

**FACULDADES INTEGRADAS DE TAQUARA
CURSO DE HISTÓRIA**

**INTERPRETAÇÕES CONTEMPORÂNEAS:
O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA**

ANGELA ZAMBELLI DOS PASSOS

Taquara

2010

ANGELA ZAMBELLI DOS PASSOS

**INTERPRETAÇÕES CONTEMPORÂNEAS:
O CARNAVAL NA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
ao Curso de História das Faculdades
Integradas de Taquara, sob orientação da
Professora Doutora Doris Rejane
Fernandes.

Taquara

2010

AGRADECIMENTOS

Inicialmente agradeço a toda a minha família pela presença constante na minha vida e pelo amor incondicional que recebo.

Agradeço aos meus professores que conquistam pelo conhecimento e pelo ensino. Lembro das primeiras aulas de História da América I, a disciplina inicial cursada, que me revelaram o mundo múltiplo da História. A professora Marlise Meyrer descortinou este mundo através das sugestões de leitura e dos ensinamentos sobre teoria da História. As aulas de Teoria foram fundamentais para a minha paixão pela História.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Dóris Rejane Fernandes, que com suas indicações e sugestões possibilitou o encontro do meu próprio caminho nesta pesquisa. E que com seu entusiasmo sobre os meus escritos me deixou mais calma e confiante.

Destaco também as aulas de estágio que mostraram que a sala de aula não é um “bicho papão” para um iniciante. Obrigada, professora Elaine Smaniotto pelo incentivo à pesquisa, pela sua paciência e pelas nossas conversas informais.

E às minhas amigas Ana Cristina e Simoni pela compreensão diante das minhas ausências, pela companhia nos muitos passeios culturais e pelo carinho e ajuda nos momentos difíceis deste ano. A família que conquistei e que me conquistou.

É indiscutível que a licenciatura permitiu a nossa construção do conhecimento. E com certeza os muitos encontros com colegas dentro e fora da sala de aula geraram uma construção diferenciada de conhecimento. A troca de idéias, de experiências e as boas risadas tornaram todos estes anos especiais. Estão guardados na memória com muito carinho. Obrigada.

Traços Traçados

Era uma vez um traço. E era uma outra vez outro traço.

Os dois foram traçados por um menino que gostava muito de desenhar trecos com muitas tramas.

A transação dos traços deu uma trança. E essa trança, trançada com outros tantos traços, deu 'trocentos' troços traçados!

"Trocentos troços traçados fazem muitas trocas", ele pensou já tonto com tantos tês e 'trs'.

Então, no meio de tantos traços e tantas letras, sem travas nem trapaças, o menino fez um descoberta transcendental!

Foi assim, entre traços entrelaçados e letras tresloucadas, que ele descobriu que é assim que se fazem...

Os livros. (ALVES, 2010, p.34)

RESUMO

O "país do carnaval" é uma referência constante na mídia e reflete uma construção histórica que traduz muitas especificidades sobre a sociedade brasileira. O tema da pesquisa, o carnaval na historiografia brasileira, tem como objetivo estudar a construção histórica do carnaval no século XX, a partir de três livros. São eles: História do Carnaval Carioca, de Eneida de Moraes; Carnavais, malandros e heróis, de Roberto DaMatta, e o livro Carnaval brasileiro: o vivido e o mito, de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Os três autores são referência na maioria dos estudos sobre o tema. O carnaval no século XX passa rapidamente de objetivos civilizatórios para um rentável negócio que se fundamenta na consolidação do carnaval enquanto referencial da cultura e da identidade brasileira. De forma geral entende-se o carnaval como um momento de inversão, ou seja, uma mudança da realidade social. O período representaria uma inversão nos padrões de comportamento, dos valores e da realidade diária da população. O trabalho utiliza os três livros para relacionar as interpretações sobre a sociedade brasileira através do carnaval como também para identificar a circularidade cultural a partir da produção destes três intelectuais. Destaca-se através da fala dos autores a relação entre cultura popular e a intelectualidade no século XX.

Palavras-chave: Historiografia. Carnaval. Circularidade Cultural. Cultura Popular.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	OS INTELECTUAIS E O CONTEXTO BRASILEIRO	18
2.1	Eneida	19
2.2	Roberto DaMatta	25
2.3	Maria Isaura Pereira de Queiroz	30
3	AS INTERPRETAÇÕES SOBRE O CARNAVAL	36
3.1	O Carnaval sob o enfoque do cronista	36
3.2	A antropologia e as perspectivas carnavalescas	41
3.3	A perspectiva sócio-histórica	47
4	AS DIMENSÕES DO CARNAVAL	53
4.1	A circularidade cultural na fala dos intelectuais	54
4.2	Comparando autores.....	66
4.3	Estabelecendo conexões e relacionando diálogos	70
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
	REFERÊNCIAS	78

1 INTRODUÇÃO

Os livros. Os livros detêm uma atração especial, geram curiosidade e sempre descobertas. Suas tramas além da curiosidade permitem muitas trocas. E entre os traços e traçados desenhados em seu interior, o livro, permite nas trocas obter um novo resultado num processo de construção permanente. "A História é um processo em construção permanente" (DELGADO, IN: FERREIRA; DELGADO, 2003, p.129). E nesta construção, a cultura, reflete uma dimensão muito importante dentro da organização social. A paixão pelos livros e pela História gera o tema sobre o carnaval na historiografia brasileira. Carnaval que engloba uma infinidade de possibilidades. Carnaval heterogêneo e não o rotulado¹. Carnaval entendido como um processo cultural que envolve especificidades e que permite problematizar a forma de pensar o contexto histórico brasileiro.

O tema carnaval, no Brasil, por um longo tempo foi tratado especialmente por folcloristas, antropólogos e sociólogos. Na História, a produção mais intensa inicia-se a partir dos últimos anos do século XX. Atualmente já existe em livros e teses de doutorado e mestrado um profícuo interesse pelo tema dentro da História. Dentre os trabalhos publicados encontramos em Lazzari o estudo sobre o carnaval em Porto Alegre, entre 1880 e 1915.² Neste trabalho Lazzari relaciona a construção de identidade e o controle social imposto pela República para a formação de um povo adequado ao novo sistema. E relaciona os símbolos construídos bem como os diferentes entendimentos entre a capital do país, Rio de Janeiro, quanto ao objetivo do carnaval e o posicionamento das elites porto-alegrenses. Mostra que neste período ocorrem diferenças entre o pensamento de intelectuais do centro do país e

¹ O contexto carnavalesco é entendido aqui como um conjunto de atividades e relacionamentos que possibilita o estudo da sociedade brasileira dentro da disciplina de História. Carnaval é conceituado como uma dimensão de múltiplos processos que envolvem tanto o contexto político, econômico e cultural, fugindo de reducionismos que o olhar preconceituoso pode inferir ao Carnaval, ou seja, o carnaval não é apenas um evento econômico que distancia-se do processo cultural. Ele é sim, uma dinâmica de eventos que engloba também a identidade nacional. A identidade nacional entendida aqui como a busca pela construção de um modelo identificador do povo brasileiro e da nação brasileira dentro do contexto histórico.

² LAZZARI, Alexandre. Coisas para o povo não fazer: Carnaval em Porto Alegre 1870-1915. Campinas: Editora da Unicamp/Celcult, 2001.

do sul.

Enquanto, na capital do país, a opinião dos intelectuais já começou a manifestar alguma simpatia pela forma dos ranchos carnavalescos como representantes aceitáveis de uma "cultura popular brasileira", para as elites porto-alegrenses o carnaval ainda não deveria ser uma festa comandada pelo povo, porque sua própria imagem deveria ser a única digna de orgulho nacional e merecedora de visibilidade social. (LAZZARI, 2001, p.234).

Lazzari identifica uma diferença entre o entendimento da participação popular no carnaval, mas deixa claro que o intuito de direcionamento e controle social da população brasileira estão presentes em todo o território nacional. E isto, também, pode-se constatar no trabalho de Leonardo Affonso de Miranda Pereira³ que relaciona as construções dos literatos no final do século XIX sobre a sociedade ideal brasileira através da análise de seus escritos sobre o carnaval no Rio de Janeiro. Para isto utiliza crônicas que revelam os diferentes momentos pensados e idealizados pelos principais cronistas de jornais da época.

O trabalho de Pereira indica através da escolha de crônicas o desenrolar de propostas que os intelectuais esperam atingir para resolver as questões de controle social. Primeiramente esperam acabar com o entrudo⁴ considerado um sinônimo do atraso e da falta de civilidade do povo brasileiro. Para atingir a idéia civilizatória o Carnaval das Grandes Sociedades passa a ser valorizado. E o ideal de carnaval é reiterado como o desejado também pela população pobre. O período de inversão e de descontrole do carnaval é direcionado pelos intelectuais para o carnaval das sociedades e de seus desfiles classificando o período como homogêneo.

E a idéia de inversão proposta pelos literatos é contraposta por Machado de Assis na sua crônica "Bons dias", de 1889, que entende que não pode ser aplicada a toda a sociedade. O carnaval não seria único como desejavam os literatos, mas formado por muitas e diferentes expressões e significados. Da mesma forma que a idéia de liberdade total e permissividade sem controle não é real, já que o controle do poder público era constante, sejam através de regras, liberações de licenças para

³ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. 2ª ed. rev.

⁴ Entrudo é o conjunto de brincadeiras que famílias portuguesas trazem para a Colônia e que envolve a família nestas brincadeiras utilizando normalmente o período pré de organização das "laranjinhas" de água e o encontro de amigos e pessoas próximas da família. A realização ocorre antes do período da Quaresma. O termo Quaresma refere-se a data oficial instituída pela Igreja no sínodo de Benevento no ano de 1091 pelo papa Urbano II relativa ao evento de cerca de quarenta dias de dedicação ao espírito "lembrando os quarenta dias de jejum e provações passadas por Jesus no

desfiles, proibição de usos de máscaras, etc. Além de que, o Carnaval das Grandes Sociedades apresentava um preço alto para a maioria da população, ou seja, não era um carnaval de todos. Outra discrepância no olhar dos literatos era a idéia de passividade da maioria da população como espectadores do desfile. (PEREIRA, 2004)

Justamente sobre a multiplicidade de significados e a convivência de práticas e símbolos no carnaval das Grandes Sociedades que Cunha demonstra o interrelacionamento e necessidade de incluir práticas consideradas incivilizadas. Ao problematizar uma História do carnaval carioca entre 1880 e 1920⁵ Cunha mostra o quanto a dinâmica e as múltiplas leituras estão presentes dentro do intitulado "carnaval de todos". Também foca-se no projeto idealizado pelas elites para construir através do carnaval uma identidade homogênea bem como a idéia de que o carnaval é atemporal na sociedade brasileira fazendo parte de forma inerente. Entretanto a permanência idealizada através dos Carnavais das sociedades, dos desfiles na festa nacional de 1920 ou na reverência a Coroa antes da Independência demonstram seguramente diferenças de intenções e gestos. (CUNHA, 2001)

A partir da idéia da intelectualidade de construção de um projeto social e de sentidos únicos para o carnaval que considera-se importante e fundamental estudá-lo. E partindo dos estudos de Lazzari, Pereira e Cunha percebe-se que o carnaval passa por muitas interpretações. E que estas estão diretamente relacionadas com a construção da cultura brasileira. Deste enfoque delimitamos a pesquisa a partir da ótica de três intelectuais contemporâneos que são sistematicamente utilizados nos estudos sobre o carnaval. Especificamente os livros: *História do Carnaval Carioca*⁶, de Eneida de Moraes, *Carnavais, malandros e heróis*⁷, de Roberto DaMatta⁸ e *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*⁹ de Maria Isaura Pereira de Queiroz.

É justamente através destes três clássicos que surgem questionamentos para

deserto" (FERREIRA, 2004, p.25) e por isto o nome "quadragésima" ou "quaresma".

⁵ CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁶ ENEIDA. História do Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. Este livro é referência constante em estudos sobre o carnaval por tratar-se do único livro publicado com o intuito de registrar a História do carnaval carioca.

⁷ DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

⁸ Optou-se pela grafia DaMatta (uma palavra) ao invés de Da Matta (duas palavras) em virtude de seu uso na publicação da Editora Rocco utilizada para a pesquisa.

⁹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992

estabelecer relações entre o carnaval no contexto histórico e cultural diante das interpretações do pensamento brasileiro. São questões que envolvem a relação entre as interpretações de Eneida, DaMatta e Queiroz bem como a circularidade cultural entre estes e a cultura popular. Desta forma pergunta-se: Qual a relação entre as interpretações destes diferentes autores que trabalham o carnaval? Que diferenças ou semelhanças se estabelecem entre o pensamento brasileiro sobre o carnaval no século XX? E que relações pode-se estabelecer entre a circularidade cultural e o carnaval na perspectiva dos três autores?

A historiografia brasileira sobre o carnaval esteve durante muito tempo ligada a sociologia e antropologia. Como vimos acima é recente o interesse no tema pelos historiadores. Desta forma a escolha sobre os três autores definiu-se pela relevância e continuidade que os mesmos vêm sendo tratados nos estudos recentes. O livro de Eneida¹⁰ revela a visão do cronista no século XX, o de DaMatta o pensamento do antropólogo e Queiroz, a sociologia. É indiscutível que a interdisciplinaridade tem consistentemente produzido resultados para a História.

O livro *História do Carnaval Carioca*¹¹, publicado em 1958, cuja autora é Eneida de Moraes, cronista que nos anos 20 participa do chamado grupo dos "novos"¹² e do lançamento da Revista da Semana no Rio de Janeiro busca contar a história do carnaval carioca desde sua origem e é normalmente referenciado como fonte de pesquisa entre acadêmicos. Neste livro são apresentadas as principais características do carnaval carioca desde o século XIX obtidos através de pesquisas em periódicos e jornais como também de pesquisa oral. O livro está dividido em subtítulos de acordo com a escolha da autora e trata de relatar os principais acontecimentos do carnaval como a fundação das sociedades carnavalescas, as brincadeiras do entrudo, as músicas e fantasias, as relações com as artes, o teatro, os jornais e o comércio, os blocos, os cordões, os ranchos, as primeiras escolas de samba. Para descrever estes acontecimentos utiliza principalmente notícias de jornais.

¹⁰ A autora Eneida de Moraes adota o uso exclusivo de seu primeiro nome nos seus escritos. Exclui o sobrenome de seu pai e de seu marido tanto na publicação de seus livros como na sua própria identificação pessoal nos meios públicos. Esta opção ocorre a partir de 1926 tendo rompido com seu pai em 1920 quando escolhe a faculdade de jornalismo. (SANTOS, 2005)

¹¹ ENEIDA.Op.Cit.

¹² Segundo Batista (2001) Eneida é nortista que nos anos 20 destaca-se juntamente com outros nomes desconhecidos pelo intuito de trazer novos ares a cultura e a imprensa assim como a Semana de Arte Moderna de 1922. Também descrita como um talento que tornou-se famosa tanto por este talento artístico como por seu interesse a respeito do carnaval.

O clássico de Roberto DaMatta, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*¹³, publicado em 1978 durante o período da ditadura procura entender através do carnaval, das procissões e paradas militares o processo social brasileiro. DaMatta é antropólogo e pioneiro nos estudos de rituais e festivais em sociedades industriais. O livro de DaMatta apresenta como característica principal compreender a sociedade brasileira através dos rituais. Para isto divide o livro em seis capítulos tendo três deles a problematização do carnaval. No primeiro deles compara com as paradas do Dia da Pátria e com as procissões tratando do processo de hierarquia e pelo significado que cada ritual traduz. No segundo capítulo trabalha o espaço no carnaval e as suas dramatizações. No terceiro capítulo compara o carnaval da igualdade e o carnaval da hierarquia expondo aqui a ideologia que atribui à sociedade brasileira: a dualidade entre pessoa e indivíduo. A partir disto analisa a distinção entre indivíduo e pessoa bem como os malandros e heróis traduzidos pela marginalidade, renúncia ao sistema e vingança deste mesmo sistema social.

E completando o estudo, apresentamos a professora e socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz através do livro *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*¹⁴, de 1992. Queiroz analisa no livro a história do carnaval brasileiro a partir do entrudo de Portugal e exemplifica as mudanças ocorridas com a consolidação do carnaval no Brasil. O livro publicado por Queiroz assim como o de Eneida apresenta uma descrição dos principais eventos ao longo da história do carnaval no Brasil, mas focando-se nas escolas de samba do Rio de Janeiro e nos bailes carnavalescos. Também faz uma comparação entre o desenrolar histórico do entrudo ao carnaval tanto em Portugal como no Brasil. Sua pesquisa baseia-se em livros, periódicos e revistas. O livro está dividido em quatro capítulos tendo ao final um epílogo. O primeiro trata da comparação entre o carnaval português e brasileiro, o segundo das Escolas de samba do Rio de Janeiro e a domesticação das massas, o terceiro dos bailes carnavalescos e a competição entre seus participantes e no quarto capítulo a autora trabalha a fundamentação do mito carnavalesco no Brasil.

A construção do "país do carnaval" revela matizes bem diferentes entre as muitas regiões do país não significando que estes não possam ter objetivos diferenciados e ao mesmo tempo consolidantes. Desta forma a presente pesquisa se

¹³ DAMATTA, Roberto. Op. Cit.

¹⁴ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Op.Cit.

mostra importante ao relacionar o contexto cultural com o plano das idéias. Isto é possível ao comparar os autores, Eneida, DaMatta e Queiroz, sobre a questão do carnaval relacionando com o contexto social, econômico e político sob a égide da cultura. Estes autores podem dialogar entre si ao relacionarem perspectivas próximas sobre este tema e sobre a construção da cultura brasileira. Entretanto este diálogo também fornece análises e comparações que constroem perspectivas diferentes quando relacionadas com a contextualização e a historicização. Este aspecto é o foco relevante do estudo ao trazer a tona, via a historiografia do carnaval, a construção do pensamento brasileiro sob a nossa realidade e suas muitas vertentes.

Dentre estes diálogos propõe-se trabalhar a circularidade cultural dentro da História Cultural a partir dos pressupostos que Bakhtin trabalha ao estudar a cultura popular na Idade Moderna e no Renascimento¹⁵. Bakhtin considera o carnaval como uma "autêntica festa do tempo e do futuro, das alternâncias e renovações" (BAKHTIN, 2008, p.9). A abordagem teórico-metodológica utilizará os conceitos do "sistema de imagens da cultura cômica popular" para analisar o carnaval dentro da perspectiva dos três autores propostos. A cultura cômica popular detém como elemento material e corporal um sentido positivo conferindo ao corpo um caráter cósmico e universal. A alegria e a festividade estão presentes nas imagens propostas por Bakhtin, cujo princípio é a festa e o banquete acenando para uma situação de inversão. A esta concepção estética da vida prática que caracteriza esta cultura e a diferencia das demais o autor convencionou o nome de *realismo grotesco*. E apropriando-se da idéia de que em um mesmo texto podemos ouvir diferentes vozes entendendo o carnaval não somente como uma subversão popular buscamos ouvir as diferentes vozes que Eneida, DaMatta e Queiroz imprimem na sua fala sobre o carnaval.

A circularidade cultural aqui é entendida como Ginzburg utiliza em sua proposta metodológica no livro *O queijo e os vermes*¹⁶. Ou seja, a concepção de que circularidade cultural relaciona-se com "as recíprocas influências entre a cultura dos segmentos dominantes e subalternos" (SOIHET, 2008, p.2). Aproprio-me do conceito de circularidade cultural proposto por Ginzburg mais no sentido de utilização do

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da UnB, 2008.

¹⁶ GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

circular e da proposta de trocas e influências entre os diversos atores sociais do que da análise que este autor trata sobre a influência da dita "alta cultura" sobre a cultura popular. Desta forma me vinculo muito mais a proposta de Bakhtin que estuda a "fala" de um importante escritor francês que, como bem menciona Ginzburg, pode nunca ter sido lido por um camponês, mas sua construção permite compreender muito sobre a cultura camponesa no século XVI. E nesta pesquisa compreender as relações entre o intelectual e a cultura popular.

O carnaval é inserido como parte integrante da construção cultural no contexto social. Destaca-se que cultura é aqui entendida como o conjunto de "realizações materiais e os espaços espirituais de um povo", relacionando tudo que produzido pela humanidade tanto no concreto como no imaterial. É também todo o complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada. Assim a definição da cultura como "o conjunto de realizações humanas, materiais ou imateriais leva-nos a caracterizá-la como um fundamento básico da História". (SILVA, 2006, p. 86)

Instituiu-se por algum tempo e quem sabe até atualmente no campo historiográfico uma tendência a analisar a chamada "cultura brasileira" através de correntes específicas que definiram padrões de entendimento sobre a sociedade brasileira. Estes "padrões de entendimento" levaram a interpretações sobre seja o atual estágio do Brasil e até os chamados "Brasis". O objeto desta pesquisa busca sim caracterizar as interpretações que Eneida, DaMatta e Queiroz imprimiram sobre o Brasil através do carnaval mas colocando o viés da importância que a circularidade cultural imprime as suas "falas". Ouvir a "polifonia" ¹⁷ que Bakhtin tão bem relaciona em seu texto. Este é o objeto maior do estudo.

E para o desenvolvimento desta pesquisa utiliza-se como questão norteadora o fato de que as interpretações propostas pelos autores, na sua produção, revelam relações entre si tanto sobre especificamente o tema carnaval quanto sobre a construção do que é a sociedade brasileira e seu relacionamento com a cultura. É também norteador o pressuposto de que nos livros, a serem estudados dos três autores, ocorra a circularidade cultural, ou seja, que esteja presente a influência recíproca entre a intelectualidade e a cultura popular. É relevante neste processo

¹⁷ Polifonia é, segundo Mikhail Bakhtin, a presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam.

indicar o quanto o contexto de cada autor contribui para as interpretações refletidas em seus textos. Na contextualização vale destacar o entendimento de que as experiências emocionais, as experiências profissionais, a posição econômica, a formação intelectual e os eventos diários assim como a sociedade no todo envolvendo o período econômico, político e cultural são relevantes para a consolidação destas interpretações.

Parte-se do pressuposto de que os três autores constroem uma imagem muitas vezes idealizada do tema incorporando-o na historiografia como uma das muitas construções sobre a formação da sociedade brasileira. E nesta construção os autores se inserem em realidades históricas-sociais que subjetivam o tema e ao tratar de sociabilidades reforçam certas interpretações. Em contraponto também partimos do pressuposto de que estas interpretações revelam pluralidades de visões do Brasil e que estas interpretações conseguem atingir a sociedade e sua dinâmica cultural, social e econômica.

Para isto, define-se como objetivo geral a identificação, caracterização e a comparação sobre a sociedade brasileira e o carnaval nas obras escolhidas dos autores: Eneida, DaMatta e Queiroz. Completa-se a caracterização e a comparação das interpretações destes três autores com o estabelecimento de conexões da circularidade cultural diante das posições dos mesmos e do estabelecimento de diálogos.

O primeiro capítulo intitulado Os intelectuais e o contexto brasileiro objetiva identificar e caracterizar na fala dos três autores as relações que os mesmos inferem na sua escrita com o contexto histórico. O capítulo As interpretações sobre o carnaval foca-se nas perspectivas que os autores impregnam suas posições sobre o carnaval e a sociedade brasileira diante de seu contexto histórico e das muitas influências. E no último capítulo, As Dimensões do Carnaval, trabalha-se com o intuito de demonstrar o quanto a circularidade cultural está presente na fala destes autores bem como estabelecer relações comparativamente com sua produção e que diálogos pode-se depreender desta produção.

A comparação entre autores com tantas especificidades espera demonstrar o quanto o carnaval envolve múltiplas possibilidades e que através da historiografia do carnaval pode-se estabelecer novas relações dentro do contexto histórico contemporâneo.

2 OS INTELECTUAIS E O CONTEXTO BRASILEIRO

Neste capítulo o objetivo é o relacionamento da fala dos três intelectuais com o contexto brasileiro. Entendendo intelectual como o produtor de uma fala que registra de forma escrita e que problematiza a questão do carnaval sob a ótica da sociedade brasileira formulando interpretações sobre o Brasil. Considera-se que intelectual tem o mesmo caráter que o proposto por GUTFREIND:

Esse vocábulo, intelectual, é aqui usado apenas no sentido de um trabalho que exige elaboração mental, não levando em conta preocupações qualitativas quanto à formação acadêmica dos elementos assim identificados. (GUTFREIND, 1998, p.9)

Os três autores não são trabalhados a partir de sua produção acadêmica, mas sim de sua produção cultural, especificamente nos livros relacionados. E nesta produção procura-se identificar as relações com o contexto econômico, político e cultural a partir dos seus estudos sobre o carnaval. Cada autor infere uma perspectiva diferente, mas estabelece referências parecidas ao tomar como exemplos a descrição do carnaval e os problemas da sociedade brasileira.

No contexto apresentado pelos três autores percebe-se uma aproximação através das festas, dos bailes e dos desfiles carnavalescos, com o cotidiano e a rotina diferenciada que o período de carnaval possibilita. Verifica-se que esta percepção está presente de formas diferenciadas na proposta de cada autor dependendo do contexto histórico em que trabalham. Enquanto Eneida identifica o carnaval como a possibilidade de "extravasar alegria" que a vida diária não permite DaMatta também percebe esta mudança ao relacionar que o espaço impessoal da cidade torna-se festivo. E Queiroz identifica no título também esta proposta ao tratar do "vivido" mesmo que sua descrição mais cotidiana se refira a história do carnaval em sua família. Para contextualizar o trabalho dos três autores destaca-se em cada subcapítulo os itens considerados relevantes para a pesquisa.

2.1 Eneida

A proposta defendida pela intelectual Eneida no livro é realizar o primeiro registro da História do carnaval carioca e não uma história completa por considerá-lo tão grandioso sendo necessários estudos em outras áreas sociais, como psicologia, sociologia, etnografia e antropologia. (ENEIDA, 1958, p.3). A prática do livro reforça a beleza e grandiosidade do carnaval brasileiro, enfocando o povo carioca que diante de muitas adversidades consegue revelar neste período sua essência de alegria, de crítica, de criatividade. A autora enfatiza já na página da dedicatória o real foco de sua construção intelectual e histórica do livro. Nela enfatiza a "festa máxima" como momento de extravasar a alegria que a vida diária com o abandono governamental não permite. E dessa forma a autora remete a sua própria história pessoal ao enfatizar os problemas políticos e econômicos que são revelados através de sua fala sobre a cultura do povo carioca.

Eneida pesquisa e aborda em seu livro uma longa história do carnaval, desde seus primórdios no Brasil. E utiliza como fontes de pesquisa principalmente jornais e livros, mas também a pesquisa oral, através de entrevistas a ícones do meio carnavalesco. Revela uma proximidade grande com o meio e justamente enfatiza que para estudar, falar, avaliar e criticar o carnaval é necessário conviver com o meio e até mesmo ser um carnavalesco. A autora pessoaliza sua escrita e espera-se que justamente este pessoal revele um olhar diferenciado sobre o contexto e sobre o personagem que navega tanto entre o popular como o erudito.

A autora permite isto ao ter uma história pessoal recheada de contrastes. Estuda em colégio interno no Rio de Janeiro, torna-se poetisa, cronista e militante do PCB-Partido Comunista Brasileiro, presa em 1932 e em 1936, trabalhava escrevendo panfletos subsidiada pelo Socorro Vermelho Internacional. (SANTOS, 2009) ¹⁸

A proposta em que se desenrola o registro do livro de Eneida parte da premissa de contar a história do carnaval carioca desde seu início, os cento e

¹⁸ MORTHY, Erika e FERREIRA, Tatiana. Pesquisa resgata atuação partidária de Eneida de Moraes. Entrevista de Eunice Ferreira dos Santos. Disponível em <http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/beira25/noticia/noticia4.htm> em 22/06/2009.

dezessete anos de beleza como a autora enfatiza ao longo de sua fala. O livro é escrito na década de 50, mas está intimamente ligado com o contexto ocorrido também na década de 30. Para a análise pretendida e pela constância de referências e opiniões da autora, nos fixamos em trabalhar com o contexto entre 1930 e 1950, que permite ter um viés mais claro da interpretação do Brasil através do Carnaval sob o olhar da intelectual cronista.

O contexto histórico se concentrará em dois aspectos centrais dentro da fala da autora. A manipulação cultural imposta pelo governo na década de 30 e o cenário inflacionário na década de 50. Esta escolha se dá pelo enfoque da autora em defesa da cultura popular diante de dois problemas fundamentais: o cerceamento nas liberdades criativas e as dificuldades financeiras.

No Brasil entre a década de 30 e 50 ocorreram a Revolução de 30, O Estado Novo e o período democrático. É justamente no período de autoritarismo e o fortalecimento do Estado que revelam uma nova construção na relação entre política e cultura. Esta construção se dá de forma prática com a implantação do Estado Novo por Getúlio Vargas. E as ferramentas utilizadas partem de um novo projeto ideológico que a estrutura controladora do Estado impõe às atividades culturais, sociais e ao coletivo de maneira geral. Criam-se assim vários órgãos com o intuito de controlar a opinião pública. Surge o Departamento Oficial de Publicidade em 1931 e depois em 1939 o famoso DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda.

E dentro do projeto cultural estado-novista consta o controle de forma a dar vida a um projeto nacional excluindo-se as inferências alienígenas e atrasadas dando um teor moderno ao projeto. Desta forma o governo utiliza publicações oficiais como a revista Cultura Política e o jornal A Manhã bem como o Cinejornal brasileiro e a Hora do Brasil. Em todos, o foco é a educação e a transmissão de idéias que estejam de acordo com o regime. O controle social das massas e mesmo dos intelectuais através do direcionamento do Estado. É o Estado que sabe o caminho adequado a seguir. Desta forma direciona o teatro, os filmes, as propagandas, o carnaval.

Surge uma mudança forte na relação entre a intelectualidade e o Estado, passando o governo a ter como uma das preocupações marcantes a idéia de mostrar que "o regime não é mero produto político, mas possui sólida base cultural." (VELLOSO, in FERREIRA, 2003, p.171). E na vinculação entre modernismo e Estado Novo surge o esforço ideológico de reconceituar o popular. E da base

negativa que entendia os problemas brasileiros como causados pelo povo analfabeto, deseducado e inconsciente surge à base de positividade. Nesta forma ideológica a causa está nas elites que não tomaram a direção do Brasil e não assumiram sua responsabilidade diante da nação. Já o povo passa a representar o viés positivo da nacionalidade e as manifestações culturais populares são o caminho para conhecer o Brasil autêntico. Esta matriz faz parte do regime controlador e autoritário que tira a responsabilidade do povo na tomada de decisões e fundamenta a intervenção do Estado na organização social. (VELLOSO, in FERREIRA, 2003).

Em que peso podemos constatar esta ação do regime no carnaval de Eneida? É justamente quando Eneida "grita" por liberdade no carnaval e quando enfatiza ao longo do texto a questão da oficialização do carnaval:

..até que, em 1932, com a oficialização do nosso carnaval tudo se transformou. Retraíu-se inteiramente o comércio; o carnaval que era "peleja", "pleito", "guerra pacífica", "deboche", tornou-se festa, subvencionada pelo governo, dependente dos cofres públicos sempre tão magros e vazios quando se trata de dar qualquer coisa ao povo, mesmo que seja a alegria. Ficou um carnaval dependente de verbas governamentais. O comércio abandonou-o. A imprensa, com raras exceções, deixou de ser amiga de todas as horas." (ENEIDA, 1958, p.217)

Para Eneida, a ação governamental retirou a liberdade e enfraqueceu o carnaval. Transformou-o no que vê em 1957 e assim os ranchos, os carros de crítica agora precisam tratar apenas do que é o nacional. E entende que há sim uma guerra, pois dois de seus capítulos no livro intitulam-se os Amigos e os Inimigos, numa clara identificação com a guerra existente dentro do país na questão do controle cultural.

E ela é contundente em suas posições quando se coloca contra a ditadura Vargas chamando-os de facistas, justamente por buscarem o controle do carnaval. A figura que aparece é Felinto Müller, chefe de polícia em 1936:

Em 1936, Felinto Muller, então Chefe de Polícia, baixava portarias tremendas: só seriam permitidas batalhas nos lugares escolhidos pela polícia "podendo, a critério das autoridades, ser realizadas três batalhas"; proibiu mascarar antes da semana gorda e mesmo durante esta só poderiam ser usadas em bailes a fantasia; proibiu fantasias "atentatórias à moral"; os blocos, ranchos, etc., para realizar ensaios, tinham que pedir licença a polícia e esses ensaios só poderiam ir até as 22 horas. Proibiu, proibiu. Não devemos esquecer que, nesse momento, imperava nesse país uma ditadura facista; facistas eram os métodos policiais; o povo estava vivendo os trágicos dias da ditadura Vargas. (ENEIDA, 1958, P. 227).

O Estado Novo no processo de implantação do projeto ideológico-cultural realiza ações que buscam a homogeneidade cultural com o intuito de assegurar a organização do regime e "invalidar as demais manifestações de cultura como prejudiciais ao interesse nacional" (VELLOSO, in FERREIRA, 2003, p. 161). Neste processo é realizado um levantamento dos espaços onde se manifestam as linguagens não permitidas, ou seja, aquelas que usam de sátira, de crítica aos acontecimentos, de caricatura. E nesse terreno tanto os sambistas como as organizações carnavalescas estavam impregnadas.

E assim como o entrudo foi civilizado busca-se civilizar as letras das músicas e os enredos das escolas de samba, dos ranchos, etc. E os temas nacionais passam a ser obrigatórios nos desfiles de carnaval, sendo que, em 1937, por decretos constitucionais, "ficava imposto caráter didático às escolas de samba e aos ranchos, que deveriam abordar temas nacionais e patrióticos" (VELLOSO, in FERREIRA, 2003, p.167).

Esta imposição gera na fala de Eneida uma crítica trazendo a tona opiniões de velhos carnavalescos. A autora não relaciona quem são estes carnavalescos, mas sua fala implica uma posição drástica afirmando que, na opinião destes, a oficialização matou o carnaval. Eneida enfatiza que há um exagero, mas concorda com o enfraquecimento. E tem um olhar de que a condução do Estado atingiu seu objetivo pois "tirou o senso de responsabilidade dos carnavalescos em suas grandes sociedades, ranchos ou blocos" (ENEIDA, 1958, p.234) e o governo homogeneizou a cultura.

...fez com que o carnaval de rua ficasse na dependência de subvenções que são pequeníssimas; um verdadeiro regulamento para os foliões, criando assim uma alegria dirigida; obrigando as escolas de samba e ranchos a terem enredos exclusivamente nacionais e a manter (as escolas de samba) sempre as fantasias de baianas, etc. (ENEIDA, 1958, p.234)

A alegria dirigida assim como as imposições das fantasias de baianas são reducionismos que descaracterizam o carnaval verdadeiro. O momento onde o povo tem a liberdade de ser feliz independentemente dos problemas diários. É a liberdade que acaba com "a mentalidade passiva" e que permitiria a volta de "toda a pujança". Para isto a autora indica como uma das soluções a criação de uma comissão exclusiva de carnavalescos para discutir quais caminhos a tomar para acabar com os erros da oficialização. (ENEIDA, 1958, p. 237)

O tom enfático da autora também revela um olhar específico sobre o carnaval de 1957. O livro traz como linha central a história do carnaval do século XIX e do início do século XX. No entanto, a autora faz sistematicamente comparações entre o atual carnaval e as práticas anteriores enfatizando a beleza e força do carnaval, mas principalmente do povo que dele participa. A autora entende que é a festa inerente a história da humanidade escolhido "pelos homens para expandir maior alegria, para rir, pular e cantar mais livremente" (ENEIDA, 1958, p.8). E mesmo que tenha se transformado onde as multidões passam a assistir e não fazer parte como já o foi:

...não é um delírio coletivo, uma alegria de multidões; é mais um divertimento para um grupo, enquanto centenas de pessoas assistem compartilhando - como aconteceu neste ano de 1957 - apenas nas batalhas de confete. (ENEIDA, 1958, p.11)

Enquanto relata dificuldades e critica a falta de participação popular nas suas comparações com 1957 também contradiz ao mostrar que alguns itens que deveriam ter desaparecido do carnaval continuam presentes. O entrudo que enfaticamente foi denegrido como prática carnavalesca pelos intelectuais e pela República por não ser civilizado se mostra presente ainda em 1957, na fala da autora.

O novo século trazia uma nova mentalidade; o Rio civiliza-se. A recém construída Avenida Central dava-nos a consciência de criaturas civilizadas, cidadãos moradores numa grande cidade. O entrudo português porco e brutal foi desaparecendo lentamente. Novos brinquedos carnavalescos estavam surgindo. Mesmo assim, neste carnaval de 1957, não sei se os leitores repararam que limões vazios e seringas para serem cheias estiveram à venda em toda parte nesta cidade. Naturalmente, marcados pelos sinais dos tempos, eram - limões e bisnagas de matéria plástica. (ENEIDA, 1958, p.28)

A autora sistematicamente em cada capítulo reforça as comparações através de transformações e continuidades nos processos sociais e culturais. As mulheres em 1844 não pagavam para entrar nos bailes como também nos bailes públicos em 1957. Já a música dos bailes podia iniciar com uma ópera e a champanha era um item comum inclusive nos chamados bailes populares. Impossível manter as grandes ceias diante das dificuldades financeiras uma vez que "os salários ficaram os mesmos enquanto os gêneros aumentavam de preço". (ENEIDA, 1958, p.41)

Entre as continuidades que a autora reforça citam-se os empréstimos das três

sociedades que tem sua origem no final do século XIX e continuam até 1957: Fenianos, Democráticos e Tenentes.

A beleza dos carros alegóricos, os carros de idéias e os de crítica, o luxo das fantasias, os fogos de artifício que os clubes geralmente queimavam em sua passagem, fez com que nascesse no povo um culto pelos préstitos carnavalescos; enchiam-se as ruas, as soleiras das portas, as casas comerciais começaram a alugar janelas e o povo ficava pacientemente esperando três e quatro horas a passagem das sociedades. (ENEIDA, 1958, p.87)

Os desfiles que inicialmente chamavam-se passeatas e que em 1957 usam o nome préstito começam de forma organizada em 1890 e em 1957 é descrito pelo jornal O Caverna, órgão oficial do Clube Tenentes do Diabo.

Saúdam os baetas Manoel Faria, o artista que lhes concebeu o préstito, e que há longos anos com eles trabalha. Saúdam o povo, a imprensa e o préstito se abre com um grupo de batedores pedindo passagem "compenetrados, orgulhosos e garridos". Depois vem o 1º carro intitulado Abre-Alas, seguindo-se a Comissão de Frente "com vestes refinadas, a caráter, no estilo inglês o rigor das cerimônias. O 2º carro é de crítica, intitulando-se "É a maior"; o 3º é o carro chefe com o título "Cinquenta em cinco" seguido de uma banda de clarins e do "landau" da Diretoria; o 4º carro (crítica) é chamado "Juventude Coca-cola; e o quinto e último intitulado "Sinfonia oriental". (ENEIDA, 1958, p.91)

Os préstitos organizados pelas três sociedades passam por muitas dificuldades. Mesmo sendo uma continuidade fatores que promoviam os préstitos começam a desaparecer. Destaca-se a presença de apenas duas bandas de música montadas na cidade: a do Regimento de Cavalaria da Polícia e a da Banda dos Dragões da Independência. Mudanças no panorama cultural que a autora reforça não serem pelo gosto popular, pois o povo continua assistindo aos préstitos: em calçadas ou em escadas da Biblioteca Nacional. (ENEIDA, 1958, p.90).

As dificuldades são remetidas aos problemas econômicos e aos aumentos de preços na vida diária e na mudança para o capitalismo quando comparado com a imprensa. Os aumentos são focados nos alimentos e bebidas: "aquele tempo era uma bebida ao alcance de muitas bolsas; hoje é privilégio de poucas" (ENEIDA, 1958, p.41), bem como aos brinquedos do carnaval: "neste 1957 um saco de confete pequenino, custa sessenta, oitenta cruzeiros. O carioca de nossos dias não está em condições de brincar o carnaval caro." (ENEIDA, 1958, p.171).

Reflexo de uma conjuntura econômica que do nacionalismo de Getúlio ao

nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek revelam nos índices de inflação e na desvalorização dos salários no governo Dutra uma sociedade economicamente dependente e com grandes desníveis sociais. Em 1947, a taxa de inflação atingiu 2,7 % ao ano e atingindo de 1948 a 1953 uma média de 13,8 % chegando em 1953 a 20,8 % ao ano e em 1959 a 39,5%. (FAUSTO, 2000)

O contexto desta forma reforça o viés de perspectiva social que a autora insere na sua História do Carnaval Carioca. Tanto na década de 30 como de 50 a autora enfatiza a transformação que o carnaval apresenta diante das mudanças históricas. No subtítulo "O carnaval sob o enfoque do cronista", do capítulo As Interpretações sobre o Carnaval, vamos detalhar esta perspectiva que chamamos de social.

2.2 Roberto DaMatta

O estudo relacionado ao trabalho de Roberto DaMatta trata da conjuntura social e cultural do Brasil enfocando as interpretações que o contexto carnavalesco, as procissões e as paradas militares no Sete de Setembro podem permitir. A pesquisa envolveu entrevistas, bibliografia bem como a prática acadêmica e a vivência do autor em específico o olhar sobre o carnaval no Rio de Janeiro no ano de 1977. Desta forma a análise da fala de DaMatta remete ao período da Ditadura Militar, de 1964 a 1985. A presença militar foi constante nos principais eventos de mudanças e transformações da história brasileira. Na proclamação da República com Deodoro da Fonseca, na década de 30 com o Estado Novo, na garantia da posse de Juscelino Kubitschek. Ou seja, "o intervencionismo militar foi uma constante na história brasileira." (BORGES, IN: FERREIRA; DELGADO, 2007, p.17)

O papel das Forças Armadas adquire um novo formato no período compreendido entre 1964 e 1985. Antes de 1964 os militares intervinham no Estado e após a acomodação diante das mudanças retiravam-se deixando a administração do poder político nas mãos de civis. No período compreendido pela Ditadura, os militares assumem efetivamente o poder político como o econômico e social. Há uma "fachada" para a legitimidade do poder político.

No plano político o período entre 1964 e 1985 é dividido entre os analistas em

três fases. Na primeira delas entre o golpe em abril de 1964 até o AI-5, Ato Institucional ou lei imposta pelos militares. Em 1968 é o período em que assume-se o papel de militar dirigente. O AI-5 colocou o presidente da República acima da lei tendo ele plenos poderes para invocar o recesso do Congresso Nacional e de outros legislativos, intervir em estados e municípios, cassar mandatos, suspender por até dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão e acabou com o habeas corpus. Controle total sobre as ações sociais e políticas dos cidadãos brasileiros.

A segunda fase compreende o período do AI-5 até sua revogação em 1978, conhecida como período da linha dura. Nesta fase insere-se o período do chamado "milagre brasileiro" em que os índices de crescimento econômico foram altos e de grande industrialização. A última fase é a fase entendida como mais branda onde as instituições militares buscam a chamada "passagem lenta e gradual" para a democracia. Em todo o período ocorre um forte controle sobre a cultura e sobre ações políticas. A censura controla todas as publicações privadas em jornais, revistas, livros como também toda produção musical, teatral, etc. Toda expressão cultural passa pelo controle do Estado. Em escolas e nos seus currículos, nos pequenos gestos e palavras que são mencionadas em todos os lugares públicos: escolas, faculdades, bares, restaurantes, etc.

E neste contexto, como ocorre o carnaval de 1977, no Rio de Janeiro, sob a observação de DaMatta? A cidade do Rio de Janeiro, segundo o autor, tem cerca de 5 milhões de habitantes e o espaço carnavalesco ocupa além do centro da cidade suas pequenas praças e ruas onde as pessoas se reúnem para "brincar" seus carnavais. O centro da cidade ganha um novo sentido que, de centro comercial impessoal e sinônimo de fuga na maioria dos feriados, torna-se um espaço de festividade e não de ordenamento e urgência dos dias de trabalho. Normalmente nos feriados as pessoas se dirigem para as praias como Copacabana, Ipanema ou Leblon no Rio de Janeiro e Icaraí em Niterói.

A decoração da cidade é realizada pela Prefeitura Municipal e além do desvio de trânsito para a ocupação do centro urbano também são construídos "coretos e uma gigantesca arquibancada para que se possa assistir sentado ao desfile das escolas de samba, realizado no domingo." (DAMATTA, 1997, p.113) As arquibancadas recebem uma população de 60 mil pessoas e, além disso, o espaço é organizado com banheiros e serviços médicos, lugares para as emissoras de rádio e televisão, lugares de honra para visitantes e uma área coberta com preços elevados.

Além disso, existem os camarotes, a área "nobre" que representa um dos itens segregadores e reflete o ordenamento da ordem hierárquica vigente. É possível perceber pelos preços dos ingressos para assistir o carnaval em 1977, que nas arquibancadas variavam entre Cr\$ 75,00 a Cr\$ 750,00¹⁹ e já os camarotes podiam atingir Cr\$ 10.000,00, ou seja, uma diferença de 1.234 %.

O espaço e seu uso representa em DaMatta um importante foco de análise. A transformação do espaço de impessoal para festivo infere em DaMatta a noção de que mesmo em um período de alto controle social as pessoas mantiveram padrões de comportamento nos dias de carnaval. O carnaval continuou o momento de inversão, onde a alegria e as brincadeiras continuaram presentes. E neste espaço, o desfile das escolas de samba reflete outro ponto de estudo. O desfile das escolas de samba estava dividido em 12 agremiações do primeiro grupo e durante o mesmo mais 12 mil pessoas participavam organizados por instituições privadas sendo que sua ordem de entrada no desfile é dada por meio de sorteio público. A partir do desfile são avaliadas e classificadas em escolas grandes e pequenas. Os participantes são principalmente a camada baixa da sociedade, mas o evento conjuga tanto ricos como pobres e atrai personagens de outros países, como atores americanos.

As escolas reúnem pobres e milionários, astros de futebol e do rádio, televisão e cinema, e a população do Rio fica segmentada e dividida segundo suas preferências por essa ou aquela escola, como acontece com o futebol. (DAMATTA, 1997, p. 58)

E nesta inclusão de atores sociais o desfile revela uma inversão nas posições através das fantasias que através de muito brilho e detalhes revelam extrema pompa transformando o período em aristocrático ou mítico.

Chama a atenção, nestes desfiles, a inversão constituída entre o desfilante (um pobre, geralmente negro ou mulato) e a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica) e, ainda, a participação de toda a sociedade inclusiva, seja como juiz, seja como torcedor. (DAMATTA, 1997, p.58)

Mas também entram em cena, as fantasias que remetem ao mundo das

¹⁹ A moeda econômica no Brasil era o cruzeiro representado pelo símbolo Cr\$. O autor informa também em dólares, indicando a instabilidade da moeda brasileira bem como a proximidade com o mundo americano.

sombras com os fantasmas e as caveiras, ao mundo distante com gregos, chineses, escoceses e também o mundo do cotidiano com malandros, marginais, palhaços e presidiários. O que, segundo o autor, revela "o mundo da periferia, do passado e das fronteiras da sociedade". (DAMATTA, 1997, p.62) Em suma, o desfile revela um carnaval heterogêneo onde no mesmo espaço estão reunidos todos os símbolos da sociedade bem como todos os atores, independentemente de quem realmente o sejam.

E além desta descrição do espaço, do formato e do visual de seus participantes DaMatta nos relata também as pequenas ações que o carnaval de 1977 enseja como integrante do ritual da cultura brasileira. Nos pequenos gestos, nos grandes dramas ou nas dramatizações que a rua, a calçada e o encontro de personagens repletos de "loucura" traduzem no micro o macro da sociedade e da cultura brasileiras. E esta dramatização é entendida como uma ordem processional como a escola de Niterói que em 1977 desfila com 17 destaques entre homossexuais e mulheres, 42 alas de evolução individualizadas por nomes, vestimentas e coreografias, 34 alas de passistas cujas fantasias eram individualizadas com passos uniformes, 17 figuras de enredo e 4 carros alegóricos. (DAMATTA, 1997). A ordenação enseja a busca por aprovação do público e ao "contar a história" unifica a massificação e a individualização. Isto sendo necessário também pelas regras de controle social do Estado:

E, como a escola é obrigada a representar um "tema brasileiro", ela sempre escolhe dar o tratamento épico a esse tema. Assim, ela tem, na sua "decupagem carnavalesca", o indivíduo (o herói, seja mítico ou nacional) em oposição a uma massa (de escravos, pessoas comuns). (DAMATTA, 1997, p.130)

E se a hierarquia do desfile revelado pelas alas com a massa e com os destaques, seus heróis, são justificados pela obrigatoriedade do "tema brasileiro". A hierarquia está presente na formação das escolas, dos bailes, das sociedades carnavalescas através do rígido regulamento da prefeitura. Esta rigidez é reflexo do temor frente à associação de pessoas que o período de ditadura impõe à sociedade brasileira. DaMatta cita inclusive a Lei de Segurança Nacional:

E nada parece ser mais temido no Brasil do que a associação de pessoas, evento que se enquadra em todas as nossas leis, inclusive na grande Lei de Segurança Nacional. Desse modo, formar e registrar uma sociedade é uma

tarefa árdua, requerendo um grupo inicial, central, realmente decidido, já que são muitos os obstáculos a superar. (DAMATTA, 1997, p.148)

O contexto histórico está presente em DaMatta também quando caracteriza o povo na contradição entre aquele que faz o carnaval, seu momento de inversão, e aquele que assiste e desfila no Sete de Setembro: o violento autoritarismo. A contradição se expressa através do chefe cordial que é capaz de violência e pelo fato de que tanto o malandro²⁰ como os caxias²¹ são admirados na sociedade brasileira. E para DaMatta isto ocorre porque:

É, portanto, na cultura da igualdade desmedida e pessoalizada das massas que surge o caudilho autoritário, mas paternal na sua simpatia. E é no mundo do *populismo* reformador que surge o mais violento autoritarismo como modo crítico de reestruturar o sistema. (DAMATTA, 1997, p.67)

Uma crítica social indica a situação de desagrado e de inconformidade com a sociedade no todo e isto podemos perceber quando o autor analisa o rito sem dono que é o carnaval. Quando analisa a marcha que está presente tanto em paradas como em passeatas faz uma crítica à conformidade do povo brasileiro e ao citar o viés negativo da palavra manifestante:

O mesmo ocorre nas passeatas (esses desfiles de protesto), pois o propósito da marcha é uma demonstração *contra* alguma atitude tomada como injusta pelos desfilantes, agora chamados de "manifestantes", palavra com conotações negativas no Brasil, esse reino do conformismo. (DAMATTA, 1997, p.119)

Aqui pode-se destacar alguns itens. Passeatas "esses desfiles de protesto", o pronome "esses" pode indicar certo grau de desprezo ou quem sabe justamente colocar um viés menos importante na palavra passeata. E o mais destacável é o "reino do conformismo". O autor busca analisar e descobrir o "dilema" brasileiro como mostra destacadamente seu título. E percebe-se nestas palavras a justiça que busca ao encontrar quais são os dilemas, talvez o reino, ou seja, continuar preso à herança colonial e imperial. Além de preso a esta herança, o povo brasileiro, mantém-se conformado com a situação.

DaMatta conjuga ao problematizar o contexto brasileiro a questão da

²⁰ Malandro é entendido como aquele que usa de certas táticas para obter seus objetivos diferentes das consideradas éticas pela sociedade. É aquele que burla o sistema e mantém uma vida fora dos padrões tidos como corretos, mas não é o marginal no sentido de fora da lei.

dependência da hierarquia e do conformismo. E permite introduzir sua perspectiva de que o carnaval representa um momento de inversão dentro da ideologia da hierarquia da sociedade brasileira. O autor infere que o mesmo ocorria no período colonial como imperial e no contemporâneo. O dilema está nesta característica inerente do povo brasileiro e de suas organizações políticas, econômicas e culturais, no caso, o carnaval.

2.3 Maria Isaura Pereira de Queiroz

O objetivo do trabalho de Queiroz, no livro *Carnaval Brasileiro - o vivido e o mito*, traz no seu título o foco principal da autora. Seu estudo procura analisar sociologicamente o ritual do carnaval a partir do olhar do vivido e não do sentido e o peso que o mito traz inserido neste processo. Para isto, a autora realiza suas pesquisas também em outros livros quando trata da história do carnaval e da comparação entre o entrudo português e o brasileiro. E quando trata da sua análise contemporânea, no caso a década de 80 no século XX, utiliza as revistas que popularmente registram o carnaval, principalmente a revista *Manchete*, do Rio de Janeiro, e a revista *Fatos e Fotos: Gente, de Brasília*. Utiliza também os trabalhos de Eneida e de DaMatta.

No item do carnaval vivido, a referência maior da autora está na participação de sua família durante o carnaval das sociedades carnavalescas e nos desfiles do curso²². O registro revela uma proximidade grande com a rotina do carnaval das elites e a separação cultural dentro do econômico na cidade de São Paulo na sua experiência familiar. Estando presente o carnaval paulista e a história da família de Queiroz na introdução do trabalho o foco muda quando a autora inicia seu estudo específico sobre o carnaval brasileiro. Opta pelo Rio de Janeiro considerando este o mais representativo já que entende que as práticas carnavalescas urbanas no Brasil

²¹ "Caxias" é o sujeito que segue rigorosamente todas as leis sociais e não foge nunca do sistema.

²² Corso é o desfile organizado pelas camadas burguesas no final do século XIX que conforme Von Simson tratava-se do processo de diferenciação entre as camadas mais abastadas e as camadas populares. Desta feita, um dos itens a promover a diferenciação era através de "desfiles luxuosos pelas ruas principais da cidade, quando então burgueses luxuosamente fantasiados desfilavam em carruagens, no curso, ou em carros alegóricos, nos préstitos das sociedades carnavalescas." (VON SIMSON, 2007, p.23)

são praticamente as mesmas.

Aqui e ali são encontradas algumas atividades singulares. Mas a enumeração das práticas excepcionais é tão breve que a similaridade das atividades carnavalescas na grande maioria das aglomerações urbanas toma um relevo indiscutível. (QUEIROZ, 1999, p.24)

A autora divide o trabalho em capítulos que estudam historicamente o entrudo, as escolas de samba e os grandes bailes carnavalescos e nestes dois últimos itens foca-se também nos acontecimentos e nas características dos anos 80, no século XX. Para dar continuidade ao nosso objeto que também é contextualizar a escrita de Queiroz que vive culturalmente e socialmente o carnaval selecionamos aspectos da fala da autora quanto a década de 80 no século XX.

O período é revelador ao combinar a abertura política, a recessão econômica de 1981-1983, a campanha das "Diretas Já", a eleição indireta e a morte de Tancredo Neves. Economicamente ocorreu uma reativação a partir de 1984 incentivada pelo "crescimento das exportações, com destaque para os produtos industrializados" ajudado pela redução do preço do petróleo internacionalmente e pelo decréscimo nas importações brasileiras, tanto de petróleo como de outros produtos. (FAUSTO, 2000, p. 503). No conjunto, o período do último governo militar, Figueiredo, percebeu-se que o peso do país voltar a crescer, como um todo da administração militar durante a ditadura traria resultados muito complicados para os próximos governos.

Mas o balanço daqueles anos se revela bastante negativo, como podemos verificar por dois dados. A inflação se acelera de 40,8 % em 1978 para 223,8% em 1984. No mesmo período a dívida externa subira de 43, 5 bilhões de dólares para 91 bilhões. (FAUSTO, 2000, p.504)

A década de 80 além de evidenciar o esgotamento do regime militar revela no contexto da América Latina a estagnação dos modelos econômicos adotados e conseqüentemente a necessidade de revisão de políticas econômicas e sociais.

Acentuava-se a dependência em relação ao endividamento externo, iniciando um longo período de inadimplência - era a chamada "década perdida". O modelo econômico colocado em prática desde os anos 30, baseado na substituição de importações, chegava ao seu limite; o grande tripé do nacional-desenvolvimentismo latino-americano - intervenção estatal, capitais nacionais e endividamento

externo - esgotara sua capacidade criativa e muitos países conhecerão daí em diante uma nova fase de suas vidas econômicas, a desindustrialização. (LINHARES, 1990, p.385)

Durante a ditadura militar no Brasil a organização política-partidária estava dividida entre a Arena, partido da situação, e o MDB, partido da "oposição". Os anos de reabertura permitiram um novo arranjo político, não deixando de haver adequações que não traduzem uma real definição dos projetos partidários. O partido dos trabalhadores, o PT, é quem, a partir da Campanha "Diretas Já", tem uma real definição como esquerda e desta forma não utiliza as associações às frentes de eleição nem tampouco entra em cena na mídia. Além do PT, o espaço de esquerda é rapidamente ocupado pelo Partido Democrático Trabalhista, de Leonel Brizola, que organiza manifestações tendo seu comando no Rio de Janeiro. Em 1981, surge o PMDB, do MDB e o PDS, surge da Arena. Além destes, a abertura política também permite o surgimento de pequenos partidos que se identificam ora com a extrema direita e ora com o centro.

Esse contexto de abertura política, de manifestações de massa e descontrole econômico estão circundados com superinflação, desemprego, violência, escalada de drogas o que imprime a década um caráter de pessimismo. A produção cultural atinge a massificação com novos padrões de consumo, com a consolidação da televisão que atinge "56,1 % dos lares brasileiros." (HAMBURGER, IN: SCWARCZ, 1998, p. 453)

Nessa produção e construção, os grandes espetáculos transmitidos pela televisão ou em grandes imagens nas revistas mudam o perfil do consumidor e a indústria cultural encontra o carnaval. E desse encontro ficam soberanas as escolas de samba. A sociedade de consumo assume o consumo das imagens e o consumo de valores que antes tinham uma visualização discreta passam à expansão. Em Queiroz podemos visualizar a descrição dos grandes espetáculos:

Mas é na noite do Domingo Gordo, com o desfile das grandes escolas de samba, que o Carnaval atinge seu ponto máximo; iniciado às 18 horas, termina por volta de 11 horas da manhã seguinte, sob o ardume do sol. No deslumbramento das cores, no cintilar das luzes, no retumbar das baterias, o super-show desenrola os 40 mil figurantes das 10 grandes escolas, diante de arquibancadas onde mais de 100 mil espectadores se requebram cantando sambas, gritando no entusiasmo da torcida pela "sua" escola. (QUEIROZ, 1999, p.73, grifo do autor)

A autora informa que o evento também é uma árdua competição e a próxima

quinta-feira revelará após a validação de 22 jurados quem é a grande vencedora. A organização e hierarquia das 44 escolas existentes no Rio de Janeiro, na época da pesquisa da autora, é realizada por federações e ou associações "em colaboração com as organizações locais de turismo" (QUEIROZ, 1999, p.75). Dentro da hierarquia os Presidentes das escolas formam uma espécie de conselho onde tomam as decisões administrativas quanto aos desfiles e concursos realizados durante o carnaval. A escola de samba é uma instituição sem fins lucrativos e somente desta forma torna-se legal. A legalidade é essencial para a sua configuração já indicado pelo Governo Vargas e sua oficialização.

Dentre as características das escolas de samba estão além da tomada de decisões por um grupo intitulado diretoria, normalmente os fundadores da escola, como também um corpo fixo de associados, os componentes, que pagam "regularmente uma cotização mensal" (QUEIROZ, 1999, p. 74). E também os demais componentes que participam apenas do desfile, enquadrando-se aqui os simpatizantes da escola, os turistas nacionais e os internacionais. Além dos componentes fixos que chegam em uma única escola a atingir dois mil associados existem os participantes esporádicos como os trabalhadores no tempo específico para a produção do desfile. Podendo uma escola perfazer o total de seis mil participantes envolvidos no desfile.

Outra característica levantada pela autora e que constituem um parâmetro das grandes cidades brasileiras é que as escolas de samba "emanam das zonas suburbanas".

Emanação de um subúrbio cuja expansão demográfica foi decisiva para seu desenvolvimento, as escolas de samba exibem em geral o nome dele: Estação Primeira de Mangueira, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos de Vila Isabel, Mocidade Independente de Padre Miguel, Império da Tijuca etc. Das 44 escolas existentes no Rio, no momento da pesquisa (1980), seis apenas não levavam o nome da localidade na qual surgiram. (QUEIROZ, 1999, p. 83)

O subúrbio, conforme a autora, deve seu desenvolvimento às políticas de troca no espaço geográfico dos favelados na década de 70 bem como da explosão demográfica também entre 1950 e 1970. "Em 1974, 41 favelas haviam sido suprimidas" (QUEIROZ, 1999, p.80) e com isto surge o subúrbio que mantém relativa independência administrativa através de seu prefeito e sua câmara municipal.

Queiroz esclarece que o subúrbio é composto por um núcleo residencial e comercial "onde habita a camada dominante local, que detém os postos elevados da administração pública, do comércio, da indústria, das profissões liberais;". (QUEIROZ, 1999, p.81). Com isto, a periferia revela o lado mais pobre do subúrbio com habitações em condições difíceis, trabalho distante geograficamente, com nível de instrução baixo, com desempregados, "sem-trabalho, os vagabundos, cuja proporção é difícil estabelecer". (QUEIROZ, 1999, p.81)

Enquanto o subúrbio e suas escolas de samba são tidos como o carnaval popular os bailes em sociedades ou teatros são considerados pela autora como "últimos vestígios do Carnaval burguês" (QUEIROZ, 1999, p.120). Desta forma gerando menor interesse dos pesquisadores, segundo a autora, mas com uma gama grande de fontes em jornais e revistas através de comentários e crônicas. Nestas fontes é possível observar qual é o olhar que a sociedade impõe ao carnaval dos bailes.

Na época atual, a descrição é muito mais rebuscada, como que velada por uma nuvem poética: "[...] o amor era terno e os grupos harmonizados em altíssimo astral. No intervalo da música, a animação continua, em ritmo de romance: "[...] nesse curto espaço de tempo a alegria é que manda. É o vale-tudo da folia". O cronista não esboça as imagens do que vê, mas sugere a permissividade reinante e deixa à imaginação a liberdade de criar os quadros que quiser. (QUEIROZ, 1999, p.121)

A autora utiliza uma crônica da Revista Manchete de 1985 e focaliza o discurso preconceituoso do cronista quanto a permissividade. Em contrapartida podemos depreender deste mesmo recorte, dentro da escolha da autora, um contexto emblemático da década de 80. O questionamento sobre o "vale-tudo" que o cenário nacional perpassa também ocorre na visão do cronista sobre o carnaval. É a sociedade brasileira que questiona a corrupção, a violência e utiliza de rebuscamento para associar ao carnaval. O "vale-tudo" reinterado sobre a imagem de liberdade e permissividade encontra o sentido de "década perdida".

Na descrição dos "chamados bailes populares" Queiroz revela em sua fala a sutilezas com que o uso da palavra popular é praticado, já que mesmo em bailes onde se reúnem entre duas mil e cinco mil pessoas seus participantes são muito diversificados.

Em 1980, por exemplo, a porta de um clube renomado foi fechada às 23

horas, quando os salões já regurgitavam de gente; ficaram de fora o bicheiro Castor de Andrade, os atores Jece Valadão e Vera Gimenez, entre muitos outros foliões, ... (QUEIROZ, 1999, p.126)

Isto ocorreu em virtude de uma venda maior de ingressos que a capacidade do clube comportava demonstrando assim o grande interesse pelos bailes bem como a organização necessária para montar um evento destes. A infra-estrutura era considerada muito importante com decoração do salão, aparelhos de ar-condicionado, som, alimentação, bebidas, atendimento de emergência e segurança. Para isto muitos empregados são necessários e um alto investimento.

Menciona-se, por exemplo, o Baile Oficial da Cidade do Rio de Janeiro em 1981: 25 milhões de cruzeiros em seu preparo (sem falar na bateria), dos quais 13 milhões na decoração; o serviço foi assegurado por 500 empregados e compareceram ao baile 5 mil pessoas. (QUEIROZ, 1999, p.126)

Destaca-se nesta fala o fato de que os bailes apresentavam as baterias, ou seja, a escola de samba se faz presente. Há uma conexão entre bailes populares e as escolas de samba. O contexto em Queiroz traduz o envolvimento da escola de samba na produção do grande espetáculo bem como sua proximidade com as dificuldades econômicas em um período de decepção geral. O outro ponto tratado pela autora sobre escolas de samba e bailes carnavalescos, no enfoque econômico, é o capitalismo que através do burguês, dos altos preços, dos concursos, do jogo de bicho gera em ambos o aspecto de competição. Este aspecto é tratado no capítulo As interpretações do carnaval, no subtítulo A perspectiva sócio-histórica.

3 AS INTERPRETAÇÕES SOBRE O CARNAVAL

O contexto histórico da produção dos autores selecionados revela a busca pela análise da sociedade brasileira em enfoques diferentes. Os autores detêm olhares específicos sobre o carnaval inserido na sociedade brasileira e apresentam formas diferenciadas de expor a multiplicidade de significados do carnaval. É justamente para conhecer estas multiplicidades que problematizamos suas interpretações.

3.1 O Carnaval sob o enfoque do cronista

A fragmentação do texto, as frases curtas e impactantes e os adjetivos ao carnaval podem representar em Eneida, a cronista, uma visão ufanista da cultura popular e uma interpretação considerada comum para época sobre o Brasil. Este trabalho de Eneida pode ser entendido como um ensaio no conjunto de sua obra²³. É justamente este o nosso entendimento do livro a História do Carnaval Carioca. A presença da reprodução de notícias de jornais, de crônicas, de entrevistas é importante para a história do carnaval, mas o foco da autora é revelar suas perspectivas sobre o mundo em que vive, seja político, econômico, social e cultural. Seu enfoque traz inerente sua militância política como o resgate e o registro do carnaval.

Um ensaio de crítica social através do evento popular, carnaval. Significativamente a perspectiva da autora entendida como social projeta bem mais que os regulares adjetivos de belo, maravilhoso, brilhante e pujante carnaval. Essa perspectiva social se faz concreta ao efetuar críticas ao contexto social. Para isto abordaremos alguns aspectos constantes no texto de Eneida: o povo, a violência policial e o carnaval enquanto organização para ações políticas e sociais.

²³ Eneida apresenta publicado os livros: Terra Verde, de 1929; Cão da Madrugada, de 1954; Alguns Personagens, de 1954; Aruanda, de 1957; Caminhos da terra: URSS, Tchecoslováquia, China, de 1959; Copacabana: história dos subúrbios, de 1959; Romancistas também personagens, de 1962; Banho de Cheiro, de 1962; Boa noite professor, de 1965 e Molière narrado para crianças, de 1965. Conta ainda com os livros inéditos: O quarteirão, Paris e outras histórias e Sujinho de terra.

Inicialmente a autora seleciona exemplos de dignificação do carnaval como forma de civilizar o povo amplamente tratado por cronistas famosos e trabalhado por historiadores quanto a transição do Brasil para a República e depois também na República Velha. "O tempo corre, a cidade civiliza-se, os bailes aumentam." (ENEIDA, 1958, p.38). O exemplo está nas sociedades civilizadas, que organizam bailes, prêmios e tem também ações políticas e públicas.

Não foram eles pura e simplesmente carnavalescos. Sempre tiveram, em passados anos, atitudes políticas e públicas. Colocaram-se resolutamente em defesa de liberdades democráticas; foram abolicionistas e republicanos. (ENEIDA, 1958, p.63)

Eneida divulga uma visão que foi sistematicamente propagada pela elite republicana, a idéia da democracia. Independente de manter no poder a mesma elite e as diferenças sociais existentes. A ambiguidade da autora se dá quando na sua perspectiva social defende veementemente os direitos de liberdade e enfatiza as condições de escravidão existentes, chegando a mencionar "parece que uma das características do carnaval é dar aos escravos de qualquer época o direito de criticar e zombar de seus senhores".(ENEIDA, 1958, 18)

Mas se esta frase pode fazer referência apenas à época de escravidão e não ao século XX quando a autora trata de exemplificar os muitos carros que trataram de divulgar idéias e posições políticas encerra, com um exemplo de 1957 "como todos nós os carnavalescos cariocas ainda lutam pelas liberdades democráticas" (ENEIDA, 1958, p.71). A autora também reitera na sua fala a necessidade do direito de criticar.

..., em 1907, as sociedades carnavalescas deram tão acentuado tom político ao folguedo que O País viu-se obrigado a declarar: "porque uma das feições deste carnaval em que a longa série de agitações políticas parece ter infiltrado o gérmen dos pronunciamentos e das manifestações"...(ENEIDA, 1958, p.70)

A palavra "luta" é regular no texto da autora quando trata das sociedades carnavalescas e de sua função social ao fazer críticas aos governos, aos problemas nacionais e ao que ocorre no mundo. E pergunta: "O ânimo de luta arrefeceu nas sociedades carnavalescas? (ENEIDA, 1958, p.71) A resposta é exposta através dos versos que a sociedade Tenentes distribuiu no carnaval de 1957:

Brasil de mil e quinhentos
 Brasil do Império e de agora
 Dá ao teu povo alimentos,
 Lembra-te que o povo mora
 No chão, sem teto e sem água!
 O povo, em troca, dará
 Em vez de queixa ou de mágoa,
 Ouro, trabalho e maná!
 Então um lustro, de fato
 Valerá dez vezes mais! (ENEIDA, 1958, p.71)

A análise desta escolha pode revelar o viés do positivismo através da explicação da autora ao pedido dos Tenentes, o progresso do Brasil. Mas também coloca em holofote as dificuldades por que o povo passa: a falta de moradia, a falta de condições básicas para viver. E apregoa a necessidade de manter e retornar com um carnaval que alegra o povo através da música, da dança, das fantasias, do brilho mas principalmente um carnaval ativo socialmente. Questionando a realidade atual, cobrando resultados e conscientizando o povo.

Mas quem é povo em Eneida? É o personagem principal a qual dedica o livro e suas posições. É o coletivo, o escravo, o negro, a burguesia, a mulher que vota e enfaticamente o povo carioca e o povo pobre. O povo carioca é transformado distintamente do restante do país no povo que promove o mais belo carnaval.

Nenhum outro povo brasileiro vive seu carnaval como o carioca; em nenhum Estado ele é encontrado como aqui, delírio coletivo, alegria contagiante, passando dos salões para as ruas, vivendo nas ruas e nos salões, ... (ENEIDA, 1958, 308)

Incluindo nessa diferenciação também o viés do carnaval que coloca sob o "avesso" a rotina e implanta no período do carnaval a liberdade de opinião inexistente no restante do ano. É o mundo da inversão que a autora relaciona ao longo de seu texto ao citar o uso de roupas femininas por homens e em 1893 a Companhia de Teatro S. Pedro de Alcântara anunciava a peça: Tim-tim-por-tim-tim às avessas.

"Imagine-se, anunciavam eles - que além de mil outros atrativos os homens serão mulheres e as mulheres serão homens". Para comemorar o carnaval e apresentar uma inovação inverteu os papéis dos artistas. As mulheres faziam os dos homens, os homens os das mulheres. Depois da representação os artistas ainda com suas roupas da peça, jogavam-se nos braços da Folia: o baile pegava fogo. (ENEIDA, 1958, p.280)

É o povo carioca que sendo otimista e jovial está "sempre pronto a rir das

coisas mais sérias, a fazer anedota de fatos que em outros povos, iriam provocar lágrimas" (ENEIDA, 1958, p.308). O povo que ri é também aquele que sofre dificuldades e que o Zé Pereira personifica tão claramente, que para a autora é o carnaval do pobre:

Ele foi essencialmente o carnaval do pobre. Tão fácil, no meio da miséria reinante, nessa crise que parece acompanhar e perseguir o brasileiro através dos anos, sair à rua com bombos e tambores, uma camisa qualquer, uma calça de qualquer espécie e fazer barulho, andar por aí ao som de ruídos, rindo e divertindo os outros enquanto se divertem a si mesmos, com o tumulto de um ruído que nem sequer é música mas proclama alegria, que conclama os foliões para os devaneios e as loucuras carnavalescas. (ENEIDA, 1958, p.48)

Os devaneios e loucuras carnavalescas são necessários para aplacar o desamparo do povo. A contradição se faz presente nessa perspectiva da autora. O povo "é sempre tão desamparado pelos Governos" como já introduz na sua dedicatória. Mas se o povo precisa ser amparado pelo Governo significa que a sua interpretação concorda com o que o Estado Novo projetou como necessário que o Governo encaminhasse o povo, que este precisava ser direcionado?

Relaciona o cerceamento e controle do governo com o uso de violências policiais para atingir seus intentos. O controle do governo sobre os foliões revela uma faceta de resistência nos seus participantes através do vício em lança-perfumes.

O alto custo das bebidas fortes e a agravante de ser a cachaça proibida nos quatro dias de folia, leva os carnavalescos de hoje a procurar no éter uma embriaguez mais rápida e muito mais barata, apesar do alto preço do lança-perfume. (ENEIDA, 1958, p.160)

A cachaça é proibida nos dias de carnaval e alternativa para a embriaguez passa a ser o lança-perfume. Enquanto a autora relaciona o controle social do governo também cita uma alternativa encontrada para burlar a medida restritiva.

As violências policiais são destacadas como um dos inimigos do Carnaval e utiliza de exemplos o ano de 1909 quando "a cidade revoltou-se contra a Light: mortes, feridos, tiroteios, violências policiais, como sempre. (ENEIDA, 1958, p.203) As palavras "como sempre" no final da frase intensificam a ação agressiva dos policiais e é reforçada quando a autora menciona a frase: "A ordem era mantida, apesar da polícia....". (ENEIDA, 1958, p.224) Desta forma intensifica que quem

promove os distúrbios, as brigas, as prisões é sim a polícia.

Invoca que mesmo diante das restrições impostas pelo governo, o carnavalesco sabe burlar e alterar o que a polícia considerou imoral. Em 1907 o bloco laiá Sacode a Saia alterou o nome para apenas laiá, Sacode e obteve licença para sair à rua. Já o bloco Grupo Carnavalesco República do Brasil não obteve autorização pela polícia considerar a República do Brasil "coisa séria de mais para dar nome a grupos de foliões". (ENEIDA, 1958, p.224) O bloco alterou o nome e manteve as iniciais no estandarte que já estava bordado para Grupo Carnavalesco Repentininos do Brasil. Era a criatividade do povo vencendo as resistências do controle social do governo.

Verdade que os carnavalescos não davam muita bola à polícia; entre eles aconteciam fatos engraçadíssimos onde vencia a rapidez intelectual do carioca, sua inteligência e seu espírito crítico. (ENEIDA, 1958, p. 224)

E a autora fecha com a constatação que com as mudanças políticas e sociais ocorridas no mundo era improvável que o povo mantivesse sua "alegria ingênua, primitiva e quase selvagem" confirmando a hipótese de que é necessário civilizar.

É bom não esquecer que se há diferenças fundamentais, enormes entre um homem de 1957 de um outro de 1900 e ainda mais de um de 1885, nos seus gostos, na sua maneira de ver e viver a vida, assim também é impossível querermos agora a espontaneidade, a alegria ingênua, primitiva e quase selvagem dos nossos primeiros carnavalescos. (ENEIDA, 1958, p. 237)

É o povo que decide o que é carnaval ou não, é o personagem principal que escolhe as músicas de sucesso de cada ano, é quem vem para as ruas assistir e empolgar o carnaval. São "os vendedores ambulantes de refrescos, que estacionavam nas ruas centrais, também se fantasiavam, exibindo narizes de cera, cabeleiras postiças, grandes bigodes". (ENEIDA, 1958, p.111) E quando escolhem as músicas Mamãe eu quero e as Pastorinhas como ícones do carnaval sendo considerada a primeira pela autora como ruim e a segunda como "belíssima" confirma que "ninguém pode definir o gosto do povo pelas músicas carnavalescas". (ENEIDA, 1958, p.181) Comprova desta forma que há no povo uma cultura popular multifacetada que mesmo com o cerceamento do governo encontra formas de resistência.

3.2 A antropologia e as perspectivas carnavalescas

O estudo de DaMatta neste trabalho volta-se para a análise comparativa de exemplos notórios e constantes na história brasileira, partindo da chegada do europeu no continente já que interpreta dentro dos eventos coletivos tanto o carnaval como as procissões e também das paradas de Sete de Setembro, data emblemática que oficializa a autonomia do Brasil enquanto nação independente de Portugal. E para esta comparação detém como pontos de apoio a Índia e os Estados Unidos praticando sob este viés a antropologia social ou a sociologia comparada. A força motriz proposta é relativizar, não excluindo a história e muito menos o fato histórico, mas através da antropologia social identificar que "a posição de certas instituições e ideologias varia de sistema para sistema, havendo possibilidades de combinações e dominâncias diferentes". (DAMATTA, 1978, p.20)

É a partir deste estudo comparativo que o autor tece uma proposta de interpretação para a sociedade brasileira, histórica e culturalmente construída, dentro dos ideais de igualdade e hierarquia. E para isto organiza tanto uma pesquisa bibliográfica quanto prática ao participar do carnaval de 1977 e ao usar questionários realizados entre determinados grupos sobre conceitos que utiliza no trabalho. Ou seja, realiza uma pesquisa na cidade do Rio de Janeiro, nos meios acadêmicos, na zona sul entre a classe média e alta e na zona norte entre a classe média, média baixa e especificamente para a formulação do conceito de "malandro" também entre os marginais do mercado de trabalho. Marginais entendidos como aqueles à margem do mercado de trabalho.

Para relativizar e desvendar as várias combinações e dominâncias, de certas ideologias e conjuntos de valores, que existem nos sistemas sociais o autor considera dois conceitos chaves durante o percurso de sua análise. O primeiro deles baseia-se em sistemas de ideologia econômica, sistema "moderno", onde o indivíduo é o sujeito a que tudo é submetido. Neste caso a ideologia é "fundada sobre a noção de indivíduo e na idéia de mercado, local onde tudo pode ser trocado, comprado e vendido" (DAMATTA, 1997, p.22). Entretanto em sistemas tradicionais tanto o indivíduo quanto o econômico puro podem ficar imersos em ideologias religiosas ou político-culturais. Ou seja, a questão econômica está presente também mas a ideologia político-cultural, como no caso do Brasil, engloba o sistema

econômico e há uma sinergia/conflito entre ambos. O exemplo de ideologia religiosa citada pelo autor é a Índia.

A decisão deste foco de estudo de antropologia social busca o global e menos sujeito ao eixo da perspectiva temporal e por isto mesmo a escolha pelos rituais. O autor exemplifica que o ritual tem um distanciamento do temporal ao ser um momento especial onde as ações estão invertidas e se usam e abusam de gestos e roupas características. Entende também que apresenta um caráter histórico já que pode ser moldado, construído dependendo das combinações e recombinações que a sociedade produz:

É precisamente isso que ocorre no caso do cerimonial como o carnaval, em que todo um conjunto de fatores sociais e históricos é combinado e re combinado para realizar o que percebemos como o carnaval antigo ou moderno, do interior e da capital, do Norte e do Sul, dos ricos e dos pobres. (DAMATTA, 1997, p.29)

Mas considera que isto ocorra justamente por ser um "domínio privilegiado para manifestar aquilo que se deseja perene ou mesmo "eterno" numa sociedade"(DAMATTA, 1997, p.30). Sendo assim é onde pode-se desvendar a ideologia e valores pois o ritual permite a transmissão e reprodução de valores, inclusive de poder.

O trabalho de DaMatta navega entre o carnaval e sua conexão com o coletivo para atingir o foco que é trabalhar os personagens das festas e que impulsos sociais regem estes mesmos personagens como o próprio autor esclarece:

começa interpretando rituais coletivos e de inversão da ordem social (os carnavais) e segue na trilha cada vez mais pessoalizada que conduz não às fórmulas e estruturas do ritual, vistos abstratamente como um modo de ação (e reação) coletiva, mas aos atores típicos de tais festivais: seus heróis ou aquelas figuras sem as quais sentimos que o momento está desfalcado ou mesmo descaracterizado. (DAMATTA, 1997, p. 251)

É justamente ao tratar destes festivais, no caso específico e mais notadamente exemplificado, o carnaval, que DaMatta aproxima-se da questão cultural quando utiliza tanto o desenrolar das principais figuras ou fantasias, da expressão cultural através das escolas de samba, do modo de agir das pessoas, mas também tem uma associação permanente com a questão econômica e política ao inferir contradições ao processo de capitalismo ao questionar o processo de pessoalização que rege as relações sociais do país. Aproxima-se da questão cultural

também e primeiramente ao tratar de titular o trabalho como Carnavais e também ao utilizar padrões de comportamento e escritos que estão dentro do chamado grupo popular.

No capítulo I, intitulado Carnavais, Paradas e Procissões o autor discute as rotinas e ritos, conceituando estes últimos pela fuga da realidade, assim como, também, através da comparação entre o carnaval e o dia da Pátria classifica-os entre tempo histórico e tempo cósmico. Considera que ambos são ritos de calendário com diversidades, por exemplo, enquanto um é um ritual diurno onde tudo é bem marcado, o lugar do Exército, o lugar do povo com suas devidas separações; e o Carnaval é, por oposição, realizado à noite invertendo-se o dia pela noite em bailes, desfiles populares, desfiles de fantasias. Também o espaço físico onde ocorrem estes rituais é diverso. Enquanto no Dia da Pátria existe um local historicamente santificado como identificado pelo autor que na década de 70, no Rio de Janeiro, a parada ocorria no Aterro do Flamengo em frente ao monumento aos mortos da Segunda Guerra Mundial. Já o Carnaval, em oposição à casa que representa o mundo privado e pessoal ocorre em lugares públicos como as praças, avenidas e principalmente no centro das cidades.

Mas que perspectivas DaMatta nos fornece sobre o carnaval? Uma delas surge quando descreve o Carnaval que lhe é contemporâneo quanto a chamada teatralização que juntos pobres e ricos representam papéis como nobres. E a separação entre o dominado e dominante não existe já que o Carnaval se reveste de um carácter domesticado. Assim os ricos não são vistos com o viés da separação e do conflito, pois do contrário seriam satirizados. Sinal de que há uma trégua entre dominados e dominantes. DaMatta revela seu olhar sobre as diferenças sociais que como descreve Bakhtin ficam suspensas neste tempo de festa, fantasia e fuga da realidade. A sua perspectiva é de que o Carnaval na verdade revela uma acomodação da sociedade à cultura dominante mesmo sendo um tempo de inversão.

DaMatta afirma que as festas populares e mais especificamente o Carnaval neutralizam as posições sociais ocupadas no cotidiano e há sim uma comemoração do *estado* de ser pobre e destituído no povo como massa não-individualizada enquanto que no Dia da Pátria comemora-se o nascimento do Estado burguês. DaMatta sintetiza esta perspectiva do carnaval através da "ênfase no encontro e no cerne da sociedade em sua vertente criativa fundamental que sempre se representa

pelo que se chama de *popular*" (DAMATTA, 1997, p.60). Esta perspectiva infere a idéia de que ao conceituar o popular inclui-se a criatividade de forma inerente. O povo e sua representação popular através do "encontro" que ocorre no carnaval detém o viés da criatividade sendo que "as posições sociais ocupadas no cotidiano são neutralizadas ou invertidas: os ritos populares são ritos que objetivam o encontro, não a separação" (DAMATTA, 1997, p.60)

Para expor o dilema que opera no sistema brasileiro, DaMatta trabalha através da distinção entre indivíduo e pessoa. O indivíduo é a categoria que traduz o ser social universalizante e que desta forma está ligado a parte legal tendo que submeter-se as leis onde operaria o individualismo e o igualitarismo. Já a pessoa "merece solidariedade e um tratamento diferencial". (DAMATTA, 1997, p.218) É ela que detém o mundo das relações e que operam com a hierarquia e assim torna-se vista, ouvida e obedecida. Relações que referem-se a direitos obtidos pelo sangue, pela filiação, pelo casamento, pela amizade e pelo compadrio. É através do "sabe com quem está falando" que o indivíduo torna-se pessoa. Este é um ponto fundamental na interpretação do autor sobre o Brasil, através destas duas noções que na sua análise sociológica introduz o dinamismo inerente e, desta forma, revelador da dialética do universo social e, em especial, do Brasil.

Em "você sabe com quem está falando" podemos observar que o nosso sistema opera com as duas noções básicas que aparentemente são contrárias. Enquanto o indivíduo é sujeito às leis, a pessoa consegue fazê-las e estar acima delas. Ou seja, de uma lei universalizante parte-se para o particular. Aqui visualiza-se a dialética, onde neste sistema as duas noções operam simultaneamente.

No caso especial do Brasil, tudo indica que temos uma situação na qual o indivíduo é que é a noção moderna, superimposta a um poderoso sistema de relações pessoais. Assim, "o sabe com quem está falando?", o carnaval, o futebol, a patronagem e o sistema de relações pessoais são fenômenos estruturais, permitindo descobrir uma dialética que torna complexa a operação do sistema no nível puramente econômico, como têm notado alguns estudiosos brasileiros como Raymundo Faoro(1975), Otávio Velho(1976) e Simon Schwartzman (1975).

Em formações sociais deste tipo, a oposição *indivíduo/pessoa* é sempre mantida, ao contrário das sociedades que fizeram sua "reforma protestante", quando foram destruídos, como demonstra Max Weber (1967), os mediadores entre o universo social e o individual. (DAMATTA, 1997, p.230)

Nestes casos foi proposto uma união entre corpo e alma enquanto que nos sistemas católicos a alma é superior e desta forma a pessoa é mais importante que

o indivíduo. Acima o autor relaciona uma possível causa para o sistema dual e opositivo reinante no Brasil: o sistema católico.

Temos, então, no Brasil, ao lado do "sabe com quem está falando?", as famosas expressões "preto de alma branca" e "dinheiro não traz felicidade", tudo isso junto com a equação a qual trabalho é igual a castigo e riqueza é sinônimo de sujeira, de coisa ilícita.....

A idéia de uma sociedade segmentada, com as oposições clássicas entre homem/mulher, velho/moço, rua/casa, boa vida/trabalho. (DAMATTA, 1997, p.230)

Esta segmentação e oposição inferem ao sistema brasileiro uma condição dentro da perspectiva da ideologia político-cultural, mas não de forma simplista. O autor trabalha a questão de que a redução a apenas dois universos (indivíduos e pessoas) é simplificar ao extremo o problema. Descreve que alguns dos dilemas dos dois sistemas: lei faceta indissociável da moralidade pessoal e do jeitinho, do mesmo modo, o "Caxias" é o outro lado do malandro, assim como o carnaval é o reverso da parada de Sete de Setembro. E para compreender esta dualidade é necessário estudar as áreas de passagens de um sistema ou domínio a outro.

O primeiro deles é a passagem da casa para a rua. Quando estando na família é a pessoa e quando imediatamente entra no mercado de trabalho passa a ser temporariamente o indivíduo. Enquanto não estabelece sua rede de relações está reduzido apenas ao indivíduo. E novamente o autor utiliza de referências usuais e práticas do vocabulário popular para exemplificar e realçar a questão: luta pela vida, dura realidade da vida, sair de casa para ganhar a vida, a mulher da vida, a vida é dura. Traduzindo a dicotomia entre casa/rua como "dois domínios sociais distintos e básicos no universo social do Brasil." (DAMATTA, 1997, p.240). É nesta passagem que surgem os mediadores. O mais emblemático deles é ser "afilhado de Fulano".

Neste ponto o autor trata do populismo na América Latina e Brasil: "Quando isto ocorre, todos os que estão ligados à família dominante ficam automaticamente protegidos do mundo, já que o mundo é, de fato, seu lar." (DAMATTA, 1997, p.241)

E a massa que não tem padrinho, pistolão, ou até mesmo patrão? Esta não tem mediadores, como fica? Ficam sujeitas às leis da "oferta e procura", das decisões e "opções não governamentais", dos congelamentos salariais e dos dilemas políticos.

"Apenas não estão sujeitos a ela quando acordam em seus barracos e vivem no meio dos seus familiares e vizinhos". (....) Criamos até uma expressão grosseira para esse tipo de gente que *tem* de seguir imperativamente todas as leis: são "os fodidos" do nosso sistema. São os indivíduos integrais,... (DAMATTA, 1997, p.242)

Uma das formas de reagir a esta alta individualização é a violência, como os brasileiros no exterior que fazem pequenos roubos já que lá a sociedade segue a risca a individualização, ou como aqui no Brasil os casos de violência urbana nos meios de transporte coletivo onde há a depredação. É o meio onde só existe a massa e o "passageiro" ou "transeunte" é onde o "personagem desgarrado e individualizado do grupo primário, que somos mais suscetíveis ao uso da violência contra o sistema." (DAMATTA, 1997, p.243). E depois desta violência passa a ser gente, ou seja, torna-se pessoa ao receber promessas do meio público, seja de ajuda ou mesmo de repressão. Ou seja, o importante é ser considerado dentro da massa.

Outra forma de transformação indicada pelo autor é a busca messiânica de um mundo paralelo onde através do banditismo social ou fundação de uma seita atinge, seja pela solidão e renúncia ao sistema e de suas regras, o símbolo de justiça. Nestes exemplos cita-se Conselheiro, Matragas e Malasartes. A outra forma de passar de indivíduo para pessoa também é através dos festivais coletivos como o carnaval. Ao mesmo tempo que seguem as regras da "folia" transformam-se em nobres, passistas, "personagens de um drama nacional no duplo sentido do termo."(DAMATTA, 1997, p.244)

Em todo o texto o autor utiliza de ditados e expressões populares para exemplificar a força e a inerência do sistema dual e opositivo na sociedade brasileira. E a partir do popular contextualiza a perspectiva do dilema brasileiro: o autoritarismo, a hierarquia e a busca pela igualdade. Estando esta perspectiva em constante dialética e ocorrendo simultaneamente. DaMatta também infere a questão da violência, do popular com o criativo e da inversão mantendo o próprio sistema de hierarquia. Na contradição do ditado popular, "aos mal-nascidos, a lei; aos amigos, tudo"(DAMATTA, 1997, 236), traduz-se o dilema que o carnaval possibilita registrar a passagem. E os "pretos de alma branca" ou os "fodidos" tornam-se os "nobres", do "reino" do Brasil através do carnaval.

3.3 A perspectiva sócio-histórica

A análise de Queiroz intitula-se de perspectiva sócio-histórica considerando fundamental para realmente entender o carnaval e a construção de interpretações sobre o mesmo na sociedade brasileira. Dentro de sua análise a autora enfoca questões específicas sobre o momento social brasileiro para chegar às suas conclusões. Para compreensão desse critério de interpretação faz-se necessário destacar três aspectos no conjunto da obra. O jogo de bicho e sua especificidade na cidade do Rio de Janeiro, a violência urbana no contexto da década de oitenta e a suposta liberdade sexual nos bailes carnavalescos. O conjunto demonstrará a interpretação sob o foco do capitalismo e as constâncias no projeto de Brasil moderno.

A interpenetração do jogo de bicho e das escolas de samba cariocas se dá pela proibição de jogos de azar em 1946, pela industrialização, pela explosão demográfica urbana levando a já comentada expansão das favelas e subúrbios ampliando as redes de jogo do bicho.

O banqueiro necessitava de um grupo de confiança no qual apoiar sua organização e a escola o fornecia; ela lhe assegurava a massa eleitoral graças à qual poderia negociar com a polícia, os políticos e o próprio governo, o que lhe permitia basear sua rede de jogo em fundamentos sólidos; quanto à escola, o dinheiro fornecido pelo bicheiro auxiliava-a a financiar seu desfile suntuoso e a desenvolver as estruturas administrativas indispensáveis ao seu crescimento. (QUEIROZ, 1999, p.98)

A fusão de interesses aliada ao fato de que as escolas de samba assim como o jogo do bicho são significativamente duas grandes fontes de emprego fornecem o meio ideal para juntar dois aspectos que parecem contraditórios. A "sociedade legal" representada pela escola que sendo uma empresa sem fins lucrativos deve manter um registro administrativo impecável e o clandestino na figura do bicheiro que lhe mantém. Em 1980, de 10 escolas de samba, identificadas pela revista Veja em artigo reproduzido pela autora, sete escolas tem o nome do bicheiro relacionado. O título do artigo é: "Quem não gosta de samba, bom bicheiro não é" (QUEIROZ, 1999, p.101). É interessante observar que a autora não cita a revista na sua produção de análise.

A relação estabelecida pela autora entre os bicheiros e as escolas de samba

detém dois aspectos contraditórios quando percebidos de forma generalista. A autora entende que a "sociedade da ordem" é a escola de samba por demonstrar na avenida o viés de que o subúrbio é um representante das "classes laboriosas". As classes obedientes ao padrão estabelecido pelas "superiores". As escolas de samba procuram "recrutar" componentes da "sociedade da ordem" "para assegurar sua imagem positiva" (QUEIROZ, 1999, p.115). E que tanto as classes superiores como os bicheiros utilizam-se mutuamente ao enfatizar a rivalidade entre escolas e ao aceitar o "carnaval popular" das escolas.

Assim, sob a demonstração de força apresentada pelas escolas quando põem em movimento as massas imponentes de suas alas - símbolo do poder das camadas populares; sob a alegria de suas danças aparentemente desenfreadas, porém estritamente controladas pelo apito dos chefes, encerram elas sua função fundamental de consolidadoras da solidariedade, de fatores de fortalecimento das hierarquias sócio-econômicas, políticas e culturais existentes, numa sociedade composta de camadas sociais discordantes encerrando complexos culturais de muito variada origem. (QUEIROZ, 1999, p.115-116)

A perspectiva da autora demonstra que o papel de inversão proposto pelo nascimento das escolas de samba na década de 20, numa tentativa de "não serem mais excluídas da festa" (Queiroz, 1999, p.109) se efetiva. A sociedade que detém complexos culturais variados e que apresentam uma dinâmica ambígua transforma o evento em um evento da ordem.

Justamente pela necessidade de demonstrar um "evento da ordem" que a autora enfatiza a necessidade da ação policial nos eventos externos como em eventos internos, os bailes. O controle é realizado através do ordenamento nos lugares que cada grupo deve ocupar: os componentes seguindo o apito, as arquibancadas separadas zelosamente, pelos preços, entre o povo e as classes superiores.

Este aspecto fica claro quando a autora coloca o sub-título: O desfile das escolas de samba: um campo de batalha. Batalha em que sentido? Parte de uma guerra? Dinâmica do capitalismo.

Por detrás do brilhante desfile que tem lugar durante os Dias Gordos, descobrem-se os desequilíbrios resultantes da expansão do capitalismo selvagem que se apoderou do país. (QUEIROZ, 1999, p.111).

O controle através de um forte dispositivo policial não é exclusividade da

cidade do Rio de Janeiro durante o período de carnaval e "principalmente quando há desfiles; a vigilância é exercida nas avenidas e ruas principais em que a festa se desenrola". (QUEIROZ, 1999, p.105).

A vigilância também pode ser entendida como necessária uma vez que o período é marcado por um aumento significativo da violência urbana. Especificamente no Rio de Janeiro surgem exemplos de aumento da marginalidade quanto as drogas e também de reação popular a aumentos de tarifas. Em 1987, temos um momento inicial do tipo de manifestação até então desconhecida pela amplitude e violência, a manifestação contra a política econômica.

Mais de 100 veículos são queimados em 12 horas de rebelião; lojas e órgãos públicos são saqueados, a polícia impotente se retira das ruas, o povo canta uma canção de Chico Buarque de Holanda, *Apesar de você!* (LINHARES, 1990, p.396)

A violência gerada pela marginalidade normalmente é entendida como herança cultural do meio, já que incluída como característica dos subúrbios e das favelas no Rio. Cabe considerar a questão mais profundamente e entender que o processo de violência passa no período por um contexto mais complexo.

Por isto mesmo não se pode entender o problema da criminalidade violenta nas cidades brasileiras a partir dos anos 80 apenas como efeito da permanência de hábitos culturais da violência costumeira no Brasil, também bastante diminuídos no pós-guerra. Nem sequer, como vimos reduzi-lo à questão da miséria ou da migração rural-urbana que marcaram o país nas décadas de 50 e 60 mas que nem por isso provocaram o aparecimento da curva ascendente de crimes violentos observada só recentemente. (ZALUAR, IN: FERREIRA; DELGADO, 1998, p.276)

A violência e a marginalidade que nos anos 80 explodem nos meios de comunicação e na vida diária refletem não somente "o capitalismo selvagem" o qual a autora indica, mas como Zaluar menciona, é reflexo sim de instituições e tradições políticas e jurídicas antigas, mantendo a péssima distribuição de renda e as desigualdades no acesso a justiça. Este processo está intimamente ligado à organização das escolas de samba, seus bicheiros e não tratado aqui, mas inerente a situação geral, o tráfico de drogas nas favelas.

Os ambientes de sociabilidade e suas redes e organizações sofrem uma mudança drástica do ambiente em que as escolas de samba nascem. Queiroz sinaliza, mas não aprofunda o aspecto da violência. Sua fala direciona apenas para

o "dividir para reinar" e o seu campo de batalha fica "enquadrado" na rivalidade entre os componentes das escolas. O processo é amplo e atinge justamente a separação entre o Norte e Sul do Rio de Janeiro.

E os bailes carnavalescos podem parecer, num primeiro momento, uma ilha de alegria, folia, igualdade e liberdade. Novamente a manutenção da ordem se faz necessário para controle de drogas e penetras. Clara fica a situação de descontrole e de distinção existente nos bailes.

Além da manutenção da ordem nos salões, a polícia tem duas outras funções: combater o consumo de drogas e impedir a entrada de penetras. Se ela consegue evitar conflitos, o controle dos penetras já não é tão bem sucedido, e o das drogas menos ainda; a ação contra estas, seja à entrada, seja no interior dos salões, parece menos nula. (QUEIROZ, 1999, p.129)

A prova da ineficiência é relatada pela descrição nos jornais do alto consumo de uísque, cerveja, refrigerantes e do lança-perfume, ou seja, éter. E inclui uma nova forma de vigilância no carnaval, os circuitos internos de tv. Esta parece ser uma forma mais eficiente de controle.

Mas os bailes não são somente controle e os discursos em jornais e suas muitas fotografias procuram revelar dois pontos em comum na construção de valores para uma sociedade moderna: a nudez feminina e os bailes gays. A nudez feminina é reverenciada pela beleza das "mulatas" e por sua performance. No entanto, a partir da seleção da autora percebe-se nos cronistas o viés preconceituoso na relação da mulher que se expõe e o intuito de uso da sua imagem e corpos: "mulheres para todos os gostos e usos". A autora percebe um novo tipo de guerra nos bailes carnavalescos entre as mulheres:

Endeusadas - "todas eram rainhas da cabeça aos pés, de qualquer ângulo do salão ou da fantasia" - são na verdade, lutadoras combatendo como rivais, em batalhas que travam para ser distinguidas da massa: "No vale-tudo, quem tinha seios mostrou, quem tinha conversa ganhou (e arrumou...)" (QUEIROZ, 1999, p.133)

Deusas que estão nos bailes por uma função bem definida, atrair público e mostrar a igualdade étnica, a liberdade de expressão e a falta de preconceitos no Brasil onde no mesmo baile apresentam-se autoridades, as grã-finas, escritores, artistas, desportistas e "manequins" representando tanto personagens da elite internacional como nacional. O mundo se vê no carnaval e um grupo seletivo se

apresenta buscando um novo espaço social. As mulatas estão nos bailes muito mais como elemento decorativo do que como participantes ativas da folia. Há sim poucos negros participando dos bailes.

Na verdade, em muitos dos grandes bailes, as belas mulatas são engajadas apenas como animadoras, Muitas vezes não podem nem mesmo deixar as passarelas ou a beira dos mezaninos; como um belo friso de corpos de bronze em movimento, profusamente enfeitados e cintilantes, requebram-se a noite toda sem sair do lugar; não podem aceitar convites de admiradores e nem mesmo tagarelar um instante com um conhecido; somente lhes são concedidos alguns minutos de tempos em tempos para descansar. (QUEIROZ, 1999, p.138)

E a liberação em relação às coerções morais que o baile carnavalesco deveria simbolizar pela desinibição das mulheres revela uma ambigüidade na lista de elogios, na lista de comparações das mulheres como frutas e flores, no uso de frase de duplo sentido e no exagero de palavras como "mulherio" e "mulataria". O mundo da inversão, representado na imagem da nudez, traduz um manancial de preconceitos e repetição da mesma estrutura social incluindo um processo cultural de desvalorização da imagem da mulher.

O destaque sobre o "Baile dos Enxutos", ou seja, os bailes carnavalescos de homossexuais, demonstra o mesmo olhar dos cronistas e jornalistas que escrevem e fotografam os eventos. A divulgação passa a ser intensa na década de oitenta, no século XX, valorizando os concursos de fantasias e incentivando a competição entre mulheres e gays. O evento carnavalesco tem o intuito de colocado em evidência promover uma mudança social ao alcançar o sucesso que a mídia e a indústria cultural possibilitam.

O baile do cineteatro São José continua a existir e é o refúgio dos velhos travestis; porém é ali também que se reúne "a fina flor de um determinado segmento da sociedade gay menos favorecida". Esperando serem notados por aqueles que podem auxiliá-los a subir na carreira e na vida, "os alegres rapazes" luzem, numa ostentação de plumas e paetês; os que tiverem êxito poderão um dia "deitar e rolar" nas festas do *jet set*. (QUEIROZ, 1999, p.146)

As personagens de Roberta Close e Rogéria são os exemplos clássicos desta situação. No Baile dos Enxutos em 1981 a orquestra toca a música "Maria Sapatão" como "uma homenagem a parte da plateia" (QUEIROZ, 1999, p.146). E incluem as lésbicas no processo de preconceito. Um destaque para o evento que apresenta

uma orquestra, o que pressupõe um grupo maior de componentes bem como músicos profissionais. O evento pressupõe alta organização com valorização da música.

E estes eventos e espaços que seriam momentos "libertários" são apropriados pelo contexto como um evento da indústria cultural dentro de uma sociedade que mantém seus padrões morais impregnados de preconceito inter-étnico na figura da mulata, de preconceito sexual na relação entre cronistas, jornalistas e os gays e as lésbicas. Padrões históricos que mantém as mesmas estruturas mesmo na inversão que o carnaval pressupõe.

A análise dos bailes carnavalescos não deixa dúvidas; não exercem nenhuma influência sobre estruturas sociais e valores das coletividades que os cultivam, pois estruturas e valores permanecem os mesmos durante a realização; somente ficam escondidos sob o véu do entusiasmo e da efervescência desencadeados pelas representações coletivas que compõem a imagem da festa. (QUEIROZ, 1999, p.154)

A análise sócio-histórica da autora pressupõe nestes três aspectos, o jogo do bixo, a violência e os bailes carnavalescos, a reprodução durante o carnaval da própria essência social revelando uma continuidade mesmo com a inclusão das classes populares. A autora enfatiza que o carnaval anterior, até o período do nascimento das escolas de samba, era administrado e orquestrado unicamente pela elite. Esta transformação no carnaval mantém uma fachada de popular, continuando a orquestração pela elite. É ela que mantém os mesmos valores.

Este capítulo e o anterior problematizam as referências utilizadas pelos autores quanto ao contexto histórico e a forma de pensar de cada autor. É importante observar que a problematização da fala de cada autor refere-se ao livro específico, fonte histórica, que consideramos independentemente de qual corrente acadêmica seja o intelectual. O próximo capítulo tratará da essência da pesquisa, pois trabalha a questão da circularidade cultural, dos diálogos e seus relacionamentos.

4 AS DIMENSÕES DO CARNAVAL

Este capítulo relaciona três pontos centrais dos objetivos específicos propostos no estudo. O primeiro deles trata da circularidade dentro do trabalho de cada autor no intuito de reconhecer que a dimensão cultural no carnaval não está unicamente no que é tratado como cultura popular²⁴ mas que a gama de significados é bem maior. A circularidade desenvolve-se na escrita dos autores a partir de sinônimos e qualidades escolhidas pelos autores para inferirem uma mensagem ou através dos exemplos que escolhem para atingir seus objetivos. Também se dá pelo tipo de pesquisa que cada autor definiu. Nos três autores estudados a experiência de participar do carnaval foi indiscutível, mesmo que somente através da observação. E como Bakhtin identificou em Rabelais²⁵ há sim um interrelacionamento entre acontecimentos e rotinas populares que se fazem presentes na fala dos três autores promovendo uma circularidade entre cultura dominante e cultura popular.

Em Comparando Autores a proposta é relacionar os pontos de convergência e divergência na fala de Eneida, DaMatta e Queiroz. Procura-se salientar nestes pontos as relações importantes para se compreender o carnaval na sociedade brasileira e no seu contexto histórico. A partir das perspectivas que cada autor trabalhou, identificar nestas similaridades e divergências os aspectos continuados da forma de pensar o Brasil. E as inovações na forma de pensar o carnaval como representante de um conjunto complexo que envolve tanto a cultura como a economia e a política.

O terceiro subtítulo deste capítulo propõe levantar discussões e conclusões ao dialogar com outros autores sobre as perspectivas de Eneida, DaMatta e Queiroz.

²⁴ Cultura popular entendida como um complexo de relacionamentos que envolvem os vários domínios da cultura de uma sociedade, problematizando como Chartier propõe no artigo "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico, em Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.8, nº 16, 1995, p.179-192.

²⁵ Bakhtin trabalha na obra de Rabelais a linha principal de "luta de duas culturas, a cultura popular e a cultura oficial medieval" (BAKHTIN, 2008, p. 385) como também propõe que "Através do ponto de vista *popular*, expresso no livro de Rabelais, abriam-se perspectivas mais amplas, que transgrediam o quadro do caráter progressista limitado ao qual tinham acesso os movimentos da época." (BAKHTIN, 2008, p. 386) Bakhtin argumenta que o trabalho de Rabelais além de apenas um mero discorrer sobre os acontecimentos da época origina-se sim da "verdadeira posição popular" do autor. E que esta posição popular pode ser identificada pela inclusão através das fontes orais de uma linguagem trazida das "profundezas da vida popular, da língua falada" (BAKHTIN, 2008, p.402) e inserida na linguagem escrita e impressa. Os autores aqui tratados também utilizam da "língua falada" como também de um novo vocabulário que se insere tanto em músicas como na imprensa escrita através

O objeto principal é problematizar o carnaval a partir da fala dos três autores comparativamente entre estes e com a inserção de outros olhares.

4.1 A circularidade cultural na fala dos intelectuais

Na pesquisa, a circularidade cultural pode ser constatada através dos exemplos que os autores usam ao relacionar o carnaval com práticas populares tanto em qualitativos como em descrições do evento que envolve um processo de interdependência cultural²⁶. Eneida superlativa as qualidades do carnaval enquanto representação da alegria que o povo necessita para enfrentar seu dia a dia. DaMatta utiliza ditados populares e descreve o dia a dia do carnaval envolvendo a família, os grupos carnavalescos, o povo, presente nas ruas para participar e viver o carnaval. E completando o quadro, Queiroz que coloca luzes sobre o carnaval dos homossexuais e das mulatas nos bailes carnavalescos e sobre as escolas de samba com sua organização e o relacionamento com o jogo do bicho. A seguir detalhamos estes processos.

Eneida infere em seu trabalho um gosto pessoal pelo carnaval intitulando-se carnavalesca. A abordagem da autora que pessoaliza suas opiniões de forma contundente também demonstra uma proximidade com a cultura dominante. Seu texto cita muitos exemplos de palavras em francês e identifica como uma influência pela opção de "civilizar" o povo brasileiro. A prática circular de Eneida está no reforço ao elogio e na "bandeira" de luta contra as dificuldades que o povo "sofrido" enfrenta diariamente. O significado de popular está na sua citação constante ao povo, entretanto a reverência ao erudito se faz notório ao citar palavras em francês e não as traduzir. O francês é língua comum, mesmo citando que a influência da Europa traz um "quê" de cópia, a autora usa de forma natural o francês. Reflexo do período em que viveu na França.²⁷

dos jornais.

²⁶ Entendido interdependência cultural como a proposta por Ginzburg no livro *O queijo e os vermes*, obra citada.

²⁷ Eneida se exila na França em 1939 depois de algumas prisões sob a alegação de redação de material planfletário e organização de donativos para o PCB, para maiores detalhes ver em SANTOS, Eunice Ferreira. *Eneida de Moraes: Militância e Memória*. Revista Em Tese. Belo Horizonte, v.9, p.99-106, dez, 2005. E em SANTOS, Eunice Ferreira. *Eneida de Moraes: Tons e semitons do exílio* em

Em contrapartida apresenta um capítulo exclusivo para a gíria carnavalesca, o capítulo A linguagem²⁸, entre as páginas 239 e 248. É preciso considerar que Eneida escreve em 1957 e sendo cronista sua característica como intelectual é o registro segmentado, curto e impactante. Assim, o livro é dividido em itens que considera a totalidade do carnaval: os bailes, os ranchos, os blocos, o zé-pereira, as escolas de samba, etc. O destaque está que a autora considerou relevante colocar um capítulo para a gíria carnavalesca.

A linguagem²⁹ do carnaval para Eneida infere a criatividade que o evento gerava em toda a sociedade. Os exemplos partem dos anúncios que imperavam nos jornais sobre a descrição do carnaval como também nos versos e músicas cantadas.

Talvez se repararmos bem nos anúncios das festas do carnaval de hoje ainda possamos encontrar qualitativos bombásticos, palavras empoladas, mas não há mais aquelas deliciosas criações do passado. (ENEIDA, 1958, p.246)

A fala da autora ao utilizar palavras que dão a entender um exagero traduz sua busca por dar a verdadeira dimensão que a linguagem detinha na participação do carnaval. O carnaval é para autora o momento dos extremos, dos exageros e a linguagem segue este mesmo quesito. A linguagem nada mais é que um "componente" da realidade carnavalesca. E o "guincho das cornetas, as "casquinadas dos fantasiados" e os bailes que prometiam "dar água pela barba" são qualitativos que a autora destaca através da escolha dos anúncios.

Enquanto descreve seus exemplos a autora também identifica a mudança que se dá entre a influência francesa e a influência carnavalesca no vocabulário. E de "bailes masques" passamos a qualificar os "fandanguaços":

Até o começo do século XX, as fantasias eram chamadas fatos burlescos, os bailes masqués, enquanto ao lado desse francês, surgiam forrobodós, fandanguaços, etc. Os cardápios das ceias das grandes sociedades, no alvorecer do século eram em francês com piadas e ditos que só os associados entendiam: "Potage, substância de chinelo de sopa a lord Estou de Tanga", etc., que fazia parte do cardápio dos Destemidos, em 1903. (ENEIDA, 1958, p.247)

www.fazendogenero7.ufsc.br em 22/06/2009.

²⁸ O livro de Eneida não apresenta um sumário com identificação numérica.

²⁹ A linguagem para Eneida são os significados próprios que o momento carnavalesco dá a certas palavras bem como a inclusão de palavras ao vocabulário cotidiano que o período de Carnaval concebe seja através de crônicas em jornais ou de palavras criadas em músicas carnavalescas. A

As palavras que formam uma linguagem própria estão presentes na composição de músicas. Palavras que ao longo do tempo podem mudar seu significado como pode desaparecer o seu uso. Reflexo de que a construção pretendida não foi exatamente aceita de forma geral e provavelmente utilizada apenas por um determinado grupo.

As batalhas de confete no período de 20 eram também chamadas pelejas e em 1921 um clube surgiu com a palavra de gíria criando um tipo carioca: o Clube dos Frajolas. O termo em 1931 é cantado por João de Barro:

Mulatinha frajola
Entra aqui no cordão
Que a fusarca consola
A mágoa que a gente
Traz no coração

Foi uma batucada que fez furor. Frajola é hoje verbete em nossos dicionários mas quase não o empregamos mais como antigamente. (ENEIDA, 1958, p.248)

Na música além da palavra frajola destacam-se as palavras: "mulatinha" e "fusarca". Estas não são salientadas pela autora. A palavra "mulatinha" é descrição que a autora não questiona, mesmo ao longo do restante do texto em que cita as mulheres. Associa na sua escrita alguns exemplos que contrapõe o erudito e o popular: batucada e furor, batucada com léxico. (ENEIDA, 1958, p.248)

A autora, no capítulo Artes Plásticas, relaciona o carnaval como inspiração dos artistas, demonstrando a interdependência cultural.

Grande também foi e continua sendo a celebração do carnaval na obra de nossos artistas plásticos; vão eles buscar na festa máxima de nosso povo a riqueza do colorido assim como as formas que agitam através de nossos ritmos. (ENEIDA, 1958, p.277)

E cita como referências obras de Manet e Di Cavalcanti. E convida o leitor a "sentir o carnaval" através dos murais, no Teatro João Caetano, que a imprensa no ano de 1957 "resgatou do abandono" e possibilitou sua restauração. Desta forma a autora novamente reforça a proximidade entre o erudito e o popular. Eneida convida a visitar o teatro para "sentir" o que de fato é o carnaval através de um mural produzido por um artista plástico. Seu resumo do mural infere também um reforço do significado que dá ao carnaval: "É o samba em marcha para a invasão da cidade" (ENEIDA, 1958, p.278).

A inferência "a invasão" mesmo no ambiente da classe dominante permeia o mundo "de guerra" que Eneida trata ao longo de sua fala. Enquanto reverencia os grandes bailes, é participante assídua destes e defende que somente podem falar e escrever quem é "carnavalesco". A autora invoca os padrões clássicos de que a cidade é invadida pelo "povo". O povo está à parte, tem seu lugar específico para produzir cultura e precisa "invadir" para conseguir obter um espaço cultural.

No capítulo Máscaras e Fantasias, Eneida traduz sua opinião sobre a adaptação do povo brasileiro às influências externas incluindo a criatividade do povo e a inclusão de seus próprios significados às fantasias apresentadas nos bailes.³⁰

Muitos dos figurinos naturalmente vieram da França, mas foram aqui modificados, sobretudo porque nosso povo sempre encontra possibilidade de adaptar usos e costumes de outros países dando-lhes pequeninos retoques nacionais. (ENEIDA, 1958, p.107)

A adaptação de usos e costumes atinge, para a autora, seu auge em 1957 ao descrever os concursos de fantasias ocorridos em alguns bailes que premiam em dinheiro as mais belas e ricas fantasias. Eneida nos apresenta a originalidade como também sua estranheza frente às novas fantasias:

Raros os bailes que exigem fantasias ou aqueles em que as pessoas mascaradas se salientam, a não ser como no do Municipal que dá prêmios valiosos, mas sempre muito menos valiosos do que o custo da fantasia. O mesmo ocorre com o baile "travesti" do João Caetano; rapazes vestidos de mulher (*et pour cause!*) gastam centenas de contos para ganhar no máximo duas dezenas. Mas o que importa é a glória! Não se pode hoje em dia sentir nas fantasias nenhuma influência. A imaginação cresceu; cada mascarado quer ser o mais original, o mais raro, o mais estranho. Surgiram e surgem fantasias de pássaros estranhos, de paisagens estranhíssimas. (ENEIDA, 1958, p.107, *grifo* do autor)

A abordagem das fantasias para as crianças destacam a separação entre os bailes em ambientes fechados e as ruas. Nas ruas as crianças mostram a mudança através das fantasias representando histórias em quadrinhos com super-heróis enquanto que nos bailes ainda há influência do erudito com as fantasias de Cleópatra ou Salomé. Em cada um dos aspectos a autora expõe sua posição de

³⁰ Os bailes são apresentados na maioria dos autores que estudam o carnaval como um evento organizado pela e para a classe dominante com o intuito de "civilizar" como os grandes bailes italianos e franceses. Ver em Alexandre Lazzari, Coisas para o povo não fazer: Carnaval em Porto Alegre 1870-1915, op. cit. p.5; Leonardo Affonso de Miranda Pereira, O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX, op cit. p. 5 e Maria Clementina Pereira Cunha, Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920, op. cit. p.6.

tristeza preferindo as antigas fantasias de pierrôs, colombinas e dominós. Fantasias que imperavam no século XIX.

Nos bailes infantis de agora as pobres crianças exibem as mais tristes fantasias. Tristes porque é impossível a uma menina de seis ou oito anos saber quem foi Madame Pompadour ou Salomé, ou Cleópatra, fantasias com as quais as mães gostam de passear seus filhos pelos bailes infantis da grã-finagem.

Nas ruas as crianças ainda hoje são vaqueiros, bailarinas e, já a influência das famigeradas histórias de quadrinhos, não raro encontramos fantasmas voadores ou super-homem.

São sinais da época. (ENEIDA, 1958, p. 108)

Sinais da época que indicam a diversidade nas brincadeiras do carnaval e a penetração de novos gostos que produzem uma prática circular da cultura carnavalesca.

No capítulo Brincadeiras a autora relaciona o lança-perfume, vício legalizado no carnaval, como um dos brinquedos populares e cita a grande quantidade importada em 1911. Em função do alto volume importado a empresa produtora envia um representante ao Brasil para assistir ao carnaval.

- Onde aquela gente gastará tanto lança-perfume? Terão pensado os fabricantes, como adeptos de S. Tomé despacharam para cá o Perrentin que ficou espantado com o que viu dando uma entrevista à Gazeta de Notícias declarou: “um povo que faz um carnaval como este é o povo mais alegre do mundo”. (ENEIDA, 1958, p.158)

Neste parágrafo visualizamos uma construção utilizada de forma recorrente sobre o povo brasileiro: o povo mais alegre do mundo. A distorção é que esta alegria é relacionada ao uso de lança-perfume e de forma a dar a conotação de que todos o usam. Generalizam o povo que passa a ter uma imagem de alegria, de liberdade e de fuga da realidade. E que este tempo de inversão seria permitido no carnaval.

Em DaMatta a circularidade é levantada também pelas fantasias sendo os personagens carnavalescos relacionados entre si não pela hierarquia, “mas por simpatia e por entendimento vindo da trégua que suspende as regras sociais do mundo da plausibilidade: o universo do cotidiano”. (DAMATTA, 1978, p.63) O autor ao comparar com os personagens das paradas militares que detém uniformidade tanto no uso da farda que reforça a hierarquia, cada qual com sua patente, no carnaval há sim heterogeneidade com foco no ilícito. No conjunto, a essência do carnaval representa para o autor um rito nacional:

Como consequência, as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de *polissemia social*, pois não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para “brincar”. E *brincar* significa literalmente “colocar brincos”, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas. (DAMATTA, 1997, p. 62)

Entre as fantasias destacam-se “combinações totalmente não-gramaticais da cultura brasileira” (DAMATTA, 1978, p.62) com “bandido” dançando com “xerife”, com os fantasmas, as caveiras e os diabos e outros personagens do “mundo das sombras” ao lado de reis, duques, nobres. Também surgem os gregos antigos, romanos, havaianos, escoceses e chineses. Em contrapartida figuras que no cotidiano representam uma realidade de dificuldades, de violência e exclusão: palhaços, prostitutas, marginais, malandros, presidiários, etc.

A antropologia comparativa trabalhada por DaMatta ao analisar o ritual de inversão proposto pelas fantasias considera que o campo social opera juntando o que normalmente está separado. O que também infere um momento de inversão.

É precisamente isso que parece ocorrer em momentos como o do carnaval brasileiro, quando o uso das fantasias permite relacionar ao núcleo (ou o centro do sistema social) toda uma legião de seres, papéis sociais e categorias que, no curso da vida diária, estão escondidos e marginalizados. Desse modo, quando se inverte, procede-se juntando categorias e papéis sociais que, no mundo cotidiano, estão rigidamente segregados. O ambiente chamado de “ritual” é, conseqüentemente, criado quando se coloca lado a lado o ladrão e o policial, a prostituta e a dona de casa, o presidiário e o diplomata, o travesti e o *machão*. (DAMATTA, 1997, p.80)

As fantasias em DaMatta têm a função de mostrar a contraposição do cotidiano mas também enfocam a circularidade ao colocar lado a lado o rei e o presidiário e ao descrever o espaço carnavalesco como um espaço de misturas, de envolvimento e trocas. Em DaMatta o povo também está presente como um representante popular que imprime na rua uma dimensão diferenciada e não somente distintiva do campo social que lhe é imposto pela hierarquia.

Na avenida Rio Branco e na Cinelândia, a “rua” se transforma num palco de um teatro sem texto fixo. Ali acontecem dramatizações espontâneas, improvisadas por quem está fantasiado, numa relação de participação intensa entre os falsos “atores” e “falsos” espectadores. Todos podem misturar-se e trocar de lugar, na relativização típica das posições que, para Bajtin (1974), caracteriza os espetáculos verdadeiramente populares, em que o povo representa a si mesmo. [sic] (DAMATTA, 1997, p. 116)

A partir da análise do espaço múltiplo e do uso da teoria de Bakhtin o carnaval de DaMatta aproxima exemplos que mostram o povo nas suas fantasias mais comuns, mas também críticas. Reflexo da circularidade cultural que o evento propõe. Seja através da expressão grave do “executivo” com sua pasta e sem calças, de homens travestidos em “uma pomposa senhora de classe alta, com suas jóias, pele e maquiagem exagerada” (DAMATTA, 1997, p.117), ou a dona-de-casa exemplar que cuida do marido e dos filhos. O autor quando coloca a descrição da dona-de-casa cita entre parênteses: “que cuida do marido e dos filhos e à noite assiste sua novela de televisão”. (DAMATTA, 1997, p.116) Com certeza a personificação carnavalesca da figura materna em um homem ou em uma mulher não trazia inscrita na sua roupa a mensagem “assiste novela de televisão”. O autor faz uma aproximação ao cotidiano popular inferindo a atitude como um padrão do povo brasileiro, ou seja, utiliza de exemplos práticos do cotidiano para transmitir seu posicionamento.

O povo, em DaMatta, representa a si mesmo, são os “foliões” que imprimem ao espaço da cidade, de ruas em que os carros trafegam “em alta velocidade, dispostos a liquidar as pessoas” (DaMatta, 1997, p.111), um espaço de condução que mesmo em um transporte coletivo como os ônibus conseguem imprimir também um carácter criativo:

O momento de passagem dentro de um transporte coletivo lotado, que no mundo diário é considerado como um dos mais claros infernos urbanos, no carnaval se transforma num momento de alta criatividade: um período para ser vivido intensamente, por meio de risos, brincadeiras e contatos corporais. (DaMatta, 1997, p.112)

E o povo também torna-se “dono” do espaço mas com uma conotação diferente de Eneida. O povo não invade a cidade para criar seu espaço cultural mas “toma” o centro da cidade e transforma o espaço urbano em um espaço especial.

No carnaval, porém, esse centro da cidade, tão nervoso e histórico, surge como se fosse uma praça medieval: totalmente tomado pelo povo que ali anda substituindo os carros, vendo ou brincando o carnaval. (.....) Assim, a área bancária e comercial do Rio fica transmutada numa imensa passarela, onde as pessoas passeiam e se olham mutuamente, usando os costumes apropriados ao carnaval (suas fantasias) ou não. (DAMATTA, 1997, p.112)

O circular em DaMatta evidencia-se na sua descrição das ações dos

participantes do carnaval de 1977 durante um passeio pelas ruas do centro da cidade:

No carnaval de 1977, vi pessoas dormindo, urinando e fazendo amor nos bancos dos pequenos jardins do centro da cidade. Também vi pessoas com suas famílias acampadas em pleno centro. Olhavam despreocupadas a passagem dos grupos de foliões e dos blocos carnavalescos, sentadas em cadeiras de alumínio. Por perto, tinham um automóvel aberto, onde as crianças dormitavam. Ao lado, como num piquenique invertido, no meio do asfalto selvagem e devorador naquele momento transformado e domesticado, tinham geladeiras de onde tiravam garrafas de água e cerveja invejavelmente geladas. (DAMATTA, 1997, p.114)

Para DaMatta o circular está na descrição das ações populares buscando no cotidiano a inversão provocada no espaço frio e impessoal do centro da cidade e na transformação deste espaço em algo íntimo como a casa e o ambiente familiar. Percebe no carnaval uma “transformação ou deslocamento” para as vilas do interior. Ou seja, remete aos padrões mais simples, calmos e diretos usando palavras diferentes da maioria utilizada no restante de seu estudo. Usa “fazer amor” em seguida utiliza “prazer sexual” (DAMATTA, 1997, p.115) ou relações sexuais. Enquanto percebe emoção ou “pessoas caminhando sem os vincos de preocupação no rosto” (DAMATTA, 1997, p.115) se apropria de palavras menos formais e mostra em sua fala um “povo” mais humano.

Enquanto descreve o espaço múltiplo que se torna a “rua” com “dramatizações espontâneas, improvisadas por quem está fantasiado” (DAMATTA, 1997, p.116) percebe-se o olhar crítico de DaMatta sobre os padrões morais da sociedade brasileira e ao mesmo tempo destaca essa mesma multiplicidade: são as moças, mulheres, sedutoras, homens e machões que ali na rua podem circular normalmente. Os padrões sexuais são mencionados ao relatar a timidez dos homens nas contestações sexuais, como DaMatta descreve a seguir:

Num outro lado da rua, alguns metros adiante, envolvidos e implicados no mesmo espaço, duas moças passavam de “mulheres”, isto é, como sedutoras, usando roupas que desnudavam. Ali, no meio da multidão carnavalesca, não eram agredidas: ao contrário, agrediam todos os homens, os *machões* brasileiros que, no carnaval, deixam cair sua máscara e se revelam incrível e surpreendentemente tímidos nessas contestações sexuais. (DAMATTA, 1997, p. 117, grifo do autor)

Para entender os “grupos do carnaval” o autor discute a escola de samba. E nesta discussão infere uma explicação para o uso da palavra “escola”. A escola de

samba tem seu nome associado ao “paradoxo do mundo carnavalesco” que nas escolas têm entre seus principais participantes pessoas “ignorantes” que para DaMatta são “Eles que, no mundo diário, vivem aprendendo nossas regras e ocupam cozinhas e oficinas, surgem agora como professores, ensinando o prazer de viver atualizado no canto, na dança e no samba” (DAMATTA, 1997, p.127). O centro da escola de samba passa a ser quem aprende as regras da classe dominante sendo que DaMatta se inclui nesse mundo ao mencionar “Eles” e “nossas”.

Para Eneida e DaMatta a presença popular nas ruas detém uma conotação similar ao que Soihet trata ao relacionar com processo de resistência na participação popular. Eneida e DaMatta não explicitam como sendo esta a sua posição mas pode-se depreender dos exemplos e das referências a “invasão” e “tomada” do povo às ruas e aos espaços da cidade que não lhe são “permitidos” ou que não espelham no restante do ano os mesmos significados que o período carnavalesco. Para Soihet:

O carnaval é um momento privilegiado nesse processo de resistência, no qual sua irreverência aparece de forma mais acentuada, por meio da paródia às diversas modalidades de opressão, às regras e tabus. Também é o momento em que, a despeito de toda a proibição, os populares ocupam as ruas, quer amedrontando as elites com seus cordões, quer extasiando-as com seus ranchos e suas músicas. Apesar de seu caráter fugaz, o carnaval garante a persistência das manifestações culturais populares, assim como sua difusão e entrelaçamento com a cultura dominante, constituindo a circularidade cultural. (SOIHET, 2008, p.63)

A implicação das expressões culturais das escolas de samba apresenta em Queiroz uma organização muito mais orquestrada e dirigida. Tanto no desfile das escolas de samba como nos bailes carnavalescos o “campo de batalha” é direcionado pela cultura dominante para a competição interna, ou seja, são as escolas lutando entre si para vencer como uma competição entre quem mais se destaca nos bailes.

O desfile carnavalesco é organizado por uma Associação de escolas de samba que seguindo as regras jurídicas e administrativas impostas pelo Estado promove a hierarquia e o controle social. Desta feita considera que aspectos estéticos e artísticos têm um peso diferenciado também na escolha dos melhores:

Todavia, sabe-se muito bem que os aspectos estéticos - musicais, poéticos, coreográficos, não tem o mesmo peso que certos elementos outros, muitas vezes desconhecidos do grande público... Parece existir “uma cozinha”

prévia das decisões, da qual não estão ausentes (muito pelo contrário) influências econômicas e políticas, que naturalmente permanecem secretas. (QUEIROZ, 1999, p.77, griffo da autora)

A "cozinha" implica em Queiroz uma aproximação com o que se resolve antecipadamente ou de forma preparada, o assunto foi discutido considerando o todo que envolve o carnaval carioca, não foi exatamente uma expressão cultural que por sua beleza e poética ganhou o prêmio máximo. A relevância está na organização do "mundo carnavalesco" frente as suas relações com o mundo político e econômico. Mas Queiroz também deixa claro sua posição de como entende em si os desfiles ao considerar que é na parte musical, poética e coreográfica que as avaliações são controladas. A "poética" revela em Queiroz seu elogio ao carnaval.

Da mesma forma em que considera uma manipulação a forma como as escolas de samba são avaliadas nos seus desfiles Queiroz também considera-as uma "emanação das zonas suburbanas" do Rio de Janeiro. O ambiente das escolas que promove união entre seus "componentes" com "sentimentos de esperança, de angústia, de alegria são compartilhados pelos suburbanos" (QUEIROZ, 1999, p.112) também demonstra em Queiroz um reforço das distinções econômicas e das injustiças que o meio promove. Queiroz atribui aos grupos com dificuldades econômicas a qualidade de "deserdados da sorte":

Expressão concreta de um subúrbio, a escola de samba anula as diversas distinções sócio-econômicas, unindo o pequeno número de habitantes mais abastados ao grande conjunto dos menos aquinhoados e dos deserdados da sorte. (QUEIROZ, 1999, p.112)

Queiroz também utiliza o enfoque de Soihet ao revelar a circularidade que ocorre ao considerar que o carnaval aproxima os "mais abastados" dos "deserdados da sorte". Percebe-se que Queiroz produz sua circularidade cultural através do foco econômico, é o capitalismo, que permeia de contradições as relações inclusive as relações culturais. E também que "ser abastado" é uma questão de "sorte". Está aqui um exemplo bem circular, pois é muito comum nos meios populares o uso de expressões que referendam algo "sem matéria" e sem uma justificativa concreta do ocorrido, como o tradicional: "se Deus quiser". Queiroz traz a sorte como algo produtor de diferença econômica e não as condições concretas das relações sociais, da organização política ou das qualidades profissionais.

Assim como Eneida tem o "povo que invade" e DaMatta a "tomada do povo"

nos espaços culturais e comerciais da cidade constata-se em Queiroz "o campo de batalha". O sentido atribuído por Queiroz é de que a competição entre os subúrbios e suas escolas se reveste de uma aceitação consciente ou não da dominação das "classes superiores" e que os "doutores" controlam as massas através da hierarquia e da ordem que a competição entre escolas possibilita.

Todavia, a existência, entre as escolas, de uma rivalidade exacerbada, o desejo ardente de ver "sua" escola triunfar por ocasião do Carnaval são importantes fatores de coesão interna, contra os quais esbarram e se desfazem disputas, os conflitos. A "Velha Guarda" aceita a dominação dos "doutores" na esperança de que assim esteja assegurada a vitória no momento da competição". (QUEIROZ, 1999, p.90) (grifo da autora)

A dominação enfatizada por Queiroz também permite visualizar a circularidade cultural que os desfiles carnavalescos possibilitam com a inclusão de profissionais formados em escolas especializadas:

Em 1960, os Acadêmicos do Salgueiro, uma das escolas mais antigas, pela primeira vez contratou um carnavalesco que não era originário de suas alas e sim da Escola de Belas-Artes, onde exercia a profissão de professor. A partir deste momento, a escolha foi se orientando para especialistas em decoração e artes plásticas, em geral muito bem pagos, os quais estão encarregados de compor um projeto em função do tema e levá-lo a realização. (QUEIROZ, 1999, p.91)

O "campo de batalha" nos bailes carnavalescos é entendido por Queiroz não como uma resistência à cultura dominante, mas muito mais como uma "disputa" interna por ocupar um lugar dentro da ótica capitalista. E para demonstrar este aspecto a autora também se foca na linguagem própria que o momento carnavalesco vai construindo. E já no título do capítulo faz reverências ao mundo distintivo que as crônicas carnavalescas inferem sobre o período carnavalesco: Grandes bailes carnavalescos: espelho meu, espelho meu, haverá no mundo festa mais louca do que eu?"(QUEIROZ, 1999, p.117)

Os subtítulos deste capítulo diferem dos demais. São inseridas manchetes utilizadas pelas revistas, como por exemplo: "Bonecas, ó delícia de guerra" e "Um baile sem enxutos pode ser tudo, menos carnaval" (QUEIROZ, 1999, p.102; 131 e 141). E a autora utiliza vários exemplos de palavras e pequenas frases reforçadas pelas revistas para enfatizar as qualidades dos participantes como também o preconceito à mulher e aos homossexuais. Sempre com o foco de Queiroz na

distinção econômica:

A palavra "enxutos" cobria duas categorias diversas: a inferior, encerrando a maioria dos indivíduos, permanecia denominada "travestis", enquanto o termo gay era aplicado à categoria mais elevada. Estes últimos, a nata na hierarquia econômica e de prestígio, ostentavam "passaporte, em vez de carteira de trabalho", compondo o conjunto das "bichas mais badaladas do Brasil"; os demais formavam a bicha-povão" [sic] (QUEIROZ, 1999, p.144)

Destaque para palavras como "nata" e as "grã-finas" enquanto a massa "acotovela-se" nos salões que formam os "bailes populares" imprimem por Queiroz o clima de competição e a separação qualitativa dos grupos que participam dos bailes: "De um lado, a turma da butique, do outro a turma do gargarejo". (QUEIROZ, 1999, p.144). A "butique" representando os gays e o gargarejo, os "travestis". E nesta competição também as mulheres têm seu papel definido: "A guerra feminina, nos grandes bailes carnavalescos desenrola-se em duas frentes: de mulher a mulher, ou entre o "mulherio" e os "enxutos", muito apreciados atualmente no domínio do *show business* e da moda." (QUEIROZ, 1999, p.142).

Nesta guerra a mulher é tratada, por jornalistas e cronistas, como objeto comercial e a autora destaca isto ao mencionar o uso de palavras com conotação depreciativa como a própria palavra "mulherio". Também "a comparação do elemento feminino com frutas", animais e partes de animais "patenteia o menosprezo". (QUEIROZ, 1999, p.140 e 141). Os bailes carnavalescos para atingirem seus resultados de alegria e liberdade precisam ter o ingrediente de nudez e novas modas surgem na década de 1980: *topless*, *bottomless*, *in natura*. Palavras que trazem na sua escrita a influência norte-americana também revelam em Queiroz o reforço contra o uso da mulher como mercadoria e o controle masculino sobre a mulher: "A mercadoria é que deve ser posta em destaque e amplamente exibida" (QUEIROZ, 1999, p.137). Queiroz explica que além da liberdade da nudez também a liberdade sexual inclusive na cor é permitida no carnaval:

Não somente a nudez era aceita totalmente; havia também permissão de transar como e com quem se quisesse, de qualquer cor, de qualquer sexo; de cheirar lança-perfume à vontade; de estabelecer em público as mais ousadas relações amorosas, tanto aos pares quanto coletivamente. (QUEIROZ, 1999, p.136)

Queiroz usa com naturalidade a palavra "transar", mas quando introduz a questão da redução nas roupas entre as mulheres nos bailes carnavalescos

classifica-as de "damas":

Nos grandes bailes, a roupagem foi se tornando sumária, principalmente a das damas que hoje se apresentam adornadas, porém desnudas. Os homens, embora simplificando seus trajes, conservam-se ainda vestidos: calças compridas, camisas de mangas curtas, "descolam um colar havaiano - e o resto fica por conta da alegria". (QUEIROZ, 1999, p. 124)

A circularidade cultural entre Queiroz, DaMatta e Eneida compõem-se de elementos coincidentes em alguns aspectos. Os três autores concebem o carnaval como um momento de troca e de multiplicidade. E mesmo diante de três enfoques diferentes se apropriam de referências semelhantes para construir suas argumentações. Desta forma salientam em suas fontes a contradição que o carnaval revela sobre a sociedade brasileira através de exemplos da linguagem própria do carnaval com sua maior liberdade de expressões como também da impregnação de controle, seja através do Estado, seja através da sociedade capitalista, ou seja, através da hierarquia que se mantém mesmo no período de "inversão", o carnaval.

A tradução do carnaval através da circularidade cultural nos três estudos de Queiroz, DaMatta e Eneida, pode ser percebido através do que Soihet intitula "cidadania cultural" o processo em que os populares utilizam o espaço físico e temporal do carnaval para "cantando e sambando" mostrar sua "presença" indiferentemente de custos, de elogios depreciativos e de controle policial. E também revelam na fala dos três a construção histórica que mantém um olhar entre apaixonado, deslumbrado, crítico e mantendo a diferença entre a cultura dominante e a popular. Mesmo que o uso de palavras, ditados, expressões populares estejam sempre presente nos três trabalhos percebe-se a clara distinção entre ser um observador e ser um "componente".

4.2 Comparando autores

A partir dos capítulos anteriores já é possível ter um panorama de como cada autor trata da questão carnaval e sua interpretação sobre a sociedade brasileira. Introduz-se alguns pontos de confluência entre as falas de Eneida, DaMatta e Queiroz bem como suas possíveis discordâncias.

Queiroz e DaMatta referenciam-se mutuamente em seus textos. DaMatta cita o trabalho de Queiroz quanto a análise das hierarquias de escravos³¹ já que seu foco é justamente analisar a sociedade brasileira seguindo as hierarquias para entender a dinâmica contraditória entre uma sociedade de igualdade e de hierarquia, o que representa o dilema brasileiro para o autor. Já Queiroz parte do trabalho de DaMatta sobre o carnaval para dar, segundo seu ponto de vista, ao contexto um olhar histórico-social. Queiroz enfatiza a importância de analisar a sociedade brasileira considerando "suas raízes". É desta forma que ao analisar o carnaval faz uma comparação entre o entrudo em Portugal e o entrudo e o carnaval do Brasil.

A comparação é um tema recorrente entre Queiroz e DaMatta. As procissões, as paradas e os desfiles carnavalescos são tratados comparativamente para evidenciar o dilema brasileiro. DaMatta também compara o carnaval brasileiro com o carnaval americano em Nova Orleans. A forma como tratam desta comparação é que é diferenciada. Enquanto DaMatta contextualiza a sociedade americana sobre o olhar da antropologia comparada e estuda a partir da contemporaneidade, Queiroz retrata no tempo as mudanças ocorridas no processo carnavalesco. Entretanto cada um dos autores direciona suas falas para a sua perspectiva.

DaMatta relacionando a hierarquia presente no carnaval e revelando como o *rito* pode representar "um momento social dotado de força e qualidades próprias" (DaMatta, 1997, p.169). Demonstra na comparação a diferença entre a ideologia individualista e igualitária da sociedade americana frente uma ideologia hierárquica brasileira. Enquanto em Nova Orleans revela no desfile que o Rei representado pelo milionário e pela alta sociedade aceita a hierarquia e recoloca "um princípio de diferenciação num meio social em que o credo oficial o exclui legal e juridicamente" (DaMatta, 1997, p.171) no Brasil a inversão é diversa: transforma os indivíduos em pessoas.

Aqui, a brecha que a sociedade abre em sua rotina transforma marginais e inferiores (que, no Brasil, são muito significativamente chamados de "indivíduos", isto é, alguém sem ninguém e sem posição social) em

³¹ Maria Isaura Pereira de Queiroz detém trabalhos sobre o messianismo no Brasil e no mundo, sobre o campesinato brasileiro, sobre o mandonismo, sobre os cangaceiros e sobre os escravos e sua mobilidade social. Para maior aprofundamento ver: O messianismo no Brasil e no mundo. São Paulo: Dominus editora e editora usp, 1965. O Campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil. Petrópolis: Vozes e Editora USP, 1973. O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios. São Paulo: alfa-Omega, 1976. "Escravidão e mobilidade social vertical em dois romances brasileiros do século XIX, in " Cadernos do Centro de Estudos Rurais e Urbanos. São Paulo, 1976. Os cangaceiros. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

peessoas, e as *peessoas* (que não são as donas do sistema) em *indivíduos* (isto é, uma massa justaposta e indiferenciada de cidadãos, todos com os mesmos direitos para cantar, dançar e brincar algo que é contrário à ideologia hierárquica brasileira). (DAMATTA, 1997, p.174, griffo do autor.)

Em Queiroz, a comparação entre o carnaval e o entrudo português e brasileiro revela que o motor das mudanças precisa ser analisado pelas estruturas sócio-econômicas. Enquanto em Portugal o entrudo permaneceu nas áreas rurais e o carnaval foi importado da França e o carnaval de Veneza para as cidades, coexistindo; no Brasil a forma de estrutura administrativa, econômica e religiosa já existente nas pequenas vilas manteve um vínculo entre o rural e o urbano. O entrudo desaparece para a entrada do carnaval. A autora enfatiza como diferença entre Brasil e Portugal a homogeneidade cultural, tendo o Brasil uma tendência a homogeneidade cultural. A mudança ocorrida na economia portuguesa que enquanto crescente permite a valorização do carnaval é causa de seu desaparecimento. Entretanto a partir de 1940 no Brasil ocorre o contrário, o entrudo começa a desaparecer e o carnaval apresenta uma nova mudança com a inclusão das camadas urbanas inferiores que passam a ser "realizadoras e atrizes da festa. (Queiroz, 1999, p.64.). As causas propostas por Queiroz são:

As condições sócio-econômicas gerais dos dois países eram muito diversas. Portugal sofria uma perda de sua substância com a partida de indivíduos e de recursos segundo orientações diversas: os indivíduos partindo em geral para os países ricos da Europa ocidental em busca de trabalho; os recursos tomando o caminho das colônias para revigorar e modernizar uma produção que devia vir em socorro da economia desfalecente da metrópole. O Brasil, ao contrário, encontrava-se em fase de expansão econômica excepcional, de desenvolvimento industrial indiscutível, de aumento demográfico muito rápido. (QUEIROZ, 1999, p.174)

Constata-se que Queiroz não relaciona o aspecto político nesta mudança ocorrida no Brasil. Já Eneida, como militante, direciona em todo seu texto a influência política nas modificações ocorridas no desenrolar do carnaval. Num primeiro momento enfatiza os colonistas e seus jornais como amigos do carnaval mas ao longo de sua fala reinter a questão política através do controle da administração pública sobre o carnaval. Como no caso da oficialização que ocorre mais ou menos no mesmo período, 1937, que Queiroz considera como a nova transformação nas características do carnaval no Rio de Janeiro, com a entrada das camadas populares como organizadoras e participantes, em 1940.

Aparentemente DaMatta não cita exemplos práticos do controle social mas seu foco na hierarquia é justamente sua referência ao controle social e político. E quando finaliza o capítulo sobre a comparação entre o carnaval do Rio de Janeiro e de Nova Orleans relaciona o dilema brasileiro à questão da tortura numa referência clara ao período da ditadura em que escreve o livro:

Esses são alguns pontos-chave do dilema brasileiro e da especificação da nossa sociedade que, como ficará cada vez mais claro, funciona tal e qual o fado de Chico Buarque e Ruy Guerra, naquela permanente perplexidade de quem esmaga e brutaliza com as mãos, enquanto o coração chora e assim, tão cheio de sentimento, faz suportar a tortura. (DAMATTA, 1997, p. 178)

A comparação também está presente no trabalho de Eneida. O formato muda, pois seu foco de comparação é a partir das mudanças ocorridas ao longo do tempo. Eneida trabalha com a comparação da transformação do carnaval nos seus aspectos cotidianos, nas práticas e brincadeiras que vão assumindo novas feições. Considera, entretanto, que mesmo estas transformações revelam na essência a disposição do "povo" em ao brincar o carnaval esquecer seus problemas. Desta forma Eneida dedica um capítulo ao "Zé Pereira"³² e também encerra seu livro com uma quadra da canção que em 1896 fez parte de uma peça teatral que enfatizava a figura do zé-pereira. Nesta quadra da canção há uma ênfase ao Zé Pereira como aquele que não faz mal a ninguém e tem o direito de embriagar-se no carnaval. Associa-se carnaval a bebedeira para dar o tom da inversão e da liberdade a quem quer que seja, mesmo o pobre. A quadra diz o seguinte:

E viva o Zé Pereira
Pois que a ninguém faz mal
Viva a bebedeira
Nos dias de Carnaval (Francisco Correia Vasques, apud ENEIDA, 1958, p.47)

A inversão tratada por Bakhtin aparece em Queiroz e DaMatta sendo que estes fazem referência explícita ao autor. Em Eneida, como vimos, também aparece essa construção do carnaval enquanto inversão. No entanto, cada autor enfatiza esta inversão a partir da sua interpretação do carnaval diante da sociedade

³² Zé Pereira é entendido como o carnaval do pobre, que com uma roupa simples e um bumbo consegue transmitir toda a alegria identificada ao carnaval.

brasileira. Para DaMatta a inversão revela sim a continuidade da característica essencial da sociedade brasileira: seguir a hierarquia numa sociedade que se diz igualitária. Queiroz entende a inversão como uma demonstração da força econômica sobre seus participantes. E seja através do "bicheiro" ou dos bailes das sociedades, o carnaval revela as distorções que o plano econômico infere na sociedade brasileira. A inversão em Eneida é que mais se aproxima da proposta por Bakhtin, uma vez que esta percebe no carnaval não somente os aspectos econômicos e sociais, mas a construção de um mundo cultural próprio que mesmo seguindo os padrões sociais impostos pela cultura dominante consegue criar nas suas brincadeiras, nas suas músicas, nas peças teatrais um momento de inversão onde a sociabilidade e a criatividade se inserem naturalmente.

4.3 Estabelecendo conexões e relacionando diálogos

O "povo" representante direto da cultura popular é constante na fala dos autores problematizados neste estudo. É também referência indiscutível quando pensa-se o Brasil e que interpretações este pensar constrói. Desta forma quando procura-se conexões com a academia e com as diversas formas de trabalhar com o carnaval dentro da História cultural, o "povo" surge naturalmente. Em Pereira, constata-se que a idéia do controle dos literatos em dar um direcionamento ao povo na busca pela identidade nacional passa-se de uma euforia para exemplos de decepção. Decepção no sentido de que a condução almejada não foi possível. E demonstra que a idealização desejada e escrita no carnaval das letras por todo o tempo foi na prática comandado pelos que realmente participavam do mesmo, que suas práticas seguiam critérios próprios e não os propostos pelos literatos.

Ao dialogar com Pereira pode-se constatar que também Queiroz, DaMatta e Eneida apresentam em alguns momentos relatos de sua decepção com o Brasil. Decepção a partir de interpretações que vêem no carnaval um momento ideal para quebrar as hierarquias, impor a liberdade ou demonstrar a mudança social desejada para encerrar com um certo conformismo, imobilismo e preconceito.

O conformismo está na visão de DaMatta que conforme Ianni(2000) entende

que o povo deve ser tutelado pelo Estado, da mesma forma que os intelectuais trabalhados por Pereira nas crônicas literárias do século XIX. Para Ianni, DaMatta pertence ao grupo de pensadores brasileiros que entende, mesmo que com algumas variações, uma visão ahistórica da sociedade brasileira, desconsiderando a economia e a política, o que vale é a sociedade patriarcal. (IANNI, 2000)

Já em Queiroz percebe-se tanto o histórico como o econômico e sua aproximação com "o povo" se dá através de uma barreira, a participação no carnaval é através das lembranças de infância e o carnaval prático é através da televisão com seus bailes e desfiles-show. E pode-se identificar também a decepção, seja com o preconceito e a continuidade da sociedade patriarcal que mesmo diante da nudez mantém o distanciamento e o poder masculino frente a mulher. Ou decepção com a competição que o capitalismo impõe aos homossexuais e mulheres por um "lugar ao sol" neste mundo carnavalesco. A produção cultural em Queiroz está diretamente ligada a etapa econômica em que o Brasil se situa. E o povo é o suburbano que repete as práticas da classe dominante.

A decepção em Eneida situa-se não no povo, mas em seus governantes. Eneida participa da imagem criada na década de 1920 onde o projeto do Brasil estava diretamente ligada ao redescobrir o povo brasileiro. A sua proximidade com a cultura dominante aproxima Eneida também dos literatos trabalhados por Pereira: papel de direcionar o povo para o caminho adequado. Proximidade que se dá com DaMatta. A diferença essencial em Eneida é a valorização da diversidade das práticas culturais e da necessidade de deixar o povo fazer suas escolhas. Nesse ponto Eneida aproxima-se da visão de heterogeneidade cultural através da criatividade no carnaval.

Em Queiroz o foco permanece sempre nas escolas de samba e no bailes carnavalescos problematizando a questão do poder e a cultura popular administrada pela classe dominante. Para contrapor esta idéia podemos dialogar com Cunha que ao indicar a heterogeneidade da cultura popular também exemplifica sua transformação.

Por fim, os ecos da folia - imagem de algo que se repete na linha do tempo - tornam possível brincar com as trilhas infindáveis da tradição e praticar mergulhos morfológicos de várias profundidades: ver como a dança de velhos parece ressuscitar no passista da Mangueira, como porta-bandeira e mestre-sala reproduzem as práticas de antigos ranchos em seus desfiles, como o zé-pereira juntou-se ao batuque dos terreiros para formar a bateria

da Padre Miguel, como as pastorinhas ou saíolas viraram a ala das baianas.(CUNHA, 2001, p.113)

O carnaval revela justamente a heterogeneidade e "se nossas classes dominantes se revelam infecundas, o mesmo não se passa com o povo, no seu processo de autocriação". (SILVA, 2005, p. 94) É esta autocriação que a fala dos três autores revelam quando trata-se da circularidade cultural. Tanto Eneida quanto DaMatta e Queiroz revelam um grau de decepção mas ao levantar tantos exemplos de passagem entre as relações culturais destacam a autocriação diante dos impasses. É a criatividade nas letras de música diante de uma ditadura militar, é o uso do riso como resistência, é a fantasia como crítica social, é o batuque dos terreiros presente na bateria da escola de samba, é o choque do homem patriarcal ao ver a moça vestida de mulher, etc. Os impasses são tratados de diferentes formas dentro da cultura popular.

O uso de temas nacionais criticado por Eneida que interliga com a oficialização do carnaval e pela política nacionalista do regime Vargas pode ser questionado através do trabalho de Cunha. Em Cunha podemos identificar que o uso do nacional no carnaval antecede uma vez que "o fervor cívico-nacionalista empolgava grande parte da intelectualidade brasileira" (CUNHA, 2001, p.240). Os ranchos, em especial o Ameno Resedá, em 1923 passam a referendar temas nacionais no seu desfile, neste caso utilizando o Hino Nacional. O Ameno não ganha a competição promovida pelo Jornal do Brasil. Mas com a sintomática utilização entre os ranchos percebe-se o foco de um grupo de intelectuais em valorizar o nacional para através do uso do carnaval associar a uma identidade da nação. A folia como expressão brasileira que através da inversão permissiva, pândega libertadora e escapista também como solução para os impasses criados pelo falso consenso. (CUNHA, 2001)

Este falso consenso também é verificado em DaMatta, Queiroz e Eneida. Em DaMatta quando menciona que o povo toma os espaços públicos como a área comercial do Rio de Janeiro. Em Queiroz quando utiliza o termo "campo de batalha" e em Eneida a "invasão" da cidade. Os intelectuais aproximam-se da idéia de dirigir o povo brasileiro nas suas interpretações, mas também inferem a multiplicidade de relações culturais ao utilizarem referências as questões de discórdia, de resistência e de criatividade neste mesmo povo conformista e direcionado. Se falta dinheiro o povo inventa novas brincadeiras como destaca Eneida. Se a hierarquia continua

revelando a matriz social patriarcal em DaMatta também o povo surge como professor que ensina o canto, a dança e o samba. Se Queiroz enfatiza a dominação econômica do carnaval também revela a consolidação do carnaval como um momento especial e "poético" da cultura brasileira.

Outro ponto de diálogo que pode-se estabelecer entre festas profanas e religiosas está na manutenção da estrutura rígida que a sociedade impõe aos seus atores sociais. DaMatta ao comparar o carnaval com as procissões esclarece que sendo o carnaval um momento de inversão também tem sua ordem e segue uma estrutura tanto ao "brincar" o carnaval quanto ao organizar-se. Neste aspecto Queiroz também relaciona a questão ao citar a rigidez das normas de participação e organização administrativa.

O carnaval representa para DaMatta um momento que segue padrões estruturais nos seus papéis sociais e as procissões conciliam o poder do Estado com o povo através do culto a Deus. E mesmo com a rigidez em alguns momentos da cerimônia religiosa o conjunto revela "*neutralização* de posições, grupos e categorias sociais, exercendo uma espécie de *Pax Catholica*." (DAMATTA, 1997, p.70, grifo do autor) Esta percepção de uma rigidez maior nos papéis sociais entre festas profanas e religiosas foi observada por Simson ao tratar do entrudo no sudeste brasileiro entre o período da Colônia até meados do século XIX:

Também pode ser destacada uma diferença interessante entre os folguedos de caráter profano (como o entrudo) e aqueles mais ligados ao contexto religioso (como as festas de largo): enquanto nas festividades profanas os papéis sociais estavam mais patentemente marcados no próprio desenvolvimento da brincadeira, com a situação de dominação claramente visível, nas festas de largo era mais perceptível o caráter de conagração entre os membros das várias camadas sociais. (VON SIMSON, 2007, p. 21)

Entretanto DaMatta também esclarece que mesmo a organização de cordões, blocos, escolas, tribos inferem associações "espontâneas" de forma que a sociabilidade entre vizinhos, parentes, colegas de trabalho e amigos também surge no momento do carnaval.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O carnaval na historiografia é um tema novo dentro da pesquisa em História. E apresenta um grande campo a trabalhar. Está repleto de especificidades e apresenta muitas possibilidades. A presente pesquisa focada em atingir os objetivos propostos e em responder as perguntas iniciais permitiu identificar novos relacionamentos sobre o tema e o conhecimento histórico. Dentre estes destacam-se as relações entre a circularidade cultural e a intelectualidade através do texto dentro dos textos nos três livros e autores escolhidos. Este sem dúvida é o aspecto que revelou a multiplicidade de relações entre o intelectual e a cultura popular. A circularidade cultural é identificada claramente na proposta de cada autor. Assim como revela as relações históricas que cada intelectual enfatiza e cuja repercussão é traduzida de formas diferentes. O carnaval como representante do processo cultural de trocas entre cultura dominante e popular é o objeto histórico que estando no primeiro plano permite conhecer a sociedade brasileira no século XX entre os anos 30 e 80.

Em Eneida constata-se um processo dialético que com a constância dos elogios ao povo e ao carnaval enseja na verdade a insatisfação pelo controle governamental como também uma grande proximidade com a cultura dominante. Eneida reproduz o mesmo tipo de idéias que os intelectuais do século XIX pretendiam, encaminhar o povo brasileiro para o caminho civilizado. Isto é percebido pelo longo elogio à imprensa, ao comércio e às sociedades carnavalescas. Eneida, entretanto, revela que o povo com sua alegria e criatividade consegue durante o carnaval realmente criar seu momento de inversão. Neste aspecto Eneida demonstra o quanto mesmo com o direcionamento que o poder público organizou no Estado Novo ocorreu um processo de resistência e de adaptação da cultura popular. O carnaval que tendo que seguir os temas nacionais também tratou de continuar utilizando práticas criativas que na inversão do carnaval permitiam que seus participantes através das músicas, das danças e das fantasias expressassem sua identidade de povo brasileiro.

O texto dentro do texto é o aspecto mais relevante ao relacionarmos o carnaval com a sociedade brasileira diante da produção do intelectual DaMatta. Esta constatação é verificada pelas poucas inclusões nos exemplos cotidianos ao período

da ditadura, entretanto todo o texto trabalha com o viés da hierarquia e a decepção pelo conformismo do povo demonstra em DaMatta o processo de insatisfação diante da sociedade brasileira. Em contrapartida seu texto também revela o quanto o processo de circularidade cultural está presente na população que com o uso de fantasias e de espaços públicos expõe sua resistência ao ambiente controlador do Estado. A sua fala permite ter este panorama diferenciado do momento de inversão que é o carnaval.

Queiroz ao trabalhar com o carnaval na década de 80 do século XX permite constatar a dinâmica de competição e violência que o período pós-ditadura com seus resultados negativos na economia promovem na sociedade brasileira. Demonstra o quanto a diferença econômica aumenta na população como também o forte preconceito quanto às mulheres e aos homossexuais. Diante de uma “fachada” de liberdade com o uso de palavras contundentes e alegres os meios que divulgam o carnaval fortalecem os mesmos preconceitos. E o quanto ainda em nossa sociedade está presente a ideologia da sociedade patriarcal. DaMatta também faz esta referência. A circularidade cultural em Queiroz é constatada pela sua defesa ao povo ao chamar a atenção para a orquestração das escolas e bailes carnavalescos pela elite dominante.

No conjunto os três livros revelaram constâncias na forma de pensar o Brasil em muitos aspectos. A idéia de que a intelectualidade tem o “dever” de direcionar o povo incivilizado ainda é muito presente no século XX. O direcionamento se dá através de eventos culturais populares como o carnaval. E as formas de direcionamento no século XX podem variar de acordo com o contexto econômico e político do momento. O controle cultural ocorrido a partir da década de 30 do século XX com o Estado Novo continua com a ditadura. Alguns aspectos são bastante similares. As escolas tendo que obedecer à oficialização e aos temas nacionais tornam-se mais rígidos na ditadura com a conferência detalhada das letras de músicas. Na década de 80 no século XX o controle sobre as massas se dá através do econômico. Através da competição entre escolas e do aumento dos gastos nestas mesmas escolas gera um processo de conveniência entre os participantes da elite e seus componentes.

Da mesma forma o direcionamento se dá através da valorização de determinadas posturas sociais como a liberdade do uso de palavras como “transar” ou mesmo a nudez de mulheres. Estes exemplos buscam dar à sociedade brasileira

um viés de modernidade. É o Brasil abandonando a idéia de incivilizado para acompanhar o mundo moderno através da consolidação do carnaval como representante da cultura popular brasileira. Desta forma mostrando ao mundo a mudança que na inversão revela o brilho e a alegria do povo brasileiro.

Em contrapartida, os mesmos exemplos destacados pelos autores revelam que o povo brasileiro através do carnaval e de suas brincadeiras e músicas não tem apenas um único significado. Isto é possível constatar através dos diálogos que a circularidade cultural permitiu revelar. Se o povo toma, invade e o espaço carnavalesco é um campo de batalha significa que o processo não é unânime. O carnaval brasileiro reflete o processo de contradição e de multiplicidade que a cultura popular representa. Nestes momentos a escolha das fantasias, o ensinar o samba, o desfilar exibindo técnicas de dança, a escolha de temas para as escolas e o uso diferenciado das praças e ruas destacam as diferenças de quem não mora nos subúrbios. Este destaque e esta diferenciação refletem o processo de resistência como também inferem um momento de troca cultural já que é neste momento de inversão que cultura dominante e popular utilizam o mesmo espaço físico-temporal. É no carnaval que estão juntos.

Dentro das interpretações sobre a sociedade brasileira através do carnaval o recorrente entre Eneida, DaMatta e Queiroz sobre a decepção quanto a mudança do modo de "brincar" o carnaval que de puro transforma-se em algo produzido, conduzido e hierarquizado tem relação direta com o período em que cada autor escreve. Mas mesmo assim chama a atenção o fato de que esta decepção mesmo que com perspectivas diferentes seja uma das principais características da forma de pensar de cada autor. A pesquisa ao comparar as décadas de 50, 70 e 80 do século XX mostrou o quanto as interpretações sobre o Brasil mantém uma determinada parcela de pessimismo sobre o processo social e cultural do povo brasileiro. Também revelou que ocorrendo a circularidade cultural na fala dos intelectuais escolhidos estes mantêm um distanciamento da cultura popular. Seu foco é a cultura popular mas revelam em seus posicionamentos a diferença que existe em relação a cultura dominante. Mesmo que as perspectivas confirmem um padrão de defesa desta mesma cultura popular.

De forma geral a pesquisa qualitativa nos três livros escolhidos identificou nas perspectivas dos autores interpretações sobre o carnaval e a sociedade brasileira que ainda estão intimamente ligados com as interpretações surgidas no início do

século XX. E que o carnaval na contemporaneidade atravessa processos de adaptação ao meio econômico e político do país. E nestas adaptações a cultura popular continua sendo o personagem principal. É esta que através da circularidade cultural mantém sua multiplicidade de significados através do "brincar" o carnaval. Esta multiplicidade se faz notar nas inovações através de músicas ou danças mas também na continuidade que as sociabilidades e os encontros em espaços não convencionais revelam. É a música no trem, a fantasia que choca e o tema épico no desfile carnavalesco. Fusão entre cultura dominante e cultura popular no momento em que a inversão é a proposta principal dos seus participantes e componentes. É nesta inversão que se revela além da alegria o processo de interdependência da circularidade cultural.

REFERÊNCIAS

ALVES, Januária Cristina; BOLLOS, André. Traços Traçados. **Revista Nova Escola**. São Paulo: Editora Abril, Julho de 2010. Edição Especial Era uma vez, nº 12.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da UnB, 2008.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da História: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. **O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BATISTA, Alessandra de Jesus Sodré. **V ndalos na Folia: carnaval e identidade nacional na Amazônia dos anos 20**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual. Campinas: Unicamp, 2001.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. 2  ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. - (O Brasil Republicano; v.4)

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CHARTIER, Roger. **"Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n  16, 1998, p. 179-192. Disponível em <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/index> em 10/08/2010.

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

_____. **Ecos da Folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Partidos políticos e frentes parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O tempo da experiência democrática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. - (O Brasil Republicano; v.3)

ENEIDA. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 8ª ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo: FDE, 2000.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

GUTFREIND, Ieda. **A Historiografia Riograndense**. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1998.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. IN: NOVAIS, Fernando (coord. geral); SCHWARCZ, Lília Moritz (org.) **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

IANNI, Octavio. Tendências do pensamento brasileiro. **Tempo Social**; Rev. Sociol.

USP, S. Paulo, 12(2): 55-74, novembro de 2000.

LAZZARI, Alexandre. **Coisas para o povo não fazer: Carnaval em porto alegre 1870-1915**. Campinas: Editora da Unicamp/celcult, 2001.

LINHARES, Maria Yeda (org.) **História Geral do Brasil**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

MORTHY, Erika; FERREIRA, Tatiana. Pesquisa resgata atuação partidária de Eneida de Moraes. <http://www.ufpa.br/beiradorio/arquivo/beira25/noticias/noticia4.htm> em 22/06/2009.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2008. Coleção Repensando a História.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

PEREIRA FILHO, Hilário Figueiredo. **Glórias, conquistas, perdas e disputas: as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (1899-1936)**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte: FAFICH / UFMG, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SANTOS, Eunice Ferreira dos. **Violência do Estado e formas de participação feminina na resistência; Mulheres na clandestinidade, nos partidos políticos,**

na luta armada, no exílio, na tortura. Artigo Universidade Federal do Paraná <http://www.fazendogenero7.ufsc.br> em 22/06/2009.

_____. **Eneida de Moraes: Militância e memória.** artigo Revista Em tese, Belo Horizonte, v. 9, p. 99-106, dez. 2005 em <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08> em 22/06/2009

SILVA, Alberto da Costa e. **Das mãos do oleiro: aproximações.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SILVA, Kalina Vanderlei, SILVA, *Maciel Henrique*. **Dicionário de Conceitos Históricos.** São Paulo: Editora Contexto, 2006.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempos de Vargas.** Uberlândia: EDUFU, 2008.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. IN: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. - (O Brasil Republicano; v.2)

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. **Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914-1988.** Campinas Editora Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. IN: NOVAIS, Fernando (coord. geral); SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea.** São Paulo: Cia das Letras, 1998.