as barreiras de grupos e classes. Na exposição coletiva chamada “Opinião 65”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, Oiticica levou, na noite de abertura, Miro, Mosquito, Tunica e outros passistas da Ala “Vê Se Entende”, com Parangolés e Estandartes. Impedidos de entrar, Oiticica levou todos aos jardins do MAM, acompanhados pelos convidados que antes estavam no interior do prédio. Talvez Oiticica tenha tido nesta noite mágica, a inspiração para escrever um dos seus mais famosos aforismos, que faz parte do texto “Programa Ambiental”, escrito em julho de 1966: “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (1986, p. 79).

Foi um episódio doloroso, mas simbólico. Oiticica aproveitou para colocar em prática sua inteligência intuitiva e continuar seu *programa Parangolé*. Esse momento mostra como era sua relação com os passistas da Mangueira. Nessa época, passava todos os dias com seus amigos da Escola de Samba. Vem dessa experiência uma das características de seus futuros trabalhos: o senso de coletividade. E esse “corpo coletivo” não esqueceu do artista que tanto amou sua Escola. Assim descreveu Salomão:

Enrolado na bandeira da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, Hélio Oiticica foi enterrado no Cemitério São João Batista numa tarde ensolarada sob o toque pungente do surdo solitário tocado por Ubiratan, o Bira Show, filho do grande compositor verde e rosa Pandeirinho (p. 118).

Mesmo que a relação de Oiticica com a Mangueira seja apenas uma mitologia pessoal, não há dúvidas de sua importância nas invenções de um dos grandes artistas da arte contemporânea, aquele que ajudou a definir o que isto significa.

Referências

- AMARAL, A. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1960-2005) Volume 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos.** Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASBURY, M. O Hélio não tinha ginga. Traduzido por Paula Braga, com revisão do autor. In BRAGA, P. (Org.). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- BRAGA, P. **Hélio Oiticica.** São Paulo: Folha de São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2013.
- BRITO, R. **Experiência Crítica.** São Paulo: Ed. Cosac e Naify, 2005.

-
- DA MATTA, R. **Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1990.
- ENEIDA. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1987.
- ESCHE, C. Bienal do invisível. Entrevista a Antonio Gonçalves Filho. In **O Estado de São Paulo** de 31.08.2014, p. C4.
- FAVARETTO, C. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. BRAGA, P. (Org.). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- GULLAR, F. Manifesto Neoconcreto. In COHN, S. (Org.) **Ensaio Fundamentais: artes plásticas**. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azogue, 2010.
- _____. Teoria do Não-Objeto. In COHN, S. (Org.) **Ensaio Fundamentais: artes plásticas**. Rio de Janeiro: Ed. Beco do Azogue, 2010.
- HOUAISS, A., VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2003.
- JACQUES, P. B. **A Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2011.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.

LEIRNER, S. A Pintura Reinventada. In **O Estado de São Paulo** de 28.09.2014, p. C4.

NAVES, R. Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In _____. **O Vento e o Moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Ed. Cia. Das Letras, 2007.

OITICICA, H. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.

_____. **Hélio Oiticica**. Entrevistas. Série Encontros. Organização: OITICICA FILHO, C. e VIEIRA, i. Rio de Janeiro, Ed. Beco do Azougue, 2009.

PAREYSON, L. **Os Problemas da Estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

PEDROSA, M. Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica. In AMARAL, A. (Org.) **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

_____. “Os Projetos de Hélio Oiticica”. In ARANTES, O. (Org.) **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos, Volume III**. São Paulo: Edusp, 1998.

RAMOS, N. À espera de um sol interno. In _____. **Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias**. São Paulo: Ed. Globo, 2007.

RODRIGUES, L. A arte para além da estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas. In **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 5, p.119-131, jul 2008.

SALOMÃO, W. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003.

SCHELLING, F. Sistema do Idealismo Transcendental. Tradução de Romero Freitas. In _____. **O Belo Autônomo: textos clássicos de estética**. Organização: Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.