

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO –
UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL –
PPGMS**

LUCAS CARDOSO ALVARES

***O Rio Civiliza-Se:*
Memórias das Sociedades Carnavalescas, Uma Perspectiva
Brasileira**

RIO DE JANEIRO

2014

LUCAS CARDOSO ALVARES

O Rio Civiliza-Se:
**Memórias das Sociedades Carnavalescas, Uma Perspectiva
Brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção de grau de mestre no curso de Mestrado em Memória Social.

Orientador: Prof. Dr. Amir Geiger

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

A473 Alvares, Lucas Cardoso.
 O Rio civiliza-se : memórias das sociedades carnavalescas, uma perspectiva brasileira / Lucas Cardoso Alvares, 2014.
 138 f. : il. ; 30 cm

 Orientador: Amir Geiger.
 Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

 1. Carnaval - Rio de Janeiro (RJ). 2. Memória - Aspectos sociais.
 I. Geiger, Amir. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 394.25098153

LUCAS CARDOSO ALVARES

O Rio Civiliza-Se:
**Memórias das Sociedades Carnavalescas, Uma Perspectiva
Brasileira**

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Andréa Lopes da Costa Vieira

Prof. Dr. Valter Sinder

Prof. Dr. Amir Geiger

(Orientador)

Rio de Janeiro

Abril/2014

Em memória de meu amigo, professor, inspirador e membro desta banca, Ricardo Oiticica, que foi carnavalizar antes da hora e, malandro como era, nos deixou de fininho sem ler esta dissertação completa.

AGRADECIMENTOS

À paciência de sempre de meus pais e irmãos, que envelhecem e crescem, conquistam e perdem a cada dia e a cada letra que eu escrevo e que, a partir de amanhã, me terão por inteiro por mais um pouco.

À fé que preenche de esperança o meu ceticismo do amigo-irmão Mario Vasconcelos, confidente de todas as horas e de todos os passos. Aos amigos que fiz durante a vida, sempre as mesmas vozes e abraços: ao violino de Luiz Felipe Ferreira, ao futebol na praia e aos sonhos nas copas das árvores de Saulo Machado – que passou na minha frente e faz doutorado em Trieste – ao carinho incansável de Tiago Bandeira, Isabela de Sousa, Livia Buxbaum e Carla Rosa, às broncas de André Lobão, às profecias de Telma Cordeiro, aos pedidos de socorro de Thamiris Bastos Lopes, que também defendeu antes de mim, à saúde de leoa da Isabela Correia, ao tropicalismo de Luiz de Magalhães e aos abraços apertados, com o desespero de quem ama, da alma amiga da Nathália Marsal. Aos amigos que fiz “depois da vida”, vozes e abraços que conheci agora e que ecoarão no meu coração para sempre: aos ciúmes do jacaré de bronze Marcos Barreto, irmão desnaturado, à serelepe epifania de Dy Eiterer, à efervescência de Juliana Bonomo, à Renee Maia, com seu talento impressionante, aos sonhos de republicano espanhol de Erick Carvalho, outro amigo de todos os passos, ao samba na veia de Rafael Rocha Jaime, interface entre quem eu era antes deste mestrado e quem sou agora, aos cafés-sem-café com Cleiza Deccache, Ana Márcia – que leu meu mapa - Flávia Carolina e Sabrina Dinola e à Sônia Maia, por toda a sua humanidade.

A Jussara Martins e Carlos Newton, amigos de todas as horas, pela energia que os faz viver. Em memória de Newton Ricardo também.

À Jamille Vieira, por tanto.

Amir, não vou me esquecer de você. Então, que fique registrado: ao meu orientador Amir Geiger, a criatividade em pessoa, pela coragem de levar a frente uma dissertação tão minha, mas que, ao mesmo tempo, tem muito do seu espírito e do seu jeito de ver as coisas. Aos membros desta banca e à CAPES, do qual fui bolsista, meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

Esta dissertação visa mostrar como o Carnaval das Grandes Sociedades, prática festiva habitualmente identificada com o século XIX, surgiu com a proposta de civilizar o Carnaval, mas, ao fim das contas, terminou por ser carnavalizada por ele. Este processo será observado especialmente a partir das reflexões de Norbert Elias em *O Processo Civilizatório*, onde os nuances civilizatórios são representados como geradores de distinções sociais. Porém, a apropriação do discurso civilizatório pela institucionalização Dominante do Carnaval brasileiro, que surgiu com o intuito de dividir e racionalizar, com o passar dos processos históricos e socioculturais, fez das Sociedades Carnavalescas artífices da contestação política e das interações com expressões artísticas dos segmentos sociais Dominados.

Palavras-chave: *Carnaval, Memória Social, Civilização, Rio de Janeiro.*

ABSTRACT

This thesis wants to show how the Carnival of Great Societies, festive practice usually identified with the nineteenth century, came up with the proposal of civilizing the Carnival, however, was “carnavalized” by this. This process will be observed especially from the reflections of Norbert Elias in *The Civilizing Process*, where the civilizing nuances are represented as generators of social distinctions. However, making use of the civilizing discourse by Dominant institutionalization of the Carnival, which emerged in order to divide and rationalize, crossing historical and social and cultural processes, Great Societies did social actors of political contestation and interactions with artistic expressions of social groups that are Dominated.

Keywords: *Carnival, Social Memory, Civilization, Rio de Janeiro.*

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
(A Felicidade, Vinícius de Moraes)

SUMÁRIO

I. Introdução: Fomos Catequizados ou Fizemos Carnaval? Espaços da Cidade e a Práxis Carnavalesca.....	10
II. Capítulo I: <i>E os Tenentes que Vão ao Diabo: A “Entrudização” do Carnaval e a “Venezificação” do Entrudo.....</i>	22
1.1. Loucas Heresias no Brasil Colônia: Os Jacarés do Passeio Público e a Alegoria Urbana.....	22
1.2. A Corte Empunhava Seringas de Folha de Flandres: Entrudo e Ordem no Período Joanino (1808-1821).....	32
1.3. O Povo Empunhava Limões de Cera: Entrudo e Desordem no Primeiro Reinado e na Regência. (1822-1831 e 1831-1840).....	38
1.4. O Primeiro Civilliza-se do Carnaval: Que Se Proiba, Aspectos da Proibição.....	43
1.5. O Segundo Civilliza-se do Carnaval: Que Se Transforme à Italiana.....	49
III. Capítulo II: <i>O Processo Civilizador e a Proposta de um Brasil Diferente.....</i>	57
2.1. Por uma Lógica Mnemônica : Que Se Critique Burlescamente.....	57
2.2. Pufes Apócrifos e a Escrita da Memória.....	64
2.3. Préstitos de Exaltação e a Crítica Cordial.....	71
2.4. Carros de Ideias da Ordem e da Desordem: um Processo de Rememoração Crítica.....	77
2.5. O Facho da Civilização: A Via Jacobina e a Campanha Abolicionista.....	83
IV. Capítulo III: <i>Procissão de Ruínas: Por uma Genealogia das Sociedades Carnavalescas.....</i>	91
3.1. Democráticos e Fenianos: Um Debate Público a Respeito da República e a Quebra Parcial da Co-Irmandade.....	91
3.2. Vem Cá, Mulata: O Maxixe e os Intermediários Culturais na Virada do Século.....	97
3.3. Pierrôs de Uma Mesma Caverna: A “Resistência” Artesanal.....	104
3.4. Estado Novo: A Proibição dos Carros de Crítica e a Consolidação da Ruína.....	109
3.5. O Desfile Que Quase Ninguém Viu.....	114
V. Considerações Finais.....	121

I – INTRODUÇÃO: Fomos Catequizados ou Fizemos Carnaval? Espaços da Cidade e a *Práxis* Carnavalesca

Uma criança dos anos 90 levada pelos pais a um passeio pelo Centro do Rio durante o período carnavalesco, observava em alguns locais pré-determinados pela Prefeitura que as práticas festivas não se resumiam aos desfiles das Escolas de Samba da Marquês de Sapucaí. Em certos espaços, eram instalados palcos temáticos e ali se apresentavam artistas da *Era do Rádio*, como Marlene e Emilinha Borba, a cantar antigas marchas e rodeados por uma decoração que rememorava os cassinos da Era de Ouro. Uma criança que assistisse a esses shows, de alguma forma, conseguiria se sentir como seus avós décadas antes. Estas são as minhas próprias lembranças de quando observei em 1996, no “Baile da Cinelândia”, que o Carnaval nasceu das ruas, se espalhou com as intervenções urbanas que caracterizaram as alterações na *Urbi* e se organizou em *desfiles principais* que partiam em direção a pontos determinados, com certo padrão de fantasias e alegorias, um tema a ser apresentado e um samba cantado em uníssono.

Havia na ocasião música, dança, representações pictóricas com enormes pierrôs que mal disfarçavam um também enorme aparato de som, duas vozes de mulher – uma delas era de Virginia Lane, “a vedete do Brasil” - um *conjunto regional*¹ que acompanhava o repertório de Emilinha, um público diminuto, que pouco se estendia a “fila do gargarejo” e lembro-me de escutar, também, comentários gerais dos populares sobre as expectativas para os desfiles das Escolas de Samba, que aconteceriam poucas horas depois.

Uma observação atenta da programação do Carnaval de rua em 1996, publicada², revela além do reencontro de Emilinha, Marlene e Virginia com seus públicos uma pequena quantidade de blocos de rua que saíam pelo Centro da cidade e outros bairros na ocasião. São listados, ali, *Barbas*, *Concentra Mais Não Sai* e *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*, apadrinhados respectivamente por Nelson Rodrigues Filho, Beth Carvalho e Carlinhos de Jesus, e que representaram uma tentativa da intelectualidade de

¹ Um *conjunto regional*, ou *regional*, é a modalidade de acompanhamento musical majoritária nos discos de música popular a partir da chegada do disco elétrico no Brasil. Estes conjuntos eram geralmente formados por instrumentos melódicos como a flauta, o cavaquinho ou o bandolim, um ou mais violões para marcar a base harmônica e um pandeiro para o ritmo base. in PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. P. 42

² *Jornal do Brasil*. Revista Programa. 16/02/1996 a 22/02/1996. P. 34.

retomar o caráter crítico e efervescente das práticas festivas carnavalizadas de rua. Os *Barbas*, por exemplo, apresentaram-se com o enredo *Ou Dá, Ou Desce*, em referência a um vídeo amador distribuído às emissoras de televisão naquele tempo, que exibia o líder protestante Edir Macedo ensinando seus subordinados a arrecadar contribuições cada vez maiores. O *Bloco de Segunda*, uma referência da minha infância em Botafogo, se apresentou naquele Carnaval com *Neoliberal Geral*, que o guia do *Jornal do Brasil* definiu como “uma sátira à política”. Seu símbolo era uma arara, e a proposta de retomar a crítica como uma plataforma de *brasilidade* me chamou a atenção quando li a respeito nos preparativos para esta dissertação. Todos os blocos mencionados têm pontos em comum. As concentrações e partidas pré-determinadas, a crítica política e social, certa identidade estética, ao menos entre as vestes de seus diretores – as cores da arara-azul do *Bloco de Segunda*, os trajes de bailarino, que representavam identidade profissional entre os integrantes do *Dois Pra Lá, Dois Pra Cá*, entre outros – e a exposição pública de figuras da intelectualidade em papéis de lideranças.

Era um período de novas diretrizes do Carnaval de rua, fundamentadas em práticas, no entanto, mais do que centenárias de crítica, institucionalização, subversão pelo riso e projeto estético inovador. Por motivos que não cabem aqui ser dissecados - ao menos neste primeiro momento, cresceu a partir deste processo pouco a pouco, e muito a muito, a quantidade de blocos e sua capilaridade pelo tecido urbano carioca até a profusão atual, publicamente reconhecida.

Nesses blocos, o *Desfile das Escolas de Samba* era acontecimento simultâneo. Enquanto o Baile da Cinelândia de Emilinha Borba, Marlene e Virgínia Lane terminava às 18hrs, a tempo de seu público se dirigir ao Sambódromo ou à frente dos televisores para assistir ao desfile da primeira escola da noite – como eu próprio me recordo de ter feito, os desfiles dos mencionados blocos em 1996 apenas anunciavam os horários de concentração, todas elas iniciadas no período vespertino³. É possível presumir que seus desfiles terminassem enquanto as principais escolas de samba ainda atravessavam a Sapucaí.

Na época, assisti, e muito posteriormente detectei, as três *práxis* carnavalizadoras de um mesmo domingo de Carnaval. A *Chiquita Bacana* de Emilinha

³ Jornal do Brasil. Revista Programa, 16 de fevereiro de 1996 a 22 de fevereiro de 1996. P. 34.

Borba e *Lata D'Água na Cabeça*, de Marlene, reinterpretavam aspectos do Brasil em seus olhares sobre a latinidade e a pobreza, respectivamente. Ambas as canções subvertiam pelo riso, ainda que na dolência da canção de Marlene, os problemas e virtudes do *Ser brasileiro* e do *Ser latino*. A socióloga Miriam Goldfeder, em sua tese de doutorado sobre Emilinha Borba, afirma⁴:

Houve a tentativa de se criar para Marlene uma imagem de artista de padrão cultural superior, mas ela acabou tendo ampla penetração nas camadas de público *fruidoras* do mito *Emilinha*. Isso fez com que a imagem de Marlene se acomodasse às expectativas do público. Ao que parece, ela não planejou uma imagem, nem mesmo planejou ser uma artista de elite.

Porquanto apresentassem linhas melódicas mais sofisticadas do que as rumbas de Emilinha, os sambas e marchas de Marlene que compunham o repertório daquela tarde referendavam um *ethos* carnalizado e popular capaz de também carnalizar, como em um retrato retocado de modo disforme, mas belo, as próprias características do universo da pobreza. Goldfeder, na análise do embate entre os dois mitos musicais, aponta para um ponto de partida: há algo de basilar na presença do mito artístico (ou intelectual) na tomada de frente de práticas carnalizadoras. Neste caso, ligam-se os pontos: o carnavalesco, o padrinho de um bloco, o compositor de marchas e seus intérpretes, o artista plástico que projetou a decoração de rua e até a “imprensa escrita e televisada” exercem o papel de fomentadores, partícipes e porta-vozes dessas práticas, *Intermediários Culturais* que transitam entre a elite intelectual e socioeconômica de onde eles costumam advir ou frequentar e os setores socialmente marginalizados com os quais, em muitos momentos ou até permanentemente, eles se relacionam.

Há também muito de vanguardismo no Carnaval, mesmo em representações que, *a priori*, puramente rememoram, sem a perspectiva de criticar ou subverter: Breton, em sua obra *Perspective Cavalière*, se refere ao vanguardismo no século XX como uma expressão do que “não tem mais como destinatário Deus, mas sim, o público profano”⁵. Se o Carnaval, que se notabilizou pelo epíteto de *Festa Profana*, é ainda tão demonizado por certos segmentos religiosos, ao mesmo tempo em que oferece prazer ao

⁴ GOLDFEDER, Miriam. *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio: Paz e Terra, 1980. P. 46.

⁵ BRETON, André. *Perspective Cavalière*. Paris: Gallimard, 1970. P. 128

Homem despido momentaneamente de suas obrigações de comungado concede também um contato de profundidade pouco habitual com manifestações artísticas de vanguarda, assim como com a contestação, subversões e ressignificações de formas e conteúdos que estas manifestações representam durante as práticas festivas.

Na extensa interpretação de sua dissertação de mestrado sobre o conceito de *vanguarda* na obra de Walter Benjamin, Juliana de Souza reinterpretou o crítico de arte⁶:

Nas vanguardas artísticas, as certezas seculares vacilam e todos os dogmas são colocados em questão, tanto nas artes e nas ciências, quanto nas sociedades e nas religiões. Desta forma, os movimentos de vanguarda surgem como uma ruptura em relação à realidade social, que se considerava imutável, necessária, natural, na qual tudo devia ser mensurável e medido, situado e definido, suscetível de um conhecimento e de um controle objetivos.

Seria prematuro caracterizar movimentos *carnavalizadores* como movimentos de vanguarda no sentido do caráter de manifesto que os últimos têm, como o *Surrealismo* e o *Dadaísmo* mencionados por Benjamin. Porém, há visões do modernismo no Brasil, em especial no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, que será abordado oportunamente, no qual há certos ordenamentos e categorizações das interpretações de uma vanguarda artística diante do Carnaval e suas *práxis*.

Outra ação das *vanguardas* no âmbito do Carnaval diz respeito à constante de subversão que seus desfiles manifestam desde o século XIX: mesmo quando convocados por um Vice-Rei, em nome do casamento real em Portugal, há espaço para a jocosidade dos signos linguísticos como as coroas reais ou de símbolos como as bandeiras dos países representados, como o Capítulo II desta dissertação apresentará.

Portanto, a principal hipótese testada na presente dissertação, com base neste conjunto de fatos, versões e leituras, está na existência de um *processo civilizatório carnavalizado e carnavalizador* no Brasil. Este processo se deu na música, nas artes plásticas, no ativismo político e nos lugares de inserção observáveis nas instituições carnavalescas em uma constante correlação entre *Experiência, Arte e Ressignificação*.

⁶SOUZA, Juliana. *A magia das vanguardas em Walter Benjamin: arte, política ou revolução*. Marília: UNESP, 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP/Marília. P. 61

Esse processo se deu, na visão deste autor, pela tentativa permanente e manifesta de modular as práticas festivas carnavalescas com base em modos europeus de festejar o Carnaval. Dadas as interações que a cultura brasileira proporcionou, o processo que antes enjaulava as expressões artísticas originou um período de efervescência cultural, com o surgimento do *maxixe* e o engajamento político das camadas médias, por exemplo, na Campanha Abolicionista.

A Constituição Federal afirma, no artigo 1º da seção *Da Cultura*: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do *processo civilizatório* nacional.”⁷. As últimas palavras deste artigo representaram uma alteração do paradigma em relação a textos similares das constituições anteriores, que falavam em *caráter nacional*: há o reconhecimento de que os processos culturais que se desemaranharam no Brasil foram, sobretudo, interacionais e multiculturais. Ainda que em primeira instância se fortaleça o *Mito das Três Raças*, a partir dele como categorias-estaque, sem especificar a diversidade étnica que há entre os povos indígenas e as etnias africanas no país, há uma propositiva porta aberta para a análise do Brasil enquanto meio cultural por intermédio de um percurso muito mais sofisticado, que permita a reflexão, por exemplo, a respeito das relações entre Carnaval e Estado por fios condutores de muitos mais matizes do que os estanques de “três povos fundadores”. Esta proposta, que consideramos positiva, de salvaguardar também o *processo civilizatório* de um povo foi uma das grandes conquistas da última Constituição no âmbito cultural.

É ela que incentiva, para destrinchar melhor o parágrafo anterior, refletir sobre o tanto que *vanguardas artísticas*, não necessariamente filiadas a quaisquer dos grupos fundadores, ou de caráter híbrido ou, ainda, que apresentassem negros de perucas brancas, brancos vestidos de índios, como as Grandes Sociedades ou as Pequenas Sociedades (os Ranchos) assimilavam referenciais artísticos de povos tão distantes do nosso, como os dionisismos da cultura helênica em figuras como o Rei Momo, a saudação a Baco pelo *Evoé!* das Sociedades Carnavalescas e a recorrência de temas egípcios em suas representações artísticas, como as esfinges, três traços marcantes não apenas do Carnaval do Século XIX quanto do atual.

⁷Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Seção II. Art 215, Parágrafo Primeiro. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acessado em 28/12/2013 às 18:45.

Dessa forma e partindo do pressuposto de que o Brasil promoveu um *Processo Civilizatório* peculiar, processo tema dessa dissertação que enfocará a trajetória das *Grandes Sociedades* cariocas sob a perspectiva das carnavalizações da Ordem instituída, é importante compreender esse fenômeno não apenas abordando como sequenciamento de fatos desencadeados a partir de iniciativas de *promoters* culturais em prol da criação de grupos carnavalescos, mas sim pelo propósito jocoso e pilhérico que estes grupos traziam, com o intuito de reinterpretar a realidade pela subversão que o riso proporciona, pelas alterações temporárias de papéis sociais que as Sociedades em particular e o Carnaval em geral promoviam e, especialmente, por seu legado ao carnavalizar agremiações criadas – indiretamente, é bom que se diga – por força da lei que criminalizou o Entrudo, em uma tentativa de ordenar o Carnaval proibindo uma manifestação de aparente caráter espontâneo e popular.

Seria uma tarefa exaustiva discuti-las sem, antes, fazer menção ao seguinte despacho: assim publicou edital do ano de 1857, sob os auspícios do 2º delegado de polícia da Corte, Dr. Antônio Rodrigues da Cunha⁸:

Fica proibido o jogo do entrudo dentro do município; qualquer pessoa que o jogar incorrerá na pena de 4\$ e 12\$, e não tendo com que satisfazer sofrerá oito dias de cadeia caso seu senhor não o mande castigar no calabouço com cem açoites, devendo uns e outros infratores ser conduzidos pelas rondas policiais à presença do juiz, para os julgar à vista das partes e testemunhas que presenciarem a infração.

Como é possível observar pelo despacho citado, no Brasil oitocentista, onde as altas taxas de analfabetismo davam peso à tradição oral e o acesso à informação aos não alfabetizados era restrito, o *sassarico* das ruas, de um país que se reinventava sem abandonar suas casas coloniais, ladeiras e becos, os sincretismos religiosos e “abertura de portos”, culturalmente, escandalizavam a moral pública e atraíam a repressão policial⁹. O *Entrudo*, visto à época como uma manifestação bárbara e lusitanizada, avessa ao caráter nacionalista do Brasil Império, deveria na visão das autoridades e de parcelas da sociedade, ser substituído por práticas festivas *civilizadas* e, em um primeiro momento, como posteriormente se comprovou, análogas às cortes da Europa Ocidental não-ibérica, práticas essas notabilizadas por seus bailes de máscaras, carros alegóricos e

⁸COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 13

⁹ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A Vocação do Prazer: A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 372

alusões estéticas aos símbolos da nobreza típicos de *sociedades de corte*, em especial às da Itália do *Risorgimento*¹⁰.

A Ordem instituída, então, apoiou-se na repulsa das novas elites urbanas pelas *práxis* bárbaras para reprimir policialmente as borbulhantes manifestações do Entrudo, que se faziam presentes no Carnaval carioca pelo menos desde os tempos dos Vice-Reis. O memorialista Luís Edmundo, em *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*, faz menção a folguedos análogos ao Entrudo que podem ser reinterpretados à luz de uma leitura antropofágica a respeito do Carnaval carioca¹¹:

Pelas praças ou pelas encruzilhadas das ruas, pelos lugares onde o povo fizesse mais numeroso ou agitado, retesavam-se rédeas, continham-se ginetes, e do bando, então, um se destacava que lia o edital dos festejos. Rufar estrepitoso de tambores. Soar de clarins. Aclamações. Girândolas de fogos do ar... Recomeçava a cavalgada alvissareira sua corrida tumultuosa, varando ruelas, furando ruas e betesgas, por campos, por atalhos e caminhos.

Edgard de Alencar refere-se a este burburinho “nas ruas havia ainda os sons de trompas e clarins, de bombos e tambores”¹². Havia algo de caótico, de polifônico no Carnaval, de dança e música de todos por todas as partes.

Muitas destas práticas festivas originárias pareciam não ter dia ou hora certas para acontecer, já que algumas vezes fugiam do calendário eclesiástico, nas datas institucionalmente apontadas como carnavalescas das décadas e séculos a seguir como no caso das festividades em homenagem ao casamento do príncipe português D. João e da infanta espanhola Carlota Joaquina, comemorado e rememorado no Brasil em um *Entrudo fora de época* e na presença marcante destes instrumentos e da solenidade que eles representavam, por exemplo, nas procissões religiosas e nos desfiles militares.

De um ponto de vista, o desfilar das comissões de frente das Sociedades Carnavalescas, a cavalos, o “rufar estrepitoso de tambores”, que marcava a percussão e o “soar de clarins”, posteriormente incorporado à orquestra das Sociedades como acompanhamento musical principal, são pontos que podem ser observados *a posteriori*.

¹⁰Processo de unificação da Itália, que durou entre 1815 e 1870 e coincidiu com o surgimento das primeiras Sociedades Carnavalescas e a repressão ao Entrudo.

¹¹EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Brasília: Senado Federal, 1999. P. 124

¹²ALENCAR, Edgard de. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio: Freitas Lisboa, 1965. P. 53.

É preciso, porém, enfatizar que a referência de Edmundo, que não é datada, é mnemônica, uma vez que o autor rememora em *O Rio de Janeiro do Tempo dos Vice-Reis* um período anterior com base em fontes pouco documentais para serem apontadas como historiográficas: ele, aparentemente, baseou-se em uma impressão geral a respeito do período.

Empreender uma genealogia do Carnaval carioca não é tarefa das mais fáceis. Há profunda escassez de interpretações teóricas específicas a respeito dos traços e influências que marcaram a carnavalização nos anos 1800, por exemplo. Inventariar tais traços significa pesquisar em fontes esparsas, correlacioná-las e interpretá-las à luz de teorias que, muitas vezes, são pouco afinadas à realidade nacional, como o *Processo Civilizatório* de Norbert Elias, fundamentado em uma ambiência europeia. A compreensão das Grandes Sociedades como fenômeno mnemônico pertinente ao processo antropofágico da cultura brasileira passa, portanto, pela observação dos seus laços formadores, de seus elos de manutenção e seus traços presentes no Carnaval atual.

A reflexão sobre seus elos formadores não pode fugir do duradouro jogo de gato-e-rato entre o então jovem Império do Brasil e o Entrudo. Muito embora o Reino de Portugal referendasse o folguedo e gratificasse os burocratas por sua ocasião (ver item 1.2), e o Clero “transatlantizado” para o Brasil no período joanino reconhecesse sua popularidade, a busca de um Estado Nação pós 1822 por traços de caráter nacional rejeitou o provincianismo entrudesco, apontado como bárbaro e impróprio para uma Sociedade de Corte e afinado com uma realidade portuguesa que, possivelmente, convinha ao novo Império renegar.

Como não era possível simplesmente proibir o Carnaval, proibiu-se a mais notável de suas manifestações e, naturalmente, quem queria brincá-lo adotou novas formas de fazê-lo. Seguiram-se bailes de máscaras, em clubes razoavelmente organizados, mas ainda não institucionalizados, e o *Congresso das Sumidades Carnavalescas*. Idealizado por oitenta associados da “fina flor da mocidade fluminense” para o carnaval de 1855, o primeiro clube carnavalesco do Rio de Janeiro representou o choque entre a Desordem do Entrudo e a dignificação da folia, explicitada pela *venezificação* do carnaval carioca. Em 14 de janeiro de 1855, a *Gazeta Mercantil* noticiou: “Na tarde de segunda-feira, em vez do passeio pelas ruas da

cidade, as máscaras se reunirão no Passeio Público e aí passarão a tarde como se passa uma tarde de carnaval na Itália, distribuindo flores, confete e intrigando conhecidos e amigos”¹³.

A respeito do primeiro desfile, Melo Moraes Filho, em “Festas e Tradições Populares no Brasil”, legou para a posteridade uma breve descrição: à frente do primeiro carro alegórico, conhecido por *Carro de Ideia* “uma banda marcial vestida com uniformes dos cossacos da Ucrânia”. Aplaudida pela família imperial, a tradição das terças-feiras de Carnaval se iniciou como uma ode à Ordem, ao “bem vestir” e às tradições da Europa moderna em detrimento a costumes coloniais luso-brasileiros e à algazarra dos negros e mulatos que aderiam ao Entrudo com seus lundus e cucumbis¹⁴.

As Sociedades apresentavam cossacos da Ucrânia, *Carros de Ideia* à moda do carnaval de Nice, flores distribuídas como na Itália ou na Inglaterra, clarins, e não batuques, fantasias padronizadas, programas musicais e carros alegóricos pré-ordenados e temáticos. Para compreendê-las como associadas às memórias do Entrudo, é necessário proceder com precisão na análise de suas semelhanças e diferenças. Como será melhor exposto no Capítulo I, o Entrudo era *polifônico* e *polissêmico*, enquanto as Sociedades Carnavalescas visavam, em seus primeiros anos, ordenar, categorizar e uniformizar música, representações estéticas e discurso político.

O Entrudo era *polifônico*, ao permitir múltiplas vozes e cantares, sem um programa musical pré-definido, com urras, vivas e vaias, a despeito da pouca informação legada ao nosso tempo a respeito de sua musicalidade. *Polissêmico* a partir das muitas interpretações que dotava, por seu espraiamento pelas ruas da cidade, sem lugar predeterminado para terminar seu “desfile”, sem horário certo para iniciar ou encerrar. E, também, por seu discurso difuso que torna tarefa exaustiva mensurá-lo fora do lugar-comum de que “o Entrudo era o momento de inversão de papéis sociais”.

Compreender as Grandes Sociedades meramente à luz das transformações que estas propuseram e executaram no caráter *polifônico* e *polissêmico* do Entrudo, da permanente dialética que elas mantiveram entre a Ordem (a coerção) e a Desordem (a manifestação espontânea, ou aparentemente espontânea) é compreendê-las de modo não aprofundado. É preciso concebê-las como um lugar de interações culturais,

¹³ In COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 19

¹⁴ In COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 19

inovações artísticas e, em certas ocasiões, de produção de vanguardas no sentido político da interpretação deste termo.

O posterior ordenamento desta manifestação em instituições que mantinham estatutos, diretorias, cronogramas, propósitos e identidades estéticas, bem como fontes de custeio próprias, exercício de campanhas para arrecadação de fundos e compras de alforrias de escravizados, informes publicitários nos jornais da cidade e outras manifestações do gênero representou o marco da institucionalização do Carnaval. Compreender o quanto de ação adveio do Estado e o quanto de ação partiu de setores organizados da sociedade nestas incursões é um dos principais desafios dessa dissertação.

Por outro lado, e embora reconhecida a institucionalização que as Grandes Sociedades representaram em relação ao Entrudo, com a substituição de um *ethos* mais artesanal por práticas festivas pertinentes à Revolução Industrial – um caso clássico está nos limões de cera que dão lugar às seringas de folhas-de-flandres, um dos primeiros produtos industrializados no Brasil, mencionado no Capítulo I – é importante refletir sobre o quanto há de carnavalização no percurso das Sociedades, o quanto seu caráter vanguardista interpretou o Brasil e foi perspicaz ao assimilar práticas artísticas de *outsiders* em uma pouco delineável empreitada em busca da popularidade ainda que não da popularização propriamente dita, dado que seus desfilantes eram grupo restrito, de suas atividades. Como marco desse percurso, há de se pensar na introdução do *maxixe* como ritmo preponderante do desfile, em substituição parcial e progressiva das árias de ópera, e do engajamento de caráter vanguardista das Sociedades Carnavalescas, por exemplo, na Campanha Abolicionista, especialmente na década de 1880.

Como ilustração, em 1881, em ousada manifestação de apreço aos ideais abolicionistas e republicanos, os *Fenianos*, uma das Grandes Sociedades, apresentaram o préstito *A Marcha de Júpiter*, em que a imagem de D. Pedro II era apresentada manchada pelo escravagismo. “Por onde passava, o carro era aplaudido com entusiasmo, o que quase gerou a ameaça da Guarda Urbana de impedir a continuação do desfile”¹⁵. Na mesma ocasião, com a distribuição de um poema especialmente impresso em forma do pequeno jornal *O Facho da Civilização*, os *Fenianos* anunciavam: “Eis o

¹⁵ COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 35

sota escravocrata/Do reinado da patota/Deste reino patarata/Eis o sota escravocrata/Na sua nádega chata/Fotografou-se o idiota.../Eis o sota escravocrata/Do reinado da patota...”.

Civilização, ainda que presente no discurso das Grandes Sociedades de maneira recorrente, aqui significa a subversão do poder instituído e da própria exemplificação do Estado, personificada no Imperador e associada, no caso, ao escravagismo. Havia uma concepção muito própria e vanguardista do *Ser civilizatório*, e é esta apropriação carnalizada que permeará, portanto, as discussões do capítulo “*E os Tenentes Que Vão ao Diabo*”: *A Entrudização do Carnaval e a Venezificação do Entrudo*.

No Capítulo II, *O Processo Civilizador e a Proposta de um Brasil Diferente*, serão apresentados os pontos de contato cada vez mais frequentes e explícitos entre o discurso das Sociedades Carnavalescas em seus *Carros de Ideia* e as impressões da opinião pública, explicitadas nas páginas de jornais do período, a respeito dos acontecimentos da política e da vida cultural. Estas interações serão exemplificadas por meio da análise dos *pufes*, expressões literárias que exaltavam as tradições e méritos das Sociedades Carnavalescas e, ao mesmo tempo, criticavam jocosamente as “coirmãs” e os *préstitos* de *Carros de Ideias*, que rememoravam criticamente os acontecimentos do ano que passou, exprimiam posições políticas e promoviam campanhas.

A atuação mais notável das Sociedades Carnavalescas no campo político aconteceu na Campanha Abolicionista, a qual merecerá um item específico. Este item, que encerrará o capítulo, explicará como *Fenianos* e *Tenentes do Diabo* dialogaram não apenas com as ações organizadas em prol da campanha, mas também a assimilação do debate público a respeito da cidadania do Negro liberto e interagiram com expressões icônicas da cultura africana, por exemplo, na fundação dos grupos *Kelés* e *Zulus*, dos *Tenentes do Diabo*, que adotaram uma estética afro em uma manifestação antes descrita como europeizante.

Finalmente, no Capítulo III, **Procissão de Ruínas: Por uma Genealogia das Sociedades Carnavalescas**, será abordada a chegada da República e o impacto nas representações das Grandes Sociedades: ao mesmo tempo em que ela findou a relativa liberdade de expressão que havia no Segundo Reinado, ao adotar censura prévia em regimes de exceção, como a *República da Espada*, foi marcada também pela adesão

definitiva das Sociedades Carnavalescas ao *maxixe* como ritmo musical, o que será exemplificado no caso do Carnaval de 1902, quando os *Democráticos* eternizaram a letra e a música de *Vem Cá, Mulata!*. Em seguida, focalizaremos o declínio destes grupos, com a repetição, ano após ano e por diversas razões, de fantasias e alegorias usadas, sob as vaias do público em uma verdadeira *procissão de ruínas*, até chegar ao episódio do Carnaval de 1978, quando as Sociedades Carnavalescas desfilaram para apenas uma espectadora na Marquês de Sapucaí, ocasião em que o discurso da tradição tornou-se de resistência e, ao mesmo tempo, mostrou-se revelador de que mesmo as tradições mais duradouras podem ser descontinuadas.

Eric Hobsbawm, a respeito da finitude das tradições, afirmou: “É óbvio que nem todas essas tradições perduram; nosso objetivo primordial, porém, não é estudar suas chances de sobrevivência, mas sim o modo como elas surgiram e se estabeleceram”. Elas são “inventadas” a partir de um processo de formalização e ritualização, “caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”.¹⁶ No *Jornal do Brasil* da quarta-feira de cinzas de 1978, na cobertura desse desfile em que apenas uma espectadora permaneceu para assistir aos *Pierrôs da Caverna*, José Alfredo Frazão, então presidente da sociedade *Democráticos*, decretou: “Como está, o carnaval do Rio vai acabar. Acabarão as escolas de samba, assim como acabaram as Grandes Sociedades”¹⁷.

Há, no percurso das Sociedades Carnavalescas, a recorrência do discurso tradicional, quase purista. A própria natureza dos *pufes* é esta, de exaltação às tradições. Compreender o quanto os vínculos de tradição, o ativismo político e as interações sociais contribuíram para transformar as Grandes Sociedades, de seu surgimento até o ocaso, em produto cultural bastante distinto de sua proposta inicial e inventariar esse processo, é objetivo desta dissertação. Assim como no Carnaval de rua que vivi em minha infância, há vanguardas, ativismos e expressões que são necessários ser trazidos à tona.

¹⁶ HOBBSAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. P. 14

¹⁷ In. “O Carnaval que Morreu”, *Jornal do Brasil*, 08/02/1978. Caderno B, P. 9

CAPÍTULO I: *E os Tenentes Que Vão ao Diabo: A Entrudização do Carnaval e a Venezificação do Entrudo*

1.1 – Loucas Heresias no Brasil Colônia: Os Jacarés do Passeio Público e a Alegoria Urbana

Novo “racha” no samba cria a Portela Tradição

Jornal do Brasil. Quinta, 4 de outubro de 1984. Cidade, P.7

Natalino José do Nascimento, líder carnavalesco e contraventor, um homem limítrofe que convivia nos terreiros e salões, nasceu em Queluz, pequena cidade na divisa entre os estados do Rio de Janeiro e São Paulo em 31 de julho de 1905. Sob a sua batuta manejada por um braço só – perdera o membro direito enquanto trabalhava como ferroviário na antiga Estrada de Ferro Central do Brasil – a Portela conquistou 20 de seus 21 carnavais. A morte de Natal, em 5 de abril de 1975, foi o ponto de partida para uma disputa de poder entre o contraventor português Carlinhos Maracanã, dono de bancas do jogo do bicho no bairro que lhe emprestou o sobrenome, e o sambista mulato Nésio Nascimento, filho e herdeiro - no samba e na contravenção - de Natal da Portela.

Ao longo dos primeiros anos após a morte do patrono da escola, foi adotada uma solução salomônica: Maracanã assinava como presidente e seria o principal financiador dos desfiles da Portela. Nésio, o vice-presidente, seria porta-voz da escola junto à imprensa. Isto contribuiu para que a Portela estivesse metade atrelada a uma lógica de transmissão de tradições de referências essencialmente familiares – via Nésio e Wilma Nascimento, sua cunhada e porta-bandeira – metade na dependência dos recursos que jorravam das bancas do jogo do bicho na zona norte carioca.

O racha político foi definitivo: após o carnaval de 1984, os grupos de Carlinhos Maracanã e Nésio Nascimento romperam o acordo firmado na década anterior¹⁸ e, antes que novas eleições fossem realizadas, Nascimento e seus aliados fundaram o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela Tradição, que após ameaças de processo por plágio, foi rebatizado como GRES Tradição. Em pouco tempo, e com o auxílio de ex-alunos da

¹⁸ “Novo Racha No Samba Cria a Portela Tradição”. Matéria não assinada. Jornal do Brasil, quinta-feira, 4 de outubro de 1984. 1º Caderno, P.7.

Escola Nacional de Belas Artes, como Maria Augusta, Lícia Lacerda, Rosa Magalhães, Paulino Espírito Santo e Edmundo Braga, a Tradição ascendeu nos grupos de acesso do carnaval carioca. Em 1988, em plena Marquês de Sapucaí, chegou o momento do reencontro entre a escola que originou e a que dela foi originada.

O Carnaval 88 da Tradição foi concebido por João Rosendo, um escultor autodidata de Manhuaçu, Zona da Mata mineira, que no ano seguinte inovou ao leiloar telas de sua autoria que serviram de ilustração para as alegorias do desfile “Rio, Samba, Amor e Tradição”, em uma rara interação entre o Carnaval carioca e o mercado formal de arte¹⁹, uma vez que, em geral, fantasias e alegorias são descartadas após os desfiles ou recicladas pela própria escola ou por outras escolas de samba. Para a estreia da Tradição no Grupo Especial, Rosendo optou por uma sofisticada fábula antropofágica, onde quase tudo cabia, e batizou-a de *O melhor da raça, O melhor do Carnaval*. No samba do enredo, os compositores João Nogueira e Paulo César Pinheiro, reuniram: “Tem deus Tupã, tem boitatá, tem Guaracy/Tem o Quarup e as danças de guerra/Tem Sapain, tem Aritana e Raoni/Lutando ainda pela posse da terra/Tem Carimbó, tem Caxambu, tem Ticumbi/Maracatus e jongos/Tem Chico Rei, Mãe Quelé, tem Zumbi/Regando até hoje a semente dos quilombos/Quem faz a festa é o Chalaça/O Imperador vai gostar/Vai ter seresta e cachaça/Mucama vai se enfeitar/Salve a Mistura da raça/Que nunca vai se acabar/Até o dia de Graça chegar”²⁰, em uma mistura de referências e influências que de tão difusa torna-se difícil de delinear.

A Portela, do carnavalesco Geraldo Cavalcanti, não fez por menos. Respondeu à antropofagia de sua dissidente com o inventário de uma lenda urbana oitocentista, perpetuada na tradição oral da cidade e, sobretudo, nos artigos de memorialistas do IHGB. Era *Lenda Carioca, Os Sonhos do Vice-Rei*. A respeito deste desfile, a crítica do cronista Moacyr Andrade no *Jornal do Brasil* de 17/02/1988, uma quarta-feira de cinzas, afirmava: “O enredo – uma confusa lenda colonial, história na qual se misturam amor e corrupção – não chegou a sair do papel. A escola passava e ninguém entendia a trama

¹⁹“Pintores Dão Mão ao Samba”. Matéria não assinada. *Jornal do Brasil*, segunda-feira 13 de março de 1989. Cidade, P.3.

²⁰“O Melhor da Raça, O Melhor do Carnaval”. Samba de enredo de João Nogueira e Paulo César Pinheiro gravado por João Nogueira para o carnaval de 1988.

narrada na dança dramática que é o desfile. O carnavalesco Geraldo Cavalcanti parece imaginoso e ousado, mas ainda é pouco prático”²¹.

A “confusa lenda colonial” a que se referiu o cronista está materializada em um dos escassos monumentos do período colonial – sem contar as muitas igrejas e capelas - preservados no Rio. Havia na cidade no período abordado pelo enredo de Geraldo Cavalcanti uma certa Susana, assim descrita pelo anuário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1935: “Numa cabana pequenina, tendo um coqueiro do lado, solitário abrigo, entre vegetação, um verdadeiro oásis, vivia Susana, a morena cor de jambo, cabelos cor de cabiúna e olhos divinais, em companhia de sua avozinha.”²²

Susana, jovem de beleza cabocla, segundo a descrição daqueles que a rememoraram, despertou as atenções do vice-rei do Brasil, D. Luís de Vasconcelos²³. Ocorre que ela se enamorou de tal Vicente Peres, discípulo de botânica do Frei Conceição Veloso (1742-1811) e primo em primeiro grau da namorada. Possivelmente constrangido ao se aproximar da jovem, assustá-la e ser apontado pela sociedade como um obstáculo ao amor dos dois, o vice-rei português decidiu então apadrinhar Peres, servindo de testemunha ao casamento dos primos Susana e Vicente e concedendo um emprego público na Alfândega ao jovem após este terminar a incumbência de, também subvencionado com recursos do erário, auxiliar Veloso na conclusão de seu célebre *Florae Fluminensis*, compêndio botânico que alcançou ressonância em Lisboa²⁴.

Tratava-se de um caso bem brasileiro de *apadrinhamento civil*. Consternado pelo mal que havia causado, o Vice-Rei compensou o jovem Vicente com a carnavalização das instâncias de poder. Isto é, ofereceu a ele mérito que, em tese, não possuía. Conhecedor dos meandros do Estado que era D. Luis de Vasconcelos, abriu caminhos a Vicente como um despachante especial, um introdutor em uma lógica de organização social muito própria que é a do apadrinhamento, algo de muito peso na cultura brasileira, de acordo com o antropólogo Roberto da Matta, para quem as

²¹ANDRADE, Moacyr. “Muita Animação Compensou o Enredo Confuso”. *Jornal do Brasil*, 17/02/1989. Cidade, P.5.

²²Revista Anuário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. 1935.

²³Luís de Vasconcelos e Sousa (Portugal, 01/11/1742 – Rio de Janeiro, 24/03/1809) foi o 4º Conde de Figueiró, 12º Vice-Rei do Brasil (1778-1790) e Capitão General de Mar e Terra do Estado do Brasil, pelo mesmo período.

²⁴Revista Anuário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. 1935.

relações de apadrinhamento são reveladoras de uma aversão do brasileiro à competição²⁵.

Numa sociedade que jamais vive a si mesma como um jogo ou concurso em que as pessoas podem mudar de lugar pelo próprio desempenho, tudo isso é fora do comum. Basta observar que nós, brasileiros, somos um povo marcado e dividido pelas ordens tradicionais: o nome de família, o título de doutor, a cor da pele, o bairro onde moramos, o nome do padrinho, as relações pessoais, o ser amigo do Rei, Chefe Político ou Presidente. Tudo isso nos classifica socialmente de modo irremediável.

Por linhas tortas, carnalizadoras da Ordem, ter na namorada objeto de desejo do Vice-Rei contribuiu para que Vicente Peres alcançasse nas vantagens de um “despachante real” favores que as próprias pernas e a competição com os outros jovens da época talvez não lhe concedessem. Se não podia ser amigo do Rei na Metrópole, seu simulacro na Colônia lhe servia.

Em honra ao casal apadrinhado, D. Luis de Vasconcelos encomendou, com a sua autoridade de mecenas - granjeada por meio de dotações públicas a artistas como o pintor Leandro Joaquim - uma fonte ao mestre Valentim da Fonseca e Silva²⁶. Este, talvez o mais reconhecido artista negro do Rio de Janeiro colonial, batizou a criação de *Fonte dos Amores*, e ergueu no Passeio Público do centro do Rio uma das obras de maior relevância do vice-reinado de Vasconcelos. O memorialista Augusto Maurício, em seu célebre *Meu Velho Rio*, descreveu a *Fonte dos Amores* do seguinte modo²⁷:

Era constituído esse chafariz de duas faces, uma para o interior do parque e outra para o terraço que olhava para o mar. Na primeira via-se larga bacia de pedra, tendo ao centro um amontoado de pedras brutas, em cujas frestas fez plantar avencas, tinhorões e samambaias; dentre as quais surgiam três garças deitando água pelo bico, embaixo, quase junto à água que espelhava o tanque, dois jacarés enlaçados.

Estes jacarés, cantados no samba da Portela em 1988, representam o brasileiríssimo abraço do português Vasconcelos – à espera da conquista da jovem – no

²⁵DAMATTA, Roberto. *O Que Faz do Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. P. 48.

²⁶Valentim da Fonseca e Silva (Serra, Minas Gerais 1745-Rio de Janeiro, 1813) foi um escultor, urbanista e entalhador afro-brasileiro.

²⁷MAURÍCIO, Augusto. *Meu Velho Rio*. Rio de Janeiro: Senado Federal, 1966. Vol. 10, P.150

amigo negro Valentim. Sendo o Vice-Rei dotado de proteção divina – uma vez que o caráter dinástico de uma monarquia dá a seu titular o *referendum* dos céus e a seus nomeados diretos, como seus representantes nas colônias, ao mínimo, de um bafejar de divindade – despia-se Vasconcelos de suas vestes para espreitar, qual moleque, os passeios de Susana por trás das moitas da antiga Lagoa do Boqueirão.

Valentim, filho de um fidalgo português com uma cativa africana, valia-se de suas técnicas de urbanista – ao que se comentava e alguns documentos do IHGB como seu anuário de 1860 confirmam; aprendidos em Portugal – para esculpir em bronze o sorriso jocoso dos dois répteis. As três garças de porcelana, hoje desaparecidas, representavam a pureza de Susana, de Vicente e da avó dos dois primos-namorados, em um reconhecimento da alma camponesa como pura e bucólica – um eco árcade na obra de Valentim. Estava formada, fora de época, a primeira alegoria de Carnaval com as interações entre três raças ao mesmo tempo tristes e sarcásticas, com uma jocosidade que colocava em circuito, a interagir, Ordem e Desordem.



O abraço dos jacarés na Fonte dos Amores: síntese de um sarcasmo brasileiro²⁸.

Mais do que escultor de méritos, Valentim foi também responsável pelo embrião de reforma urbana o Rio de Janeiro sofreu ao longo do período pós-pombalino. De seus projetos, surgiram traços de ordenamento urbano que contribuíram para afastar a cidade de sua organização anterior – de inspirações medievais, diga-se de passagem – e preparar terreno para o grande “ponha-se na rua” que a chegada da Família Real Portuguesa promoveu a partir de 1808. Vasconcelos, embora alegoricamente abraçado pela eternidade ao amigo afro-brasileiro em terras do Brasil, queixou-se ao entregar o

²⁸Imagem retirada da página oficial do Passeio Público. Disponível em <http://www.passeiopublico.com/htm/sec21-03restauo8.asp> Acessada em 25/12/2012 às 16:40.

cargo a seu sucessor, José Luís de Castro, o segundo Conde de Resende, em 1790, da insuficiência das medidas para *civilizar* os habitantes da capital da colônia²⁹:

Havendo em toda a parte muita casta de vadios, que cometem insultos e extravagâncias inauditas, não é de admirar que o Rio de Janeiro, aonde o maior número de seus habitantes se compõem de mulatos e negros, se pratique todos os dias grandes desordens, que necessitam ser punidas com demonstrações severas, que sirvam de exemplo e de estímulo para se coibirem, ainda que de nenhum modo se deva esperar que o sejam na sua totalidade.

Para este intuito, na mesma carta, o Vice-Rei propunha a construção de uma nova casa de correção ou a transferência dos “vadios” para a Ilha das Cobras³⁰. Era, até então, uma das mais ousadas propostas para que a Ordem encapsulasse a Desordem em um dispositivo de correção: criminalizando-se segmentos sociais inteiros, ele se apresentava à Metrópole como uma espécie de “higienizador social”, sem expor, contudo, o seu caráter profundamente *carnavalizador*, como perceptível em sua postura diante do casamento de D. João e D. Carlota Joaquina, situação que será detalhada no próximo capítulo.

Talvez por isso mesmo, Vasconcelos não menciona na carta, de mais de 60 páginas, os primeiros ecos do Entrudo na cidade. Augusto Maurício, que percebeu as contradições da figura de D. Luís de Vasconcelos, retratou o estranho contraponto entre quem desejava o degredo dos indesejáveis, mas assumia, com humor, seus próprios comportamentos, em última análise, também indesejáveis e desordeiros³¹:

Restam, porém os jacarés, que, na concepção de D. Luís de Vasconcelos, simbolizavam os conquistadores de coração, os sedutores inconsequentes (no caso, ele próprio) que, apoiados no seu prestígio eventual, na sua posição de mando, pensam poder dobrar à sua vontade a dignidade alheia, destruindo reputações e venturas, em proveito dos seus instintos.

O Passeio Público, herança deste amor platônico, proibido e provavelmente não consumado, tornou-se um marco do início do *processo civilizatório* na cidade.

²⁹ Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Edição de 1860. Rio de Janeiro: IHGB. P. 242.

³⁰ A Ilha das Cobras, localizada na Baía da Guanabara, abrigou até o início do século XX um presídio militar, que teve ao longo de sua existência diversas denominações.

³¹ MAURÍCIO, Augusto. *Meu Velho Rio*. Rio de Janeiro: Senado Federal, 1966. Vol. 10, p.150

Arborizou o tecido urbano, monumentalizou personagens da *urbe* e, ao abrigar certa quantidade de bustos e placas comemorativas – uma delas, em ode ao próprio Valentim - legitimou de forma ousada a proposta de um lugar de memória, de culto aos personagens civis e reformadores da cidade.

Havia, no projeto de Vasconcelos e Valentim, a ideia de perpetuar um imaginário de cidade, monumentalizar traços discursivos em comum que pudessem ser percebidos *a posteriori* para a reconstituição, por exemplo, do mito de origem que é a *Fonte dos Amores*. A historiadora Françoise Choay comenta que a transmissão ou transferência de uma geração para a posterior, seja de uma propriedade considerada como patrimônio do grupo ou da família, é sumamente importante para a continuidade de um grupo social. Esta passagem é feita na forma de herança de bens e de práticas sociais³². Ao monumentalizar o abraço dos dois confidentes, em muito fundadores da ideia do *ser brasílico*, como se referia na época, Vasconcelos e Valentim pretendiam também transferir valores de um processo civilizatório peculiar, que reunia apadrinhamentos, flertes e burburinhos sociais em um mesmo mito de origem e, consequentemente, em sua alegoria.

A alegoria dos jacarés de bronze, embora carnavalizadora da realidade colonial, não era “datadamente” uma alegoria de Carnaval. Por sinal, naquele tempo, o Carnaval em si era *polifônico* e não tinha data e nem hora para acontecer. Na Paris de 1482, três vezes maior do que as dimensões coloniais do Rio de 1800 com seus 150 mil habitantes³³, já existiam as *Festas de Loucos* – onde havia equivalência com o processo pelo qual o Passeio Público fazia do negro artesão um urbanista, da virginal camponesa "vice-rainha" e do vice-rei um platônico galanteador. Para Victor Hugo, em *Nossa Senhora de Paris*, o Carnaval era o dia em que Quasímodo, confundido em sua aparência grotesca com um mascarado, se tornava uma representação alegórica, assim como muitos outros atores sociais, como a cigana Esmeralda: “Os estudantes, por sua vez, continuaram com suas maldições. Era o seu dia; na Festa dos Loucos, seu festival

³² CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001. P.11.

³³ FIERRO, Alfred. *Histoire et Dictionnaire de Paris*. Paris: Robert Laffont, 1996. P. 54.

saturnal³⁴ era uma orgia da cúria e das escolas. Naquele dia, não haviam selvagerias às quais não tivessem direito, como delas se tratassem de coisas sagradas.”³⁵

Tais subversões, como as mencionadas por Victor Hugo ao descrever as eleições dos *papas* das Festas de Loucos entre elementos do povo, para que a eles fosse entregue todo o poder, eram duramente reprimidas durante o Brasil Colônia. Ao contrário da “arqueologia” aqui realizada para identificar os traços carnavalizadores da cultura “brasileira” de então, tanto a *saturnália* romana mencionada por Victor Hugo quanto os folguedos da Paris medieval tinham data e hora certas para acontecer, enquanto o Brasil Colônia vivenciava uma carnavalização de muitas nuances, datas e horas, que percorriam as instâncias de poder e batiam a cada porta de um camponês ou morador das cidades.

E qual imagem mais sintética deste processo, enquanto exprimida em um corpo brasileiro – ou *brasílico*– no período colonial? Há tanto o corpo febril como as orgias romanas, limítrofes entre a Ordem e a Desordem, quanto os *papas* da Paris medieval, que sacralizavam gente do povo e a mestiçagem encarnada da *Fonte dos Amores*. Trata-se da mulata de Gregório de Matos retratada no poema *Descreve a Jocosidade Com Que as Mulatas do Brasil Bailam o Paturi* uma *prévia* da cabrocha de morro decantada no século XX³⁶: Matos moldava jocosamente com o acompanhamento musical do dedilhar lusitano de uma guitarrilha e a dança do paturi, de origem indígena, uma das imagens mais representativas do *Mito das Três Raças* e ilustrava, ainda precocemente, o mulatismo no Brasil: Ao som de uma guitarrilha/que tocava um colomim/vi bailar na Água Brusca/as Mulatas do Brasil/Que bem bailam as Mulatas/que bem bailam o Paturi!³⁷

³⁴ A Saturnália era um festival romano em honra ao deus Saturno, que ocorria habitualmente no dia 17 de dezembro. Nela, aconteciam grandes banquetes e a subversão das classes sociais. Os escravos se comportavam temporariamente como homens livres e se elegiam os *princeps*, uma caricatura das classes nobres a quem se entregava o poder, à moda do Rei Momo. A descrição de Victor Hugo menciona a eleição do “papa” da Festa de Loucos, em provável referência ao folguedo romano.

³⁵ HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. Edição Digital. P. 17.

³⁶ MATTOS, Gregório. *Descreve a Jocosidade Com Que as Mulatas do Brasil Bailam o Paturi* Retirado do hot site Memória Viva Gregório de Matos. Disponível em <http://www.memoriaviva.com.br/gregorio/>. Acessado em 25/12/2012 às 19:00hrs

³⁷ Paturi, ou Irerê, é um marreco alvinegro, provável associação do poeta com o mulatismo.

Gregório de Matos (1636-1696), brasileiro da Colônia que estudou os Cânones na Universidade de Coimbra, em seu estilo sarcástico foi, talvez, o precursor da sátira carnavalesca que marcou, dois séculos depois, os *pufes* das Sociedades Carnavalescas, como também será descrito no capítulo seguinte. Ao satirizar os usos e costumes da sociedade baiana de então, Gregório contribuiu para os primeiros alicerces do “Carnaval fora de época” que marcou o “processo carnavalizador” colonial. Sua predileção pelo então recente fenômeno de mulatização da população brasileira marcou a concepção de um corpo brasileiro, como ele prossegue no mesmo poema: “Atadas pelas virilhas/cuma cinta carmesim/de ver tão grandes barrigas/lhe tremiam os quadris./Que bem bailam as Mulatas/que bem bailam o Paturi”³⁸.

Gregório de Matos era também ex-clérigo tonsurado das Ordens Menores, Irmão da Santa Casa de Misericórdia da Bahia e, é bom lembrar, destituído das batinas por ordem do Arcebispo D. Fr. João da Madre de Deus após retornar de 32 anos de estudos e advocacia em Portugal. Em sua obra, ele abraçou o fraseado jocoso e iconoclástico que o caracterizou ao ridicularizar as autoridades civis e religiosas da sociedade baiana. Assim como os *papas* das Festas dos Loucos, o “Boca do Inferno” *carnavalizava* o Clero. Sobre o escárnio ao religioso – espírito subversivo tão próprio ao Carnaval, que até os dias atuais vive em pendengas com a Arquidiocese – Luiz Mott afirma, a respeito do lugar de uma espécie de *carnavalização* ao confessorário³⁹

Além do batalhão de solicitantes que infernizavam a vida religiosa privada de muitas mulheres virtuosas, não era raro que falsos sacerdotes assentassem nos confessorários, uns por impostura, para locupletar-se das benesses clericais, outros por galhofa ou malícia, para desvendarem os pecados secretos de donzelas e casadas. Para ambos os casos, as Constituições episcopais e regimentos inquisitoriais previam severas punições.

Conquanto o lugar das procissões e demais cerimônias públicas estivesse consagrado a um grau limitado de interações entre as liturgias ultramontanas e a cultura popular, o espírito jocoso do brasileiro se fazia presente nos ritos de cunho privativo,

³⁸MATTOS, Gregório. *Descreve a Jocosidade Com Que as Mulatas do Brasil Bailam o Paturi* Retirado do hotsite Memória Viva Gregório de Matos. Disponível em <http://www.memoriaviva.com.br/gregorio/>. Acessado em 25/12/2012 às 19:00.

³⁹MOTT, Luiz. *Cotidiano e Vivência Religiosa: Entre a Capela e o Calundu*. IN. *História da Vida Privada no Brasil cotidiano e vida privada na América portuguesa*. Vol. 1. Laura de Mello e Souza (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 219.

como o da confissão. Ao despojar-se de seu lugar de sacerdote para expor confissões - e inconfidências - em público, Gregório de Mattos *carnavalizou* não apenas o corpo ou as práticas festivas, mas também a natureza da fé católica romana – tal qual o Carnaval fez com imagens e datas santas dali em diante.

Deste modo, é possível observar nos primeiros monumentos ao sarcasmo nacional idealizados pelo Mestre Valentim o precursor das alegorias carnavalescas, e nas polêmicas em versos de Gregório de Matos os primeiros ecos da manifestação carnavalesca literária, os *pufes*. Há neles a dialética entre Ordem e Desordem, o corpo brasileiro, e – ainda que limitada a injunções como as impostas pelo Tribunal do Santo Ofício – uma relativa mobilidade de lugares sociais quando tomada parte no processo *carnavalizador*, ainda que este processo tenha precedido o Carnaval propriamente dito no país. É indispensável recordar que, das mãos de Mestre Valentim no século XVIII e de Gregório de Matos, no século anterior, há dois brasileiros marginalizados, o primeiro por sua cor e o segundo pelo comportamento iconoclasta, que se apropriaram de conhecimentos adquiridos nas escolas da Metrópole para monumentalizar em bronze ou no papel as contradições de uma sociedade moralmente reprimida, mas que já encontrava seus lugares de mobilidade ou mesmo inversões de papéis, ainda que reprimidas. Para Samuel Lima, em sua tese de doutorado sobre Gregório de Matos, este *carnavalizava* ao destronar a Igreja Católica, dessacralizar a morte, escarnecer os atos libidinosos, desnudar os corpos⁴⁰. É justo afirmar, com base nas pesquisas de Lima e nos propósitos de Matos, que ele foi também um precursor do Carnaval brasileiro.

⁴⁰LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. *Gregório de Matos: Do Barroco à Antropofagia*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Tese de Doutorado, PPGEL, 2013. P. 25.

1.2 – A Corte Empunhava Seringas de Folha de Flandres: Entrudo e Ordem no Período Joanino

Quarta feira 26 de Outubro João Bevaú fará Leilão nos Armazens da sua Caza na Rua do Ouvidor, por conta de quem pertencer, de noventa e sete Caixotes de Folha de Flandres, avariados, vindos de Gibraltar a bordo da Escuna Ingleza Rover, Capitão Jorge Herbert.

Gazeta do Rio de Janeiro. Sábado, 22 de outubro de 1809. P. 4.

Laurentino Gomes, em 1808, afirma: “No dia 25 de junho de 1808, cinco meses após a assinatura da carta régia de abertura dos portos do Brasil, 113 comerciantes ingleses se reuniram numa taverna de Londres. Estavam ali a convite de D. Domingos de Sousa Coutinho, o embaixador português na Inglaterra”⁴¹. Na ocasião, o negociante britânico John Princep fundou a *Sociedade dos Negociantes Ingleses que Traficam para o Brasil*, com o propósito de aproveitar os bons ventos da abertura dos portos para que a esquadra inglesa, única a furar o bloqueio marítimo de Napoleão Bonaparte, pudesse negociar produtos manufaturados e industrializados das ilhas britânicas com o Brasil.

Entre os primeiros produtos que desembarcaram na Praça XV sob a ação da SNITB estavam os 97 caixotes de folhas-de-flandres, em lâminas já avariadas, que foram oferecidos em leilão no dia 26 de outubro do ano seguinte⁴². A *Gazeta do Rio de Janeiro*, órgão oficial joanino inaugurado no ano da chegada da família real ao país, não registrou o resultado das negociações, mas a novidade trazida pelo Estreito de Gibraltar logo ganhou serventia em uma corte que praticamente desconhecia artefatos de metalurgia industrializados.

A quase concomitância entre a chegada da família real portuguesa ao Brasil, com seus hábitos cortesões, missões artísticas e estruturas institucionais e a abertura dos portos aos produtos de países industrializados representou, portanto, mais um marco no *processo civilizatório* carioca. Naquele momento, intensificava-se a preocupação das autoridades em dotar a população da corte de costumes compatíveis a uma Sociedade de Corte.

⁴¹GOMES, Laurentino. 1808: *Como Uma Rainha Louca, Um Príncipe Medroso E Uma Corte Corrupta Enganaram Napoleao E Mudaram A Historia De Portugal E Do Brasil*. São Paulo, Planeta, 2008. P. 203.

⁴² Gazeta do Rio de Janeiro. Sábado, 22 de outubro de 1809. P. 4.

A aliança quase indissolúvel entre progresso técnico e aprimoramento institucional, quase tanto quanto as interações étnicas, contribuiu para forjar com rapidez indícios de uma identidade brasileira nos usos, costumes e relações com a corte. Ainda que de forma tardia, esta associação trouxe forma ao que Norbert Elias conceituou em seu clássico *O Processo Civilizador* a respeito desta correlação: “O conceito de *civilização* refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, aos desenvolvimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes.”⁴³ Esta associação, muito embora exemplificada a partir de uma realidade medieval na obra de Elias, tomou formas mais nítidas no Brasil apenas com o alvorecer do período joanino e o progresso técnico dele advindo.

O historiador Boris Fausto, em sua *História do Brasil*, acrescenta a respeito do panorama posterior ao Tratado de Navegação e Comércio, de 1810, dentro deste mesmo cenário de relações entre o progresso técnico e a institucionalização dos hábitos cortesões, entre eles o de prestigiar outras cortes: “Os produtos ingleses ficaram em vantagem até com relação aos portugueses. Mesmo quando, logo depois, as duas tarifas (de importação) foram igualadas, a vantagem inglesa continuou imensa”⁴⁴. Na ocasião, o então regente D. João, propôs medidas de cunho industrializante, que “se tornaram letra morta”. O Brasil, elevado (por decreto) a metrópole, tornara-se dependente da importação de produtos ingleses.

Elias apontava para a sofisticação do domínio da técnica sobre a produção como uma característica marcante do *processo civilizador*. Nos primeiros estados-nação, este panorama se solidificou com o processo de transição manufatura/indústria e com suas implicações. Em um país que praticamente desconhecia as práticas industriais, a importação de metalurgia em prol da *civilização* - enquanto elemento essencial do imperialismo e das práticas econômicas “contratuais” - se tornaria inócua se seus usos fossem puramente convencionais: faltariam utensílios para tanto metal. Não o foram. Das folhas-de-flandres importadas da Inglaterra, fizeram-se seringas para brincar o Carnaval: “Outro apetrecho também usado na diversão eram as seringas. Apesar de muito menos comuns que os limõezinhos, esses objetos, geralmente feitos de folha de flandres, foram pouco a pouco conquistando espaço na brincadeira, por sua grande

⁴³ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I Introdução.

⁴⁴ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.P. 124.

capacidade de armazenamento de líquido”, revelou o carnalista Felipe Ferreira em “O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro”⁴⁵.

O contraponto com os limões-de-cera, outra modalidade de armazenamento de “águas servidas” no Entrudo, tem caráter pitoresco. Pouco a pouco, o *ethos* artesanal desta primeira manifestação foi substituído pelo industrial das seringas produzidas em série e padronizadas em tamanho e capacidade de armazenamento de água. Ferreira, na mesma obra, descreveu o processo de fabricação artesanal, característico do Brasil colonial: “Quando a cera estivesse completamente derretida, retirava-se o caburé do fogo, esperava-se um pouco para a temperatura baixar e mergulhava-se o limão, previamente untado com óleo, dentro do recipiente, retirando-o em seguida e deixando-o de lado para que a cera que o envolvia esfriasse”⁴⁶.

A experiencial artesanidade dos limões-de-cera que constituíam o Entrudo nos primórdios do período joanino e sua transição para as seringas industrializadas de folhas de flandres dialogam com a discussão teórica de Walter Benjamin, presente em vários momentos de sua obra, a respeito da passagem do período artesanal para o uso de artefatos manufaturados ou industrializados, produzidos em série e padronizados. Benjamin se refere a esta transição de forma mais ampla. Porém, é possível interpretá-la à luz dos processos carnavalizadores. Para o autor, a produção artesanal, lenta, tranquila, que no caso untava o limão em óleo, mergulhava-o em água fervente e deixava a cêra esfriar, ditava o ritmo da própria vida dos artesãos, no exemplo brasileiro nem sempre de ofício, mas de ocasião. Este ritmo propiciava a preservação da tradição oral, a construção de uma experiência plena – os modos de fazer de um limão de cera para brincar o Carnaval, ao que parece, eram conhecidos da população e transmitidos de boca em boca e propiciavam a experiência de *fazer seu Carnaval* – ainda que se utilizassem de conhecimentos socialmente difundidos - desde antes dos dias de festa, mas os de uma seringa de folhas-de-flandres, nem sempre. Com a industrialização, para Benjamin, este ritmo artesanal desapareceu nas grandes cidades⁴⁷.

A legitimação do Entrudo como manifestação cultural relevante era, de maneira surpreendente, exercida pelo Reino de Portugal instalado no Brasil por meio de

⁴⁵ FERREIRA, Felipe. *O Livro De Ouro Do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. P. 80.

⁴⁶ FERREIRA, Felipe. *O Livro De Ouro Do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. P. 83.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993. P. 201-221

gratificações pagas aos altos funcionários da corte por sua ocasião. Mesmo em Portugal, pagavam-se “dois dos maiores porcos que se criam no Alentejo” aos conservadores – administradores responsáveis pela conservação - de Lisboa e do Porto, já remunerados em 600.000 réis de ordenado⁴⁸. Tratava-se, de certa forma, de sacralização da data, pagando-se gratificações como também ocorria no Natal e na Semana Santa.

Em terras brasileiras, em 1813, o jornal “literário, político e mercantil” *O Patriota* dava mostras de que o Entrudo era interpretado como elemento característico de uma pré-nacionalidade *brasílica*. Ao responder às críticas do viajante inglês Mr. Grant (provavelmente o físico Andrew Grant), que em seus escritos sobre a história do Brasil comparou o Entrudo aos *Days of Intrusion* britânicos, em que foliões distribuía ramalhetes de flores aos passantes, o articulista apócrifo apontou: “Agora é conosco! Que belo caráter! Quantos anos estudou este o Homem o espírito público! Vendo a gentinha a seu alcance, composta neste país de fezes da sociedade, porque originária de nações bárbaras, e sem moral, conclui um viajante estrangeiro dos costumes de um país? ⁴⁹”. Houve a rejeição do cronista brasileiro à ideia atribuída ao viajante britânico, que dotou nobreza e valor aos festejos do Entrudo, pejorativamente identificados como brasileiros curiosamente não por ele, mas sim por seu debatedor. Este é um dos primeiros debates públicos a respeito de *Civilização e Barbárie* no Entrudo. Tal dicotomia tornar-se-ia uma constante na literatura do período. O *Homem Civilizado*, segundo Elias⁵⁰, se sente atraído pelo gozo da grande cidade ou repelido pelos *costumes bárbaros*, com a rudeza e a pobreza que os caracterizam; ambas aqui explicitadas pelo debatedor brasileiro de *O Patriota*.

Como é possível observar, mesmo quando correlacionados com manifestações culturais europeias por viajantes simpáticos à carnavalização, os folguedos praticados no Brasil eram representados como *costumes bárbaros*, paradoxalmente à sua aceitação por instituições do Período Joanino. Este paradoxo, tão brasileiro, faz das relações entre Estado, Entrudo, Ordem e Desordem no período um processo *sui generis* de assimilação de uma prática marginalizada.

⁴⁸ Correio Braziliense, Volume 11. Acervo da Biblioteca Nacional.

⁴⁹ O Patriota, Setembro de 1813, Número 3. P. 28.

⁵⁰ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I, Prefácio.

Muito embora não pertencesse, ainda, formalmente ao espectro institucional, o Entrudo obtinha certo reconhecimento por meio de medidas como a citada acima, de pagamento de gratificações a funcionários da corte por sua ocasião. Esta ação, ainda que não uma tentativa de colonização profunda das práticas carnalizadoras, demonstra o quanto esta manifestação era até certo ponto tolerada nas esferas institucionais portuguesas comandadas, na época, do Brasil.

Outro exemplo de menção institucional ao Entrudo durante o Período Joanino ocorreu a partir de um representante do Clero. O padre-cônego João Pereira da Silva publicou, no mesmo *O Patriota*, o poema *O Carnaval*, em que fez menção a elementos da mitologia grega (“Ali já se prepara o fresco Entrudo/Derrete os favos do sagaz inseto/E breves globos cheios d’água forma/Para orvalhar a Deusa dos Amores/Noutro lugar os sátiros aplica/A tritular o palco reluzente”) e à industrialização em substituição à artesanidade colonial: (“E a loura espiga da famosa Cérés/Pequenas bombas manuais fabricam/Da férrea folha, que enriquece a Flandres/E às ocas canas calculando ajustam/De úmida argila as perigosas balas”). Há um processo híbrido entre artesanal e industrial descrito pelo padre-cônego, em que as balas são feitas de argilas, mas as seringas, “da férrea folha”, nome que, por si só, é híbrido entre o natural e o fundido.

Em seguida, o cônego citou “obscenas pulhas, de irritantes peças manchando as roupas da Fiel Verdade” e enumerou os pecados capitais praticados durante o folguedo, com direito a um crédito aos Cônsules Romanos que proibiram os antigos *bacanais* e impuseram penas aos seus praticantes⁵¹. O reconhecimento de um representante do clero é outro exemplo do quanto o Entrudo interagia com as camadas de *Estabelecidos* da sociedade luso-brasileira. Ainda que para reprovar suas práticas, o Entrudo em algum grau interagia com os segmentos institucionalizados; não só com o Estado como também com a Igreja.

É possível notar, em suas páginas desbotadas, que *O Patriota*, com seu caráter iconoclasta, *carnalizava* também a própria existência do Brasil enquanto metrópole do reino português, com seus usos e costumes, manifestações das práticas festivas e, surpreendentemente, cartas abertas de um eclesiástico. Há a defesa de um brincar

⁵¹ *O Patriota*, maio e junho de 1814. P. 38.

brasílico do Carnaval, de práticas festivas com tintas identitárias que precedem a própria formação do próprio Estado brasileiro.

Estado, Igreja e Povo interagem nas páginas de *O Patriota* em particular e na sociedade em geral sob a égide do folguedo popular em uma sofisticada rede de correlações, reconhecimentos e institucionalizações, como pode ser observado por ocasião da adoção do Entrudo no calendário burocrático português. Apesar das conhecidas coerções sociais que envolveram o reinado de Maria I e a regência de seu filho D. João durante a chamada *Viradeira*⁵², especialmente em Portugal, havia espaço para a legitimação de práticas festivas tanto na Colônia quanto na Metrópole, muito embora no Período Joanino estes dois papéis estivessem invertidos em muitos graus.

Como provocação, é preciso refletir sobre o quanto estas manifestações eram legitimadas por seu caráter episódico, o que destoava da forte repressão exercida no período, por exemplo, ao teatro popular, como apontou o memorialista Luiz Edmundo, ao mencionar a proibição de mulheres frequentarem os teatros da capital: “Também acabou a Sr^a D. Maria I com as cortinas nos camarotes, e com a entrada na plateia das mulheres de porte duvidoso que vão servir de escolho à virtude, como se a castidade do século de há muito não vivesse naufragada.”⁵³ A “castidade do século”, apregoada no dia-a-dia, tinha no Carnaval deste primeiro momento, portanto, um exemplo de distensão, afrouxamento de penas e tolerância das autoridades.

⁵²A *Viradeira* caracterizou-se pela ascensão de D. Maria I ao trono português. Foram impostas restrições à indústria e imprensa no Brasil, bem como silenciados violentamente movimentos de insurreição como a Inconfidência Mineira. Um dos primeiros atos da *Viradeira* foi a destituição do Marquês de Pombal de seu cargo como Secretário de Estado do Reino.

⁵³ EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Brasília: Senado Federal, 1999. P. 373

1.3 - *O Povo Empunhava Limões-de-Cera: Entrudo e Desordem no Primeiro Reinado e na Regência.*

Se esta “castidade do século” era plenamente confrontada durante o Período Joanino ou não, os jornais da época são pouco precisos. Há pouco material que justifique uma análise mais ousada fundamentada em mais do que o cruzamento de dados ou a publicação de opiniões esparsas. Uma pesquisa acurada pelas coleções de *Correio Braziliense* e *Gazeta do Rio de Janeiro*, os dois mais importantes jornais do período e mencionados assim por Nelson Werneck Sodré em *História da Imprensa no Brasil*, não mostra muitas mais referências do que as transcritas no item anterior.

Somente em 1926, em um obscuro *O Espectador Brasileiro*, a crítica sobre a natureza do Entrudo e a necessidade de sua substituição por uma manifestação cultural *civilizada* foi explicitada, já que antes se criticavam barbarismos sem a proposta do passo seguinte. As informações sobre a trajetória deste jornal também são pouco precisas. Sabe-se que um de seus principais redatores à altura deste artigo era Raimundo José da Cunha Matos, um militar português que aderiu à causa da Independência⁵⁴. Cunha Matos advogou pelo fim das hostilidades lusofóbicas que marcaram os primeiros anos do Império do Brasil e costumava exaltar nas páginas de *O Espectador Brasileiro* os “viajantes sábios” que imigravam da Europa.

Em 10 de fevereiro de 1826, *O Espectador Brasileiro*, em editorial apócrifo, comemorou o fim do Carnaval, que é nomeado desta forma, e não como folguedo ou Entrudo, em uma das primeiras vezes na imprensa brasileira. A *polissemia* de um Carnaval de contornos imprecisos, pouco a pouco, cedeu lugar a um evento datado, característico de determinada época do ano. *Folguedo*, termo genérico que abrange da procissão católica ao paganismo entrudesco, foi normatizado na ocasião por um substantivo que diz bem ao que vem: Carnaval. Em um momento, o articulista anônimo afirmou: “Nós esperamos que com o progresso augusto da *civilização* nacional, se substituirão a este mau jogo outros divertimentos, que serão muito mais aplaudidos. O carnaval em Roma, e na Toscana é festejado por pessoas mais distintas por sua

⁵⁴QUEIROZ, Bianca Martins de. *Raimundo José da Cunha Matos (1776-1839): A pena e a espada a serviço da pátria*. Dissertação de mestrado da referida autora, defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora em 2009. Programa de Pós-Graduação em História. P. 32.

representação civil. Não nos será injurioso apropriarmos de usos estrangeiros”⁵⁵. O editorialista prosseguiu seu texto enumerando perigos do Entrudo, defendendo a ação policial contra suas práticas e a substituição de seu jogo por práticas festivas de inspirações europeias.

Embora não se utilize deste termo, é possível caracterizar como *barbárie* a descrição que ele faz do Entrudo, o “mau jogo”, das “desordens e mortes” e “abominável”. Norbert Elias, em *O Processo Civilizador*, contrapõe os polos discursivos da *barbárie* e da *civilização*, presentes na dialética entre o que quer se consagrar à desordem e o que quer destinar-se à ordem desde tempos mais remotos que os citados em *O Espectador Brasileiro*. Segundo Elias⁵⁶:

O conceito de civilização (...) pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, a forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma civilizada ou incivilizada.

Ou seja, há a defesa por Cunha Matos da adoção de um padrão *civilizado* em contraponto a um *bárbaro*, ou *incivilizado*, ao invés da simples constatação de que tal manifestação é apenas uma coisa ou outra. Esta dicotomia também surgiu nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, outro importante jornal da época, onde o Entrudo era associado à confusão em que pessoas se perdiam umas das outras, pais desconstruíam de seus filhos e onde crimes eram cometidos: “Desapareceu no último dia de Entrudo pelas 11 horas e meia do dia, da casa do Doutor Jacinto José da Silva Quintão, um moleque pequeno de idade de 8 para 9 anos de nome David”⁵⁷, anunciou já no início do Primeiro Reinado; “No dia de Entrudo 2 de março, desapareceu um moleque por nome Germano, novo na terra mas ladino na fala, levava vestido calça e camisa de riscado”⁵⁸, relatou um anônimo no Carnaval seguinte, ao se referir ao desaparecimento de um escravo recém saído do Valongo como “escravo fugido”, mas com ênfase na data do Entrudo. José, “negro da Nação Monjollo”, desapareceu na

⁵⁵ O Espectador Brasileiro. Editorial. Rio de Janeiro, 10.02.1826. P.1.

⁵⁶ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I Introdução. P.1

⁵⁷ Diário do Rio de Janeiro. Sexta-feira, 13 de fevereiro de 1823. P. 3.

⁵⁸ Diário do Rio de Janeiro. Quarta-feira, 17 de março de 1924. P. 3.

mesma data em outro ponto da cidade⁵⁹. Há a impressão acerca do Entrudo como data em que os escravizados saíam às ruas e, parcial e momentaneamente, subvertiam funções sociais. Tal qual mencionado anteriormente na *Festa de Loucos* medieval como um momento de ida às ruas dos *outsiders*, não é de se estranhar a estigmatização do Entrudo como uma data propícia à fuga de escravos.

Mikhail Bakhtin, em *Cultura Popular na Idade Média*, mencionou o Carnaval medieval europeu como um momento de “abolição das relações hierárquicas”⁶⁰. Ao contrário das cerimônias oficiais, em que o Estado proporcionava festividades e até mesmo cautelosas bufonarias, senhores e servos tinham seus lugares muito bem marcados. Não é mero exercício de imaginação observar o quão subversivo dos papéis sociais era um evento como o Entrudo onde as senzalas tomavam as ruas, em contraponto às datas cerimoniais – como as aclamações de monarcas, por exemplo – nas quais esta estratificação era mais delineada. O *panegírico* de João de Barros à coroação de D. João como Rei de Portugal, Brasil e Algarves em uma tardia aclamação em terras brasileiras, dizia que “conhecemos a largueza do príncipe na multidão dos espetáculos”⁶¹. A aclamação de Pedro I, realizada em outubro de 1822 e retratada por Debret na “Coroação de D. Pedro I” (1828), não parece apresentar espírito diferente em sua estética marcial e cerimoniosa. Enquanto o Entrudo contribuía à abolição das relações hierárquicas, os festejos oficiais as referendavam. Eventos deste gênero eram a “consagração da desigualdade”, na afirmação de Bakhtin⁶².

Não tardou a iniciativa de institucionalizar a coerção ao Entrudo nos moldes da proposta do articulista anônimo de *O Espectador Brasileiro*. Na realidade, a decisão veio à tona naquela mesma semana. Na edição de 4 de fevereiro de 1826, anterior ao Carnaval daquele ano, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou uma determinação assinada por Antônio Xavier da Rocha, “no impedimento do oficial maior”⁶³. Ela proibía, em nome da Intendência Geral da Polícia, o jogo do Entrudo nos teatros da cidade. Era uma

⁵⁹ Diário do Rio de Janeiro. Segunda-feira, 29 de março de 1924. P. 3.

⁶⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P.9.

⁶¹ BARROS, João de. *Panegírico a D. João VI*. IN HERMANN, Jacqueline. *O rei da América: notas sobre a aclamação tardia de d. João VI no Brasil*. Edição Digital.

⁶² BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, P.9.

⁶³ Diário do Rio de Janeiro. Terça-feira, 4 de fevereiro de 1826. P.1.

tentativa de extirpar dos salões da corte, consagrados aos *estabelecidos*, as manifestações consagradas aos *incivilizados*. Estes mesmos salões vivenciaram o nascimento, anos depois, dos bailes de máscaras, uma primeira tentativa de ordem propositiva de *civilizar* o carnaval, como será analisado adiante. A mesma determinação proibiu também o jogo de Entrudo armado de “bacias com águas”, “que muitas vezes resultam desordem” e eram outro traço de artesanidade, dado o percurso necessário para reunir “águas servidas” em quantidade para o festejo.

No ano seguinte, após a morte do Imperador Titular do Brasil, D. João VI, a mesma Intendência Geral da Polícia proibiu o jogo do Entrudo em todas as vias públicas, “por ser contraditório à geral demonstração de luto que nos cobre”.⁶⁴ O despacho foi, naquela ocasião, assinado pelo então intendente, o conselheiro Francisco Alberto Teixeira de Aragão, idealizador do célebre *Toque do Aragão*, que proibiu na mesma época a circulação de pessoas pelas ruas cariocas após as dez da noite⁶⁵, consagrando à *Desordem* um sem-número de atitudes inerentes à vida noturna.

Em 24 de fevereiro de 1829, um terceiro intendente, o também conselheiro do Império Luiz Paulo de Araújo Bastos, determinou à polícia que coibisse o Entrudo em “qualquer via pública”, já que este se tratava de um “transtorno à ordem pública”. “E que, quantos aos negros, de forma alguma se tolere tal divertimento, fazendo-os dispersar e prender os que insistirem”⁶⁶. Em 1830, Bastos reviu a proibição do Entrudo em vias públicas, determinando apenas à polícia que “mantivesse a tranquilidade” e recomendando aos “bons cidadãos” que não tomassem parte no jogo. Apenas foram vedados os festejos em teatros⁶⁷, sempre com ênfase na vigilância dos escravos e de seus “ajuntamentos”. Tratava-se de uma revisão de posicionamento, onde se permitia o Entrudo àqueles que não se enquadrassem como bons cidadãos.

Tornavam-se a esta altura cada vez mais explícitas as ações de ordenamento do Carnaval. A *polissemia* de um festejo de características imprecisas cedia lugar, pouco a pouco, a moldes formados pela coerção policial. O lugar do Entrudo era o lugar da rua, com especial vigilância sobre os negros e redução gradual de seu caráter de abolição

⁶⁴Diário do Rio de Janeiro. Segunda-Feira, 26 de fevereiro de 1827. P. 1

⁶⁵MELLO, Barreto e LIMA, Hermeto. *História da Polícia do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: A Noite, 1939. P. 114.

⁶⁶Diário do Rio de Janeiro. Segunda-Feira, 24 de fevereiro de 1829. P. 1

⁶⁷Diário do Rio de Janeiro. Segunda-Feira, 16 de fevereiro de 1830. P. 1

temporária das relações hierárquicas. Os salões dos teatros, vazios de limões-de-cera e águas servidas por determinação da intendência, vagaram à espera de novas manifestações carnavalescas, que surgiram posteriormente.

Uma observação às publicações do Intendente Bastos revela a recorrência dos termos “bons cidadãos”, integrantes de uma “sociedade civilizada”. As nomenclaturas são utilizadas em ambas as determinações. Há um contraponto entre o *homme civilisé* e o *homem simples*, o selvagem ou *bárbaro*. Ao mesmo tempo em que se utiliza do tom de “recomendação” na segunda comunicação, Bastos pede “a devida moderação” aos policiais no exercício de uma vigilância seletiva, pois preconiza cuidados redobrados com os negros. Esta proposta aproxima-se da *estrutura civilizadora* de Rousseau, para quem o afastamento do estado primitivo humano – e das reações a ele atribuídas – proporcionaria a moderação e modulação dos modos de agir e o erguimento de um sistema de constante controle e policiamento, ainda que sob um verniz cordial, de quem – no caso – dirige uma comunicação aos súditos do Império por um jornal⁶⁸, e não em uma intimação porta-a-porta.

Em 1828, já sob a vigência da proibição do Entrudo nos teatros, estreou no São Pedro de Alcântara a opereta *O Carnaval de Veneza*, apresentada como *baile-pantomínico-jocoso* na imprensa⁶⁹. Com elenco de artistas franceses, esta encenação trouxe pela primeira vez à corte os personagens da *comedia dell'a arte*. Colombina e Arlequim foram representados ao lado de Polichinel e traduziram, ao fim das contas, em sua interpretação da companhia francesa um novo lugar para o Carnaval nos salões: representações cada vez mais europeizadas, *civilizadas*, desbarbarizadas. O contraponto entre o *civilizado* e o *incivilizado* deixava, a partir dali e paulatinamente, o âmbito da mera proibição legal e ganhava contornos propositivos: a ingestão de muito do que vinha de fora, proposta no artigo de 1826 de *O Espectador Brasileiro* deixava de ser projeto e se tornava, de fato, um processo cultural em andamento. O Entrudo, tão lusitano que entrara para o calendário burocrático português, teve criminalizada a ação afro-brasileira e a manifestação nos teatros, que o associava ao mesmo tempo ao primitivismo e às vanguardas que os frequentavam. Era necessário fazer surgir uma nova forma de negros e intelectuais brincarem o Carnaval.

⁶⁸STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 298.

⁶⁹Diário do Rio de Janeiro. Sexta-Feira, 28 de novembro de 1828. P. 4

1.4 – O Primeiro *Civilliza-se* do Carnaval: Que Se Proíba, Aspectos da Proibição

**Nos bailes e nas altas sociedades ha tanta
cliqueta, que mata a paciencia de todos não
acostumados a esses gatimanhos.**

Marmota Fluminense. Sexta-feira, 6 de fevereiro de 1857. P. 3.

Em 18 de fevereiro de 1830, Custódio Xavier de Barros, juiz de paz da Freguesia de Santa Anna, trouxe novos tons à proibição do Entrudo ao vetar “o jogo externo nos referidos dias”⁷⁰. Barros levou para as terras ao norte da Ilha Grande, onde atuava sua jurisdição, o veto legal praticado pela Intendência Geral da Corte no Município Neutro. Tratava-se do espraiamento do processo de criminalização do Entrudo. A campanha ganhava força. O mesmo *Diário do Rio de Janeiro* que publicou o edital do magistrado no ano anterior, deixou de circular durante o Carnaval de 1831 por “não poder vencer os obstáculos que o dia nos apresenta”⁷¹.

Em 1832, foi vez do ainda incipiente Poder Legislativo se posicionar contra o Entrudo. Em um edital assinado pelo presidente da Câmara Municipal, Bento de Oliveira Braga, foi decretado na *Postura*, “proibido o jogo do Entrudo dentro do município”, com penas de multa e prisão a quem descumprisse a decisão⁷². Os limões-de-cera, ainda presentes em sua artesanidade, foram alvo especial da decisão da Câmara, que anunciou “que as laranjas de Entrudo que forem encontradas pelas ruas serão inutilizadas pelos encarregados das rondas”. No ano de 1835, Luiz Francisco Pacheco, Juiz de Paz do 2º Distrito do Sacramento da Corte, foi além e proibiu a venda destes limões, ocasião em que ressaltou agir de acordo com os dispositivos da polícia e da Câmara Municipal⁷³.

Todas estas foram, a rigor, iniciativas de *coerção social*. Apontava-se determinada manifestação cultural como ofensiva à ordem e propícia a distúrbios, criminalizam-na e, conseqüentemente, ao ainda discreto comércio a ela associado e imaginava-se que, como por passe de mágica, uma determinada manifestação cultural desapareceria.

⁷⁰Diário do Rio de Janeiro. Sexta-feira, 18 de fevereiro de 1830. P.1.

⁷¹Diário do Rio de Janeiro. Segunda-feira, 14 de fevereiro de 1831.

⁷²Diário do Rio de Janeiro. Sexta-feira, 13 de fevereiro de 1832. P.1.

⁷³Diário do Rio de Janeiro. Sexta-feira, 24 de fevereiro de 1835. P.1.

Imaginava-se, portanto, que era possível fazer desaparecer uma tradição pela letra da lei.

Em 1835, é importante frisar, o Brasil era governado por uma Regência, dada a menoridade do príncipe D. Pedro. Como demonstrado no 2.3 da presente dissertação, o Entrudo era interpretado como um momento propício ao ajuntamento e fuga de escravizados. Pois este ano de 1835, o mesmo da *Revolta dos Malês* em Salvador, foi o ápice de um pavor generalizado, que levou a medidas socialmente coercitivas – entre as quais a definitiva criminalização do Entrudo – conhecido como *haitianismo*.

Carlos Eugênio Soares e Flávio Gomes, em *Sedições, Haitianismo e Conexões no Brasil Escravista*, revelam muitas faces dos processos de coerção social às reuniões de escravizados e de vigilância no aportamento de *boçais*, escravizados recém desembarcados da África e do Caribe⁷⁴:

Na década de 1830, um período de temores e muita repressão aos africanos em virtude da Revolta do Malês, houve denúncias e investigações policiais quanto a "pretos da ilha de São Domingos" que, desembarcando no Rio de Janeiro, foram avistados na rua reunidos "em meio de muitos pretos". Em fins de 1836 as investigações rumariam para a freguesia da Candelária: na casa de Miguel Cerigueiro, na rua da Quitanda, estaria hospedado "um tal Emiliano suspeito de *haitianismo*".

“Indiscutivelmente, a pura presença, as inúmeras revoltas provocaram um medo contínuo nas classes dominantes e influenciaram muito no peso político”, acrescentou o historiador Augustin Wernet⁷⁵. De fato, medidas de coerção às liberdades individuais e de remoções de proteções constitucionais aos excessos nas ações do Estado foram largamente utilizadas durante o Período Regencial. O sistema escravista brasileiro, muito peculiar, dotou a Corte de uma composição demográfica em que, ainda em 1821, 46% dos habitantes eram cativos⁷⁶. Não parece exagero interligar a criminalização do Entrudo ao já explicitado receio de que este representasse um ajuntamento de escravos em condição propícia à rebeldia e às fugas. A ênfase já citada

⁷⁴SOARES, Carlos Eugênio; GOMES, Flávio. *Sedições, Haitianismo E Conexões No Brasil Escravista: Outras Margens Do Atlântico Negro*. Novos Estudos Cebrap. P. 63

⁷⁵WERNET, Augustin, *O Período Regencial (1831-1840)*. São Paulo: Sp Global, Capítulo III:A luta pelo poder. P. 43.

⁷⁶ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *Vida Privada E Ordem Privada No Império*. In: (Org.). *História Da Vida Privada No Brasil, V. 2: Império: A Corte E A Modernidade Nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P.14

de que se guardasse especial precaução à atuação dos negros tem muito de explícita.

Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, a respeito dos movimentos daquele 1835 e, mais especificamente, da insurreição Malê, afirmou: “Os relapsos em furor selvagem observamo-los em movimentos de fins aparentemente políticos ou cívicos, mas na verdade pretexto de regressão à cultura primitiva, recalcada porém não destruída”⁷⁷. Dos traços *primitivistas*, tão presentes no Entrudo, como a *artesanalidade* que ele representava, fazia-se contraponto com os rapapés de uma *Sociedade de Corte*. O “recalque da cultura primitiva” ao qual Freyre se refere, promovido por dispositivos coercitivos de diversas ordens, dialoga com a ideia de Claudine Haroche, em *Da Palavra ao Gesto*: a materialização das ideias de soberania está no campo da política. Mas no governo do cerimonial, que estas representam, o elo social se realiza pelas regras de cortesia e civilidade⁷⁸.

Ao tornar o Entrudo assunto para a Polícia, a Justiça e o Legislativo, o processo de *coerção social* se intensificou a ponto que os dispositivos de reconhecimento, ainda que limitado, de sua relevância presentes no Período Joanino, com as mencionadas interações com o Clero, a Indústria e a Burocracia, perderam pouco a pouco o espaço na medida em que o Carnaval, cada vez mais, era associado às ações dos escravizados, mobilizações de grupos e ameaças à estrutura da *Sociedade de Corte*. A natureza de *posturas e editais* das determinações estatais referidas se correlaciona com a existência de uma *ordem cortesã*. Haroche afirma que os rituais e maneiras da corte são o modo sob o qual o poder se impõe e é reconhecido⁷⁹.

Entretanto, decretos não mudam o mundo. Práticas socialmente aceitas são ressignificadas quando submetidas à coerção pura e simples. Podem até, por força da ação policial, desaparecer em sua face mais explícita, mas submetem-se a um espraiamento por outras manifestações culturais, se *ressignificam*. Norbert Elias, ainda em *O Processo Civilizador*, ao problematizar a transição do comportamento *civilisé* para uma *civilisation*, a apresenta como o momento em que a adequação das maneiras transcende o campo do indivíduo. Mas, ao mesmo tempo em que este processo se dá, as coerções puras e simples, “antinaturais”, no dizer de Elias, são sobrepujadas em seu

⁷⁷FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998. P.212.

⁷⁸HAROCHE, Claudine. *Da Palavra ao Gesto*. Campinas: Papyrus. 1998. P. 15.

⁷⁹HAROCHE, Claudine. *Da Palavra ao Gesto*. Campinas: Papyrus. 1998. P. 98.

caráter arbitrário por “forças sociais anônimas”, muito mais sofisticadas e interacionais em suas expressões de crítica social⁸⁰. Ou seja, é possível compreender a sofisticação do próprio Entrudo e suas associações diretas - ou a ele atribuídas - a movimentos sociais de contestação pela lógica de Elias de que, por mais coerção que a Corte exercesse sobre aquela manifestação, suas práticas transcenderam os limites das ações individuais, tornaram-se socialmente aceitas e, portanto, sua criminalização tornou-se inócua. O ato de tornar-se primitivo, ainda que com data marcada e hora para acabar, de inverter papéis momentaneamente, era a própria transição do *homme civilisé* em seus modos cortesões para uma *civilization* moldada em padrões novos e ainda disformes, pouco delineáveis.

Este Homem ainda entrudesco moldou um novo Brasil por meio de seus modos e ações tidos como mais incivilizados. As bacias d'água suja, os limões-de-cera, as urras difusas e desconexas, os escravizados reunidos, as batalhas de seringas de folhas-de-flandres nos teatros representavam, em um Império ainda nascente, as interações de uma pluralidade que começava a realizar, ali, o *ser brasileiro*.

Gilberto Freyre definiu o Entrudo como “uma festa de todas as classes”⁸¹. Um articulista anônimo em *A Verdade*, de 1834, o fez da seguinte forma⁸²:

O povo necessita de distrações, mas daquelas que unem o útil ao agradável. O Entrudo, pelo contrário, origina além as apoplexias, constipações e outras moléstias, desconfianças, rixas e rivalidades que durão às vezes anos. Adoçemos nossos costumes, brinquemos com decência e doçura o miudinho, as contradanças (...) e as belas modinhas brasileiras devem invadir o campo aos molhantes e molhados, rotos e enlameados.

O editorial, que defendeu a proibição imposta pelos dispositivos legais, enumerou também casos de homens mortos supostamente em decorrência das “constipações” oriundas das brincadeiras molhadas. Repete-se, ali, o tom de cordial desaprovação já presente em outros artigos de opinião a respeito desta prática festiva, o tom de quem aconselha a população. Este editorial difere-se, no entanto, por seu caráter propositivo. Aborda “modinhas brasileiras” quando mal havia o Brasil se tornado

⁸⁰ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I Introdução. P. 59.

⁸¹FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. 2. ed. Recife: Editora Artenova, 1977. P. 105.

⁸²A Verdade. Terça-feira, 22 de janeiro de 1834. P. 4.

independente. “Todas as classes”, para Freyre, e submetidas ao mesmo jugo e ao mesmo dispositivo legal, ao fim das contas, de proibição do jogo público do Entrudo, iniciaram a partir deste momento e de forma progressiva e indeterminada, a transição para uma manifestação cultural que institucionalizou o que antes transitava entre o visto como espontâneo e o visto como potencialmente conspiratório.

O aspecto grotesco das brincadeiras com água e sujeira no Brasil, por outro lado, se correlaciona com a ideia de *realismo grotesco* que Bakhtin transpôs para o Carnaval medieval europeu. Para o autor⁸³:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura popular) o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolavelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.

O Entrudo foi universal na medida em que, mesmo coibido a partir da febre *haitianista*, foi durante boa parte de sua existência uma festa para todos. Festivo por seu caráter *polissêmico*: *festa, jogo e folguedo*. Utópico por, ao inverter momentaneamente papéis, servir naqueles tempos de escassas alternativas à contestação social, de potência transformadora. No entanto, seu caráter *primitivesco*, ao escandalizar a *Sociedade de Corte*, provocou não só as iniciativas de proibição legal mencionadas e coerção policial como, também, fez iniciar uma campanha propositiva que visava do seio da sociedade, ao surgimento de práticas festivas que substituíssem o Entrudo. Era lançada a pedra fundamental do que vinha sendo pregado desde 1826, ao menos: um carnaval adequado à nova *Sociedade de Corte* brasileira, um carnaval do *homme civilisé*.

Em 1841, o fiscal da freguesia de Santa Rita, Gaspar José Dias, compartilhou um novo edital da Câmara Municipal do Município Neutro que foi direto ao ponto: “O mesmo Senado (municipal) apresentará para o ano um programa de divertimento público que não terá os inconvenientes do Entrudo”⁸⁴. Em 24 de abril do mesmo ano, o *Diário do Rio de Janeiro* comemorou, no mesmo edital em que criticava a *malhação de*

⁸³BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, P. 17.

⁸⁴Diário do Rio de Janeiro. Terça-feira, 16 de fevereiro de 1841. P. 2.

Judas por ser “incompatível com a civilização que ostentamos”, a iniciativa da Câmara: “Acabou-se de direito aquele escândalo, e para o ano se Deus quiser e não houver falta, teremos programa oficial para a festa do Entrudo”⁸⁵. A coerção ganhava novos contornos. Era o momento da transição do *que se proíba* para o *que se transforme*.

⁸⁵Diário do Rio de Janeiro. Terça-feira, 24 de abril de 1841. P. 1.

1.5 - O Segundo *Civilliza-se* do Carnaval: Que Se Transforme à Italiana

Continuação do Entrudo.
Quem joga Entrudo nas ruas
Mostra loucura completa:
Se escapa de ser hum louco,
Não deixa de ser paleta.
Quando da Patria os clamores
Se elevão entre gemidos;
Em taes brincos, taes ineptias,
Os seus filhos distrahidos!..
Acordai, gente insensata,
A' vista do que soffremos:
Remedio aos males, não brincos,
Procurar todos devemos.
O que assim do néscio Entrudo
Obrar a acção indiscreta,
Não tem por certo, juizo,
E' tólo! Fóra pateta!

Continuação do Entrudo; Nova Luz Brasileira. Terça-feira, 15 de fevereiro de 1831. Nº 119. P.8

Um estudo apurado das campanhas promovidas por setores da sociedade contra o Entrudo revela um panorama que antecede em alguns anos a própria hipótese da *febre haitianista* como foco de repressão a práticas festivas. O poema acima, por exemplo, publicado em *Nova Luz Brasileira*, conclamava o povo a procurar “remédios aos males”, e “não brincos”. O veículo, que fazia críticas ao Primeiro Reinado, tinha como inspirador José da Silva Lisboa, o Visconde de Cairu, liberal clássico, intérprete de Adam Smith e um conhecido negador do ócio⁸⁶.

Em 1836, a vetusta Revista Médica Fluminense publicou um relatório assinado por Dr. Maia (prenome omitido) em nome da Sociedade Médica do Rio de Janeiro a respeito de uma epidemia de “febre catarral”, provavelmente gripe, ocorrida na Corte no ano anterior. Recorrendo também ao ato de molhar-se e molhar aos outros, inerente ao Entrudo, Maia afirmou que “o jogo do Entrudo também entra em muito na sua produção”, isto é, das gripes⁸⁷.

⁸⁶SPAIZMANN, Gabriela e SANSON, João Rogério. *Cairu e o Liberalismo Smithiano na Abertura dos Portos*. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/face/article/view/308/245>. Acessado em 23/10/2013 às 00:57. P. 260.

⁸⁷*Relatório da Comissão Especial Sobre a Epidemia de Febre Catarral, que grassou nos primeiros meses de 1835, feito pelo Doutor Maia*. Revista Médica Fluminense. 12 de março de 1836. Nº 12. P. 12

Cada vez mais instituições aderiam à campanha pela substituição do Entrudo por outra manifestação ainda a ser escolhida. Enquanto alguns defendiam um programa “mais saudável” para os folguedos de Carnaval, outros sugeriam a sua substituição pela discussão e solução dos problemas nacionais ou ainda a supressão de seus aspectos anti-higiênicos. De todo modo, estes grupos concordavam em um ponto: era preciso sofisticar, pela lógica *Dominante*, as práticas carnavalescas. Atingia-se uma nova etapa do *processo civilizatório*: suceder o costume *bárbaro* pelo *civilizado*, e não apenas suprimir o primeiro. Norbert Elias, em *O Processo Civilizador*, ao destacar as transições de costumes nas Sociedades de Corte, afirmou⁸⁸:

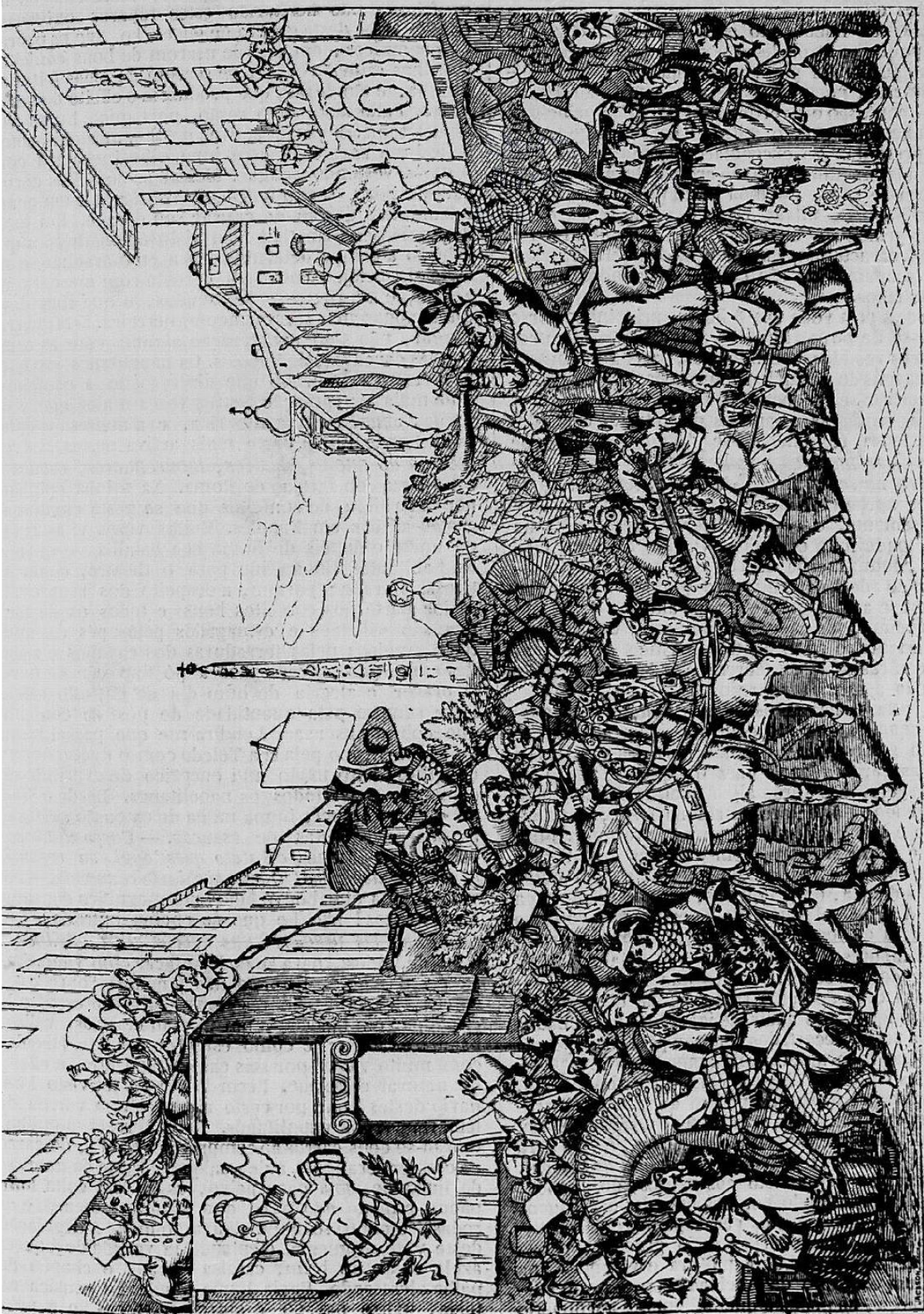
É deste mecanismo – o desenvolvimento de costumes de corte, sua difusão para baixo, sua leve deformação social, sua desvalorização como sinais de distinção – que o movimento constante nos padrões de comportamento na classe alta recebe em parte sua motivação.

Ou seja, as esferas de poder buscavam a distinção pelo refinamento dos costumes *bárbaros*. Era preciso constituir um Carnaval mais ordeiro, higiênico, politizado e cortês, que combinasse com a estética de um *homme civilisé*. O que elas não aparentavam prever, *a priori*, é que a transição para uma *civilisation carnavalizada* se desse de forma tão delineada quanto os acontecimentos comprovariam nas décadas seguintes. A pedagogia do Entrudo refinado, cada vez mais presente na imprensa carioca, teve na defesa da *venezificação* do carnaval um importante expoente. Desde 1826, em *O Espectador Brasileiro*, a campanha por um Entrudo ao modo europeu – não lusitano, que fique claro - se fazia presente, e o ápice deste discurso reformador se deu em 1837, quando *Museu Universal*, que se apresentava como “jornal das famílias brasileiras”, publicou o relato de um viajante apócrifo aos carnavais da Itália no artigo “Carnavais Italianos”⁸⁹. Nele, o anônimo defendeu que “o arlequim por excelência é o de Veneza”, em mais uma referência à *Comedia dell’arte* na crônica diária brasileira.

“Carnavais Italianos” é, na realidade, a descrição de uma gravura, denominada “Carnaval em Roma” e também de autor anônimo publicada na mesma edição de *Museu Universal*, a qual é imprescindível reproduzir integralmente:

⁸⁸ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I. P. 110.

⁸⁹Museu Universal. 23 de setembro de 1837. Nº 12, P. 2



CARNAVAL EN ROMA.

Há nesta gravura imagens do Carnaval tidas como universais e presentes nos desfiles carnavalescos até os dias de hoje. Um obelisco com motivos egípcios ao centro da imagem, confirmado pela descrição do cronista apócrifo, explicita um símbolo do *processo civilizador* na antiguidade, com o surgimento da Engenharia. Surgem, evidentemente, muitos mascarados – mas nem todos o são – e o número de mulheres parece bem inferior aos relatos a respeito do Entrudo no Brasil. Há montarias a cavalo e, pela primeira vez, um carro alegórico com motivos militares que remetem à cultura greco-romana: o elmo, as armas e a armadura. Também é descrita pelo cronista a presença de uma pequena banda de música, além da padronização das fantasias daqueles que estavam sobre a alegoria “tripulação (...) vestida de jaqueta azul, calça de brim, camisa riscada e chapéu de palha alcatroado”⁹⁰. Observa-se também, discreta, porém perceptível, uma batalha de confetes, que sujam as cidades, mas não os indivíduos, o que equivaleria no Carnaval italiano à batalha com água suja, limões-de-cera e seringas de folha-de-flandres do Entrudo brasileiro.

Este é um Carnaval que parece se adequar à cidade e às suas estratificações sociais. Em sua face mais aparente, a “abolição das relações hierárquicas”⁹¹ havia sido substituída por tamanha suavização das maneiras e normatização das práticas festivas que o modelo apresentado pelo jornal brasileiro a respeito do Carnaval europeu era, de fato, posto como edificante e propositivo, apresentado como uma “jovial festividade” por seu cronista⁹².

Há, para se utilizar da teoria de Bakhtin, uma aproximação maior ao que ele caracterizaria como festas oficiais: “Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para seu nível”⁹³. O surgimento, ainda que parcial, de grupos com fantasias padronizadas e de uma produção de sentido que encontra similaridades com a atual noção de *Tema* no Carnaval, com certa identidade estética – no caso, as referências ao militarismo greco-

⁹⁰Museu Universal. 23 de setembro de 1837. Nº 12. P. 2

⁹¹BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P.9.

⁹²Museu Universal. 23 de setembro de 1837. Nº 12. P. 2

⁹³BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P.9.

romano – e a aproximação de uma reflexão sobre uma estética nacional: além da herança romana, há também o referencial mediterrâneo no obelisco egípcio, destacada a proximidade geográfica desta região com os propósitos colonialistas do novo Reino da Itália. É possível refletir, com base nestas imagens, sobre o quanto este Carnaval italiano foi intermediário entre alguma manifestação medieval próxima às *Festas de Loucos* de Victor Hugo e os bailes de máscaras de Veneza, mencionados neste mesmo relato. Havia a preocupação de civilizar as bufonarias e manter o ordenamento social embora, perceptivelmente, existam elementos estéticos que remontem ao medievo, como as decorações utilizadas nos cavalos.

Embora não haja uma data precisa para o surgimento dos bailes de máscaras na Europa – suas origens parecem também remontar ao medievo – habitualmente se refere à sua chegada no Brasil com data do Carnaval de 1846⁹⁴. Clara Delmastro, “mulher de bom gosto e gênio folgazão⁹⁵”, organizou bailes de Carnaval à moda veneziana, com máscaras, no Teatro São Januário, de acordo com as memórias de Martins Penna⁹⁶.

Outro aspecto interessante da organização destes primeiros bailes mascarados no Município Neutro é que nem sempre estes estavam atrelados ao calendário eclesiástico; isto é, tomavam formas de Carnaval fora de época. Em 16 de setembro de 1843, o Hotel D'Itália cobrou 4 mil réis pela entrada em seu “baile mascarado com excelente orquestra, e se apresentará uma esplêndida e bem servida ceia, havendo igualmente bons refrescos e sortidos licores”, complementando o anúncio com as entradas grátis de senhoras e a não gratuidade dos “homens mascarados de senhora”⁹⁷.

A repressão policial ao *travesti* no Carnaval dos bailes de máscaras era enérgica. A despeito do desencorajamento dos organizadores de bailes mascarados à prática, os registros policiais do início dos anos 1840 apresentam diversas prisões de homens que brincavam o Carnaval vestidos de mulher. No Carnaval de 1844, ao mesmo tempo em que se registraram as prisões do *ladino* Manuel, “por vender limões-de-cheiro” e dos livres Boaventura da Silva, Eduardo de Oliveira Lima, Joaquim Feliciano

⁹⁴ Há enorme controvérsia a respeito desta data magna. Autores como Rachel Valença (1835) e Eneida de Moraes (1840) mencionam datas discrepantes da citada, que parece ser a mais recorrente por se relacionar com personagem histórica constantemente noticiada, Clara Delmastro, uma cantora lírica.

⁹⁵ CORRÊA, Viriato. *O I Baile de Máscaras Que Houve no Rio de Janeiro*. P. 3.

⁹⁶ ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. *Folganças Populares: Festejos de Entrudo e Carnaval em Minas Gerais no Século XIX*. Belo Horizonte: PPGH/UFMG. Famemig, 2008. P. 115.

⁹⁷ Diário do Rio de Janeiro. Sexta-feira, 15 de setembro de 1843. P. 4.

e Manuel Carneiro do Nascimento “por jogarem o Entrudo”, Bernardo José da Costa e José da Costa, brancos, foram encarcerados “por andarem mascarados, um deles com trajes de mulher”⁹⁸.

Havia, no âmbito de um Baile de Mascarados à moda italiana, limitadas trocas de papéis (com a proibição de negros vestidos de brancos, homens de mulheres ou o inverso) que se propunham a manter um tradicional sistema de convivência entre *Estabelecidos* e *Assimilados* e rejeição a práticas de *Outsiders*, como os que “invertem o gênero” no ato de se travestir. Esta ideia a respeito da afirmação de tabus coletivos para gerar distinção no Brasil Império dialoga com a conceituação de *Outsider* de Norbert Elias⁹⁹:

(...)eles (os *outsiders*) põem em risco as defesas profundamente arraigadas do grupo estabelecido contra o desrespeito às normas e tabus coletivos, de cuja observância dependem o status de cada um dos seus semelhantes no grupo estabelecido e seu respeito próprio, seu orgulho e sua identidade como membro do grupo superior.

Havia também rejeição de setores da população às práticas importadas da Itália e, na visão destes, puramente reproduzidas no Brasil. Uma curiosa carta, assinada pelo “Ex-cozinheiro do defunto Marquês de Barbacena”, também merece reprodução integral¹⁰⁰:

⁹⁸Diário do Rio de Janeiro. Quarta-feira, 21 de fevereiro de 1844. P. 4.

⁹⁹ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os Outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*, Rio de Janeiro: Zahar, 2000 P. 26.

¹⁰⁰Diário do Rio de Janeiro. Quarta-feira, 3 de julho de 1844. P. 3.

PERGUNTA-SE ao Sr. fiscal ou a quem competir, se os bailes mascarados que o Sr. Angelo dá, são para ganhança sua; se tem para isso licença das autoridades, e se já pagou o alvará á camara, na importancia de 2400 rs., e o sello do thesouro na importancia de 3000 rs.? e caso não tenha satisfeito todos estes quesitos, porque o não obriga a pagar? pois é muito abusar com os seus continuados espectaculos publicos, e com os seus jogos, pois sempre ha lecartez, banca o orello. Não é só isso, Sr. Redactor, é estar uma guarda paga pela nação sujeita ás ordens d'este estrangeiro e a beneficio seu! Será melhor que o Sr. Angelo venda seus pasteis e deixe-se de bailes, porque algum dia lhes darão na cabeça. Roga-se ao Sr. chefe de policia haja de dar as suas acertadas providencias contra as espertesas estrangeiras, que vem no nosso Brasil nos mortalhar d'estas e d'outras maneiras: seria mais util que o Sr. Angelo fosse para Italia. — O cozinheiro do defunto marquez de Barbacena.

É neste ponto que é possível observar um dos mais costumeiros processos de coerção social de *Outsiders* por *Estabelecidos*: a *fofoca*, o *escândalo*. Ainda que o *Cozinheiro do Defunto Marquês de Barbacena* tenha muito mais características de um *assimilado*, pelas cozinhas que frequentou e as mesas que serviu, a condição de imigrante do italiano Angelo o posiciona como um *Outsider*, como alguém que tentava, sem perceber, carnavalizar a sociedade de seu tempo. Referências a *mal falados* são quase tão antigas quanto o próprio Brasil. Esta realidade é apresentada por Norbert Elias sob a égide de dois conceitos basilares: a *blame gossip*, fofoca depreciativa, e a *pride gossip*, a elogiosa¹⁰¹. A primeira é utilizada com vistas a estigmatizar seus personagens, e foi utilizada neste caso pelo cozinheiro assimilado para acusar o italiano de práticas rejeitadas.

O uso dos jornais para gerar distinção a partir das fofocas publicadas em cartas e artigos apócrifos sobre *promoters* dos Bailes de Máscaras, ao mesmo tempo em que glorificava a prática ordeira da festa – e isto desde muito antes e de forma já mencionada – comprovava que mesmo os faustos e extravagantes bailes mascarados sofriam com processos de coerção social, possivelmente dado o seu baixo grau de

¹⁰¹ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os Outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*, Rio de Janeiro: Zahar, 2000 P. 121.

institucionalização e a visão geral de que eles eram, mais explicitamente, uma manifestação estrangeira. O propósito Imperial de construir uma identidade nacional brasileira aliado à necessidade de se criar um Carnaval burguês, nem de “abolição das relações hierárquicas”, consagrada ao ócio e à desordem do Entrudo, nem da simples reprodução de uma festa estrangeira com os Bailes Mascarados levou, dentro em pouco, a uma mudança de paradigma nas práticas festivas do Carnaval da *corte*: o surgimento das *Sociedades Carnavalescas*.

CAPÍTULO II: O *Processo Civilizador* e a Proposta de um Novo Brasil

2.1 - Por uma Lógica Mnemônica - Que Se Critique Burlescamente

Havia, em meados do século XIX no Município Neutro, uma rejeição tanto ao Entrudo quanto aos Bailes de Máscaras, como pode ser observado. Mesmo os bailes não ficaram imunes às restrições dos códigos de condutas, e logo por eles passaram a ser regulados. Tanto a violência do Entrudo como o potencial *travesti* dos mascarados, interpretados como costumes bárbaros, aparentavam perder espaço na mesma medida em que grupos de foliões se organizavam para a institucionalização de práticas festivas carnavalescas com o objetivo de combater a repressão do Estado, institucional, por uma ação também institucional.

O pouco entusiasmo da imprensa pelos bailes pode ser explicitado pela protocolar cobertura jornalística que eles recebiam, com pouca ênfase e nenhuma problematização: “A 2, 3 e 4 houve em S. Carlos baile de máscaras”¹⁰². O pouco conhecido *Novo e Completo Índice Cronológico da História do Brasil*, distribuído como periódico, mencionava sem maiores protestos, que “a polícia proibiu o uso de máscaras pelas ruas nas noites de bailes mascarados, desde as 10 horas da noite até as 4 da madrugada”¹⁰³. Em 1848, um não menos obscuro Sr. De Vecchi, mais um sobrenome de presumível origem italiana, organizou um baile mascarado “à veneziana” no Teatro S. Francisco, com a concorrência de um evento semelhante no Salão da Floresta. Na mesma noite, De Vecchi concorreu com os bailes mascarados a “corrida ridícula e curiosa em louvor do Carnaval” na Praça de Touros, à moda espanhola, com bilhetes vendidos para camarotes¹⁰⁴. Existiam referências eurocentristas de muitas vertentes, mas elas aparentavam, em essência, não cair no gosto popular.

Com a criminalização do Entrudo e a limitada ascensão dos bailes, cada vez mais as festividades se restringiam ao ambiente privado e eram alijadas do *lugar da rua*. Todavia, a timidez no prestígio ofertado pela imprensa aos bailes “à veneziana” contribuiu para que a sua tomada de lugar em comparação ao Entrudo fosse apenas parcial. É possível afirmar, com algum rigor, que as aparições dos bailes nos jornais tinham caráter predominantemente publicitário, e não informativo ou opinativo, dada a

¹⁰²Diário do Rio de Janeiro. Sábado, 29 de março de 1845. P. 1.

¹⁰³*Novo e Completo Índice Cronológico da História do Brasil*. Jan 1842. P. 186.

¹⁰⁴Correio Mercantil. Sábado, 4 de março de 1848, P. 4.

extrema escassez de detalhes e objetividade dos anúncios. Criminalizavam-se diversas práticas, mas ao mesmo tempo, ainda não se afirmava com exatidão o que era desejado para seus postos. Neste momento, não pareciam ser os bailes ou touradas.

Entretanto, com o passar dos anos houve uma limitada popularização dos bailes carnavalescos mascarados. Há registros importantes, como a “entrada em cena” do célebre ator João Caetano dos Santos (1808-1863) no negócio, como organizador de “seis bailes mascarados” no Teatro de S. Pedro de Alcântara¹⁰⁵. No mesmo ano de 1851 em que João Caetano tomou a frente dos bailes, ele propôs que fossem também realizados em S. Pedro bailes mascarados por ocasião da Páscoa¹⁰⁶. Não é possível precisar se este baile realmente aconteceu, mas sua simples sugestão revela que havia em João Caetano a ideia de promover uma institucionalização do Carnaval para além dos quatro dias de folguedos à festa consagrados. Este propósito de unir intelectualidade, *métier* teatral e um calendário menos restrito reverberou, poucos anos depois, no surgimento da primeira instituição a traduzir a estética veneziana em uma prática festiva que não era baile e nem entrudo, pois tratava-se de uma *Sociedade Carnavalesca: o Congresso das Sumidades Carnavalescas*.

Em julho de 1855, João Caetano encenou no mesmo S. Pedro os quatro atos da ópera *Maritana*, do irlandês William Vincent Wallace (1812-1865). Fez parte da trilha sonora, em uma exótica concessão a um tema brasileiro, a quadrilha *As Sumidades Carnavalescas*, atribuída ao professor de música Antonio Xavier da Cruz Lima, em seguida ao ato final em que Caetano interpretava o protagonista, D. César de Bazan¹⁰⁷. Este nome mencionava a nomenclatura alternativa utilizada pelo *Congresso das Sumidades Carnavalescas* em fevereiro daquele ano, comprovando que João Caetano esteve ligado diretamente à popularização das *Sociedades Carnavalescas*. A respeito do primeiro desfile deste grupo, Melo Morais Filho em *Festas e Tradições Populares no Brasil* legou uma breve descrição: a frente do primeiro *préstito*, isto é, a procissão de uma Sociedade pelo tecido urbano da cidade, “uma banda marcial vestida com uniformes dos cossacos da Ucrânia”¹⁰⁸.

¹⁰⁵Correio Mercantil. Sábado, 22 de fevereiro de 1851. P. 4.

¹⁰⁶Correio Mercantil. Domingo, 24 de março de 1851. P. 3.

¹⁰⁷Diário do Rio de Janeiro. Domingo, 29 de julho de 1855. P.4.

¹⁰⁸In COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 19

Este primeiro desfile, além dos aspectos mencionados por Melo Moraes, trouxe um sem-número de referências a culturas estrangeiras, como um destaque fantasiado de Temístocles, o general grego, um *pagliaccio*, um toureador andaluz, um campesino bretão, entre dezenas de outros nobres, burgueses e mesmo populares dos mais variados cantos do mundo – menos do Império do Brasil¹⁰⁹. Dois elementos, além do próprio caráter de *préstito*, tornaram-se presentes nos desfiles das *Sociedades Carnavalescas* dali em diante: uma comissão de frente montada a cavalos, na ocasião a patrulha da cavalaria municipal e uma banda de música trajada a caráter, já com clarins como instrumentos predominantes e “elementos de música marcial”, na ocasião vestidos com motivos árabes. O trajeto deste primeiro desfile não era geograficamente bem delimitado. Iniciava-se no Largo de D. Manoel, nos arredores da atual Praça XV, e prosseguia em uma pouco ortodoxa procissão pelo centro antigo da cidade em direção à Lapa. Em seguida, Glória, Largo do Machado, Catete, Flamengo, retornava ao Catete em direção novamente ao Centro e, após uma “apoteose” no Passeio Público de Mestre Valentim, caminhava para o trecho final que seguia pelo largo do Rócio até o Teatro S. Pedro dos experimentos mascarados de João Caetano e que encerrava o itinerário.

Integrantes deste primeiro grupo iniciaram, também, atuação como polemistas na imprensa carioca. Da “Sala das Sumidades Carnavalescas”, “servindo de secretário, o Diabo”, o *Congresso das Sumidades Carnavalescas* ironizou a atuação dos militares que comandavam o porto da barra do Rio Grande do Sul, e defendeu a demissão do capitão Antonio Caetano Ferraz e dos tenentes Rodrigo Antonio de Lamare e José Pereira Pinto, acusando-os de corrupção¹¹⁰.

Seus diretores originais não assinavam seus nomes completos, utilizando pseudônimos ou abreviações. M. Guimarães, o secretário, convocou, por exemplo, uma reunião da diretoria para prestação de contas no aristocrático Hotel Pharoux para a manhã de 19 de março de 1855¹¹¹. Esta reunião originou um extenso artigo publicado em 8 de abril, no qual os diretores prestavam contas do Carnaval do ano a seus 67 associados e um “número não calculado de admiradores”. Enfatizava-se “a entronização do Carnaval europeu, que se fixou entre nós no impulso dado pelas *Sumidades*

¹⁰⁹Correio Mercantil. Domingo, 18 de fevereiro de 1855. P.2.

¹¹⁰Correio Mercantil. Quinta-feira, 1º de março de 1855. P.1

¹¹¹Correio Mercantil. Quinta-feira, 18 de março de 1855. P.3.

Carnavalescas e cuja púrpura esplêndida afugentou para sempre o manto andrajoso do praguejado Entrudo”¹¹². João Caetano, que cedeu os salões do teatro S. Pedro de Alcântara para a ceia de confraternização do *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, recebeu nesta nota agradecimentos públicos.

Em 2 de fevereiro do ano seguinte, as *Sumidades* realizaram seu “grande baile de fantasias” no Club Fluminense e um “passeio de domingo de Carnaval” que percorreu boa parte do centro antigo do Rio. Assinava o itinerário seu 1º secretário, J. de Mello, e o percurso era inteiramente promovido em via pública. Isto é, não existiam paradas em teatros como no ano anterior e como ocorreria anos depois¹¹³. Este trajeto se iniciava na Rua da Ajuda, nas encostas do Morro do Castelo, e se dispersava no Largo do Paço após passar, por exemplo, pelo então Campo da Aclamação – e atual Praça da República – portanto, não seguia uma linha reta, tal trajeto realizava-se mais ou menos em forma de parábola. Havia, com isto, o provável interesse em angariar mais e mais foliões a cada local de passagem e oferecer publicidade a uma nova manifestação cultural ainda pouco conhecida.

Em 14 de junho 1857, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou a composição da primeira – e última – diretoria eleita do *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, que desapareceu repentinamente no ano seguinte, sem que maiores referências ou documentos fossem a respeito dele encontrados¹¹⁴. Podem ser observados alguns nomes da intelectualidade da corte, como o do presidente, o português Joaquim Augusto da Cunha Porto (1827-1884)¹¹⁵, um dos mais notáveis colecionadores de arte do século XIX e de seu vice, o leiloeiro Antonio de Almeida Antunes, também relacionado às artes plásticas¹¹⁶.

O *Congresso das Sumidades Carnavalescas* buscava, portanto, referenciais estéticos no Carnaval estrangeiro, à moda veneziana, tal qual os bailes de máscaras e o festejo idealizado que o viajante à Itália descreveu e foi anteriormente mencionado nesta dissertação. A música, declaradamente *marcializada* e o caráter de procissão que

¹¹²Correio Mercantil. Quinta-feira, 8 de abril de 1855. P.2.

¹¹³Diário do Rio de Janeiro. Quinta-feira, 31 de janeiro de 1856. P.4

¹¹⁴Diário do Rio de Janeiro. Domingo, 14 de junho de 1857. P. 1

¹¹⁵PATERNOSTRO, Suzana. *A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção. In: O Grupo do Leão e o Naturalismo português*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996. P. 24

¹¹⁶Almanak Administrativo Mercantil e Industrial da Corte e a Província do Rio de Janeiro. 1865. P. 112.

seus desfiles assumiam o aproximava ainda mais da estética europeia, uma vez que não eram utilizados instrumentos de percussão nas *orquestras*. Todavia, sua preocupação com a temática social brasileira – no caso, a corrupção – e a proximidade de intelectuais como João Caetano e Cunha Porto de seus propósitos cotidianos e desfiles carnavalescos fizeram do *Congresso das Sumidades Carnavalescas* um caso *sui generis*, até então, de proximidade entre o Carnaval e a crítica da realidade brasileira. Seu caráter institucionalizado, com quadro associativo, diretoria e reuniões periódicas, o dotava de “musculatura” para agir não apenas nos dias de desfiles, mas em uma programação para o ano. Institucionalizar o “de fora” para discutir criticamente o “de dentro” era o novo passo do *processo civilizador* carnavalizado. A crítica ácida e teatralmente burlesca de suas atividades o diferenciava, por exemplo, da inversão de papéis e do achincalhe indiscriminado do Entrudo. Uma *Sociedade Carnavalesca* argumentava “direto ao ponto”.

A adoção de uma divindade como o “Diabo” que assinou o manifesto das *Sumidades* contra a corrupção no porto gaúcho iniciou um prolongado e sofisticado processo de apropriação de símbolos pagãos e divindades blasfemas pelas *Sociedades Carnavalescas*. Mikhail Bakhtin classificou, a respeito do Carnaval medieval europeu, esta recorrente referência como *grosseria blasfematória*. Ao mesmo tempo em que pode escandalizar uma sociedade católica, a presença do Diabo no manifesto contribuía para a crítica burlesca. Segundo Bakhtin¹¹⁷:

Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca.

A *grosseria blasfematória*, ao atentar contra autoridades do corpo militar referendadas pelo Estado, mas balizar a blasfêmia com o emprego do “Diabo” a partir das acusações de corrupção, distinguiu-se do achincalhe indiscriminado do Entrudo ou da crítica pela performance individual – por exemplo, no ato de se travestir – dos Bailes Mascarados. O surgimento de instituições que dirigiram suas baterias às críticas sociais

¹¹⁷BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P. 15.

discursivamente mais explícitas, esteticamente teatrais e com propósitos atribuídos à criação coletiva desta instituição, no caso o *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, trouxe um novo tom ao modo do Carnaval criticar e foi outro traço marcante da trajetória das *Sociedades Carnavalescas* dali em diante.

A *concentração, entrada triunfal, desfile e apoteose* dos primeiros *préstitos* carnavalescos, cujo teor não foi possível precisar com exatidão, mas apresentou-se como “humorístico”¹¹⁸ no Passeio Público – espaço de uma das primeiras alegorias do Rio de Janeiro enquanto *urbe*, a Fonte dos Amores – foi uma “obra cômica encenada em praça pública”, ainda que com farto suporte alegórico no próprio *préstito* e nas fantasias dos foliões. Entretanto, diferia-se da prática entrudisca, mais familiar ao Carnaval do medievo. Ainda para Bakhtin¹¹⁹:

Durante o carnaval nas praças públicas, a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária.

Proibiam-se a presença de *préstitos* e elementos estranhos à Sociedade no espaço alegórico dos carros decorados¹²⁰. Eram criados códigos de conduta para os desfiles, estatutos, organogramas, programas musicais e estéticos para as procissões, alvos pré-determinados para críticas políticas e diversas estruturas institucionais que, neste caso, se faziam presentes não apenas pela ação do Estado, mas pela própria auto-organização das *Sociedades*. Ainda que essencialmente familiar, pelo próprio caráter associativo de um clube – que, implicitamente, reúne homens de interesses em comum – não há como demonstrar neste período um “contato sem barreiras”. Fantasias distinguiam grupos de foliões, os músicos dos não-músicos, os destaques de carros alegóricos e aqueles que representavam nobres, burgueses ou camponeses, muito embora os caracteres de distinção que originavam as divisões de foliões entre estes três últimos papéis também não possam ser mensurados com segurança.

¹¹⁸Correio Mercantil. Domingo, 18 de fevereiro de 1855. P. 2.

¹¹⁹BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P. 14.

¹²⁰Correio Mercantil. Domingo, 18 de fevereiro de 1855. P. 2.

Seus bailes proibiam a entrada de convidados sem família, crianças e adolescentes até os treze anos, homens solteiros sem fantasia e a todos os mascarados: permitiam-se as fantasias, mas de “cara limpa”¹²¹. Ainda que de modo limitado por códigos de condutas e por seu caráter eminentemente burguês, tratava-se de um lugar de contestação parcial dos papéis sociais. Um homem do povo vestido de príncipe francês ou um intelectual trajado de campesino representariam uma alteração que poucas manifestações proporcionam de modo tão explícito quanto o Carnaval. Afinal, segundo Norbert Elias, em *A Sociedade dos Indivíduos*, um homem transita pelas ruas durante os outros mais de 360 dias do ano vestido de suas condições materiais, de sua identidade de classe¹²²:

Não lhe é possível pular fora disso conforme sua veneta. Não lhe é possível, simplesmente, passar para outra função, mesmo que o deseje. O atacadista de papel não pode, subitamente, transformar-se num mecânico, ou o desempregado num diretor de fábrica. Menos ainda pode qualquer um deles, mesmo que o queira tornar-se cortesão, cavaleiro ou brâmane, salvo na realização de um desejo de um baile a fantasia.

Se há um traço de permanência nas manifestações carnalizadas da cultura brasileira, este é o da inversão de papéis e inclusive de representações de condições materiais, como no caso dos burgueses vestidos como campesinos. Mais ou menos mediadas, mais dadas às rupturas ou conscienciosas, elas ajudam a explicar o quanto, apesar de tantas intervenções e coerções sociais, houve a insistência do folião da corte em festejar o Carnaval no século XIX, com suas nuances discursivas e, mesmo que dentro dos moldes *civilizados*, ousadia nas ações.

¹²¹Diário do Rio de Janeiro. Sábado, 2 de fevereiro de 1856. P. 2.

¹²²ELIAS, Norbert. *A Sociedade Dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.P. 21.

2.2 - Pufes Apócrifos e a Escrita da Memória

E nós, riámos também;
Haja doudice e folia:
E p'ra mais rirmos fizemos
Tambem nossa Companhia.

Mas cá não ha que se diga
Nada das nossas acções:
Vão todas ao par *cotadas*,
Sem desconto, nem berrões.

A Marmota Fluminense. Sexta-feira, 27 de fevereiro de 1857.

Um elemento que notabilizou as *Sociedades Carnavalescas* e seu registro perante a Memória foram os *pufes*, “descrições literárias em versos, com as quais as *Grandes Sociedades* procuravam exaltar seus méritos, criticar os adversários e descrever os carros alegóricos”, segundo o historiador Hiram Araújo¹²³. Sob a marca da tradição oral – na exaltação dos méritos passados - e do *burburinho* dos fatos do ano – nas críticas aos adversários e na rememoração dos acontecimentos recentes - os *pufes* se encaixam na célebre afirmação de Walter Benjamin, em *O Narrador*: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”.¹²⁴ Sobretudo, repercutiam. Isto é, baseavam-se na rememoração de fatos discutidos no boca-a-boca da vida urbana. Costa os define como “panfletos poéticos derivados do francês *pouf*, uma livre tradução para “anúncio pomposo”¹²⁵. De acordo com Costa:

Já devidamente abrigado ou carioquizado (...) eram utilizados para mensagens de fundo político e reivindicatório. Os autores eram jornalistas e poetas que na maioria das vezes permaneciam no anonimato. Há, no entanto, quem garanta que Olavo Bilac, Emílio de Menezes, Francisco Guimarães e Mauro de Almeida (...) escreveram pufes para os Fenianos, Democráticos e Tenentes.

Tratavam-se de burburinhos difamatórios ou de exaltação, permeados pela rememoração crítica de fatos e personagens e com forte relação com a tradição oral e a perpetuação das narrativas. José Ramos Tinhorão, em *A Imprensa Carnavalesca no Brasil*, ao analisar jornais de discurso *carnavalizante* do século XIX brasileiro, abriu

¹²³ARAÚJO, Hiram. *Carnaval, Seis Milênios de História*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. P. 129

¹²⁴BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre a Literatura e a História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 198.

¹²⁵COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001. P. 25

espaço para o estudo dos *pufes* ao associá-los ao efeito cômico, a chamada *fastrasie* ou *fatrasie*¹²⁶, “derivado do ato de *fastroillier*, ou falar bobagens - quase sempre com intenção farsesca ou obscena¹²⁷. Isto é, uma nova correlação entre a linguagem das *Sociedades Carnavalescas* e a ideia de *pride gossips* e *blame gossips* demonstrada por Elias em *Os Estabelecidos e os Outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*, apresentada anteriormente nesta dissertação. Ao mesmo tempo que serviam para difamar opositores e promover rivalidades com grupos de fora, como as *blame gossips*, os *pufes* funcionavam para exaltação aos de dentro, Estabelecidos das esferas institucionais das quais faziam parte, com as *pride gossips*.

É possível afirmar com firmeza que as primeiras obras que podem ser caracterizadas como *pufes* carnavalescos foram publicadas em um periódico literário chamado *A Marmota Fluminense*, no Carnaval de 1857. Já havia sido fundada a *União Veneziana*, a segunda *sociedade carnavalesca*, e ainda uma terceira denominada *Sociedade Petalógica*, de trajetória efêmera. Ao lado do *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, a *União Veneziana* publicou naquele periódico poemas de exaltação à própria fundação e de crítica social com cunho jocoso. Ao mesmo tempo em que exaltavam a *civilização*, estas peças literárias dialogavam com a desordem ao bulirem da Igreja, do Estado e da Moral.

Um exemplo é a conclusão, em 1856, da Estrada de Ferro Barão de Mauá, repercutida no *pufe* do ano seguinte das *Sumidades Carnavalescas*: “Hoje a mania é de estradas/se eles pensam tanto nessa/é porque querem caminho/por onde fujam depressa”, rememoraram criticamente a respeito dos políticos que se envolveram com a construção¹²⁸. Sobre os pudores reservados à mulher ao longo do restante do ano: “E vós, ó moças formosas/Que tanto adornais a festa/Endoidai também conosco/Já que o juízo não presta/Gozaí do amor e da vida/Da música e patuscada/Sem pagode e sem loucura/O mundo que vale? – nada!”¹²⁹. A tolerância da moral protestante para com o direito ao divórcio também veio à baila: “Quem julgar que o matrimônio/É

¹²⁶TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: Panorama da Linguagem Cômica*. São Paulo: Hedra, 2000. P. 49.

¹²⁷TINHORÃO, José Ramos. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: Panorama da Linguagem Cômica*. São Paulo: Hedra, 2000. P. 50.

¹²⁸ *A Marmota Fluminense*. Sexta-feira, 27 de fevereiro de 1857. P. 2.

¹²⁹ *A Marmota Fluminense*. Sexta-feira, 27 de fevereiro de 1857. P. 2.

vida demais maçante/Converta-se ou desconverte-se/Vá fazer-se protestante/Agora, sim, que nós temos/O divórcio comezinho/Com tal gente e tal consciência/Que mais falta havendo vinho?”¹³⁰. O discurso da defesa das tradições e da perpetuação do Carnaval já se fazia presente, na mesma edição, no *pufe* da União Veneziana: “Está hoje completo/Do Carnaval o singular projeto!/Já três Sociedades/A nossa, a do Congresso e as Sumidades/Deram-lhe força tal/Que não pode morrer o Carnaval!”¹³¹.

Na mesma edição d’A *Marmota Fluminense*, a efêmera *Sociedade Petalógica*, que ao que parece desfilou apenas naquele Carnaval, “testemunhou à Sociedade União Veneziana os sentimentos de gratidão pelos repetidos obséquios que recebeu no 3º dia, especialmente, não só vindo oferecer-lhe um primoroso *bouquet* como voltando mais duas vezes e em todas elas, distinguindo-a com escolhidas peças de música”¹³². Existiam elos interinstitucionais entre as Sociedades, de galhardia e reconhecimento dos méritos umas da outras. As relações de apadrinhamento, tão comuns nas Escolas de Samba – que são batizadas pelas mais antigas por ocasião de suas fundações – encontram neste exemplo da *União Veneziana* e da *Sociedade Petalógica* uma aplicação na década de 1850 do século XIX. Tratava-se de um marco do *processo civilizador* do Carnaval, um novo passo na direção de uma institucionalização abrangente, da ideia de uma co-irmandade.

A manifestação de apreço por meio do “primoroso” *bouquet* e das “escolhidas” peças de música exemplificam outro traço de uma sociedade “civilizada”: a “importância da boa forma”, mencionada por Elias¹³³. Não eram entregues limões-de-cera ou gritadas meras “Vivas!” à sociedade “co-irmã”, mas sim presenteados elementos de distinção, de caráter civilizado, como flores e peças de música.

Havia a subordinação da espontaneidade à boa forma, “não se via mais um limão de cera, nem um só sinal do velho Entrudo”¹³⁴, a uma causa maior, a um

¹³⁰A Marmota Fluminense. Sexta-feira, 27 de fevereiro de 1857. P. 2.

¹³¹A Marmota Fluminense. Sexta-feira, 27 de fevereiro de 1857. P. 2.

¹³²A Marmota Fluminense. Sexta-feira, 27 de fevereiro de 1857. P. 3.

¹³³ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I. P. 34.

¹³⁴Correio da Tarde. Segunda-feira, 23 de fevereiro de 1857. P. 2.

propósito discursivo que transformava estes pufes em elementos socialmente transformadores. A respeito desta prática civilizatória, Elias afirmou¹³⁵:

A tendência do movimento da civilização é em toda parte a mesma. Ela se orienta sempre para um autocontrole mais ou menos automatizado, para a subordinação de impulsos de curto prazo aos comandos de uma enraizada visão a longo prazo, para a formação de uma instância, o superego, mais complexa e segura.

Isto é, os primeiros pufes, com suas exaltações e provocações, instavam também o caráter salutar da existência de uma *Sociedade Carnavalesca* como um *facho de civilização*, um elemento transformador e ordenador que, ainda que carnavalescamente, atingiria propósitos maiores, transformações sociais que não passavam pelas práticas *bárbaras*. Isto é, estavam em consonância com o próprio caráter das *Sociedades Carnavalescas*.

Ao mesmo tempo, esta mensagem era embebida da “linguagem das formas carnavalescas”¹³⁶, para utilizar os termos de Bakhtin. Os salamaleques cordiais, as respeitadas provocações e as exaltações aos próprios méritos não eram simples vitupérios, o jogo franco das agressões gratuitas que poderia ter sido, uma vez que estas primeiras *Sociedades Carnavalescas* pareciam ter livre acesso à imprensa: elas possuíam seus comunicados, programas de desfiles e *pufes* publicados nos grandes jornais da cidade e poderiam, se quisessem, atacarem umas às outras como atacaram os responsáveis pelo porto de Rio Grande. Esta crítica por uma “concepção carnavalesca de mundo” é muito própria dos pufes brasileiros, tanto dos publicados em veículos específicos – em décadas posteriores – e estudados por Tinhorão quanto os observados na grande imprensa e analisados neste item.

Os *pufes* representaram uma passagem de etapa no *processo civilizador* do Carnaval. As rixas, mais explícitas e violentas ou mesmo as cordiais, antes resolvidas com banhos d’água suja e violentos ataques físicos – traços que notabilizaram o Entrudo – eram então mediadas por provocações literárias na imprensa sucedidas de

¹³⁵ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I Tomo 2. P. 208.

¹³⁶BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P. 10.

demonstrações de apreço interinstitucional. Sua presença desde os tempos das primeiras *Sociedades Carnavalescas* – quando estas, originalmente, ainda se denominavam clubes – comprova que havia a preocupação institucional de “fazer ser ouvido”, de transformar um grupo de foliões em uma instituição de ressonância e prestígio social.

O *ethos* civilizatório, o *querer* institucionalizar tudo promoveu uma espécie de “corrente contínua”: ao contrário dos grupos de foliões do Entrudo que se encontravam e desencontravam a cada ano ou dos Bailes de Máscaras, realizados por este ou aquele *promoter* em ações abertas ao público de forma inespecífica, as Sociedades denotavam um grupo constante. Ao menos no caso de suas diretorias, mantiveram-se a frente do *modus operandi* de sua carnavalização por uma sequência de carnavais. Não é possível afirmar quem se responsabilizava artisticamente tanto por *pufes* quanto pelas primeiras fantasias e carros alegóricos. Eram manifestações apócrifas, em que a Sociedade se fazia falar acima de um membro qualquer. Seus integrantes assinavam, com os próprios nomes, apenas cartas à imprensa e convocações de caráter deliberativo, e não as documentações artísticas ou recreativas destas primeiras instituições.

Logo, os *pufes* estiveram a serviço de um discurso de resistência, apresentado pela primeira vez com a fundação dos *Zuavos Carnavalescos*, que suplantariam a popularidade das *Sumidades Carnavalescas* – clube desaparecido em 1862¹³⁷ – e da *União Veneziana* – cuja última referência encontrada durante esta pesquisa data de 1860¹³⁸.

O *Novo e Completo Índice Cronológico da História do Brasil* registra que os Zuavos desfilaram em 1857 acompanhados das duas primeiras Sociedades¹³⁹. Zuavos, originalmente, eram soldados do norte da África, majoritariamente argelinos, alistados no exército francês por ocasião da Guerra da Criméia (1853-1856), contra o Império Russo. Eram “homens de cor”¹⁴⁰. No Brasil, houve a apropriação do termo para a designação de batalhões negros que lutaram na Guerra do Paraguai (1864-1870), mas o Carnaval foi ainda mais rápido e formou seu “batalhão de Zuavos” antes do Exército.

¹³⁷Correio Mercantil. Domingo, 2 de março de 1862. P. 1.

¹³⁸Correio da Tarde. Segunda-feira, 6 de fevereiro de 1860. P. 3.

¹³⁹Novo e Completo Índice Cronológico da História do Brasil. 1857. P. 171.

¹⁴⁰KRAAY, Hendrick "Os companheiros de Dom Obá: Os zuavos baianos e outras companhias negras na Guerra do Paraguai". Afro-Ásia, nº 46 (2012), P. 121-161.

Durante o Carnaval de 1861, enquanto um incêndio destruía uma drogaria na Rua Direita, os *Zuavos* foram rebatizados como *Sociedade Euterpe Comercial Tenentes do Diabo*.¹⁴¹ As ruas registrariam a mudança de nome, por muitas décadas, com a referência a um brado “os tenentes que vão ao diabo!”, dos *Zuavos* a respeito da demora do Corpo de Bombeiros em combater o incêndio. A versão não foi confirmada pela documentação do período analisada para esta dissertação. Terá sido mais uma *pride gossip* das Sociedades Carnavalescas? A memória deste evento – mais uma vez em testemunho apócrifo - registrada na *Revista Popular* em 1861, merece registro integral¹⁴²:

¹⁴¹ARAÚJO, Hiram. *Carnaval, Seis Milênios de História*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. P. 125

¹⁴²Revista Popular, Jornal Ilustrado. Tomo IX, 1861. P. 316.

Pouco antes de meia noite de terça feira gorda, o chefe dos sinos, que, por ser chefe e querer imitar a maior parte dos seus collegas no mando, não é infallivel, ou antes, poucas vezes acerta, deu o signal de incendio, e para segurar-se, nomeou quasi todas as freguezias da cidade: era uma mascarada incendiaria com a qual ninguem atinava! Vendo afinal que a brincadeira lhe daria por certo no badalo, deliberou-se a indicar a freguezia da Candelaria como victima das chammas.

Com effeito ardia uma casa da rua, por antonomasia, Direita, e para la se dirigião povo e tropa, policia e bombeiros, gritando todos a um tempo, correndo todos para se tornarem estafermos! As bombas chegarão antes de se acabar o incendio (!), porem não tinha agua!.. A companhia dos carroceiros dansava o *cancan*, calçava macia chinella de tapete, e adocicava a voz para render finezas ás *damas*.

Por felicidade, o clarim dos *Zuavos* estava alerta. Ainda o sino chefe divertia-se em correr as freguezias, e ja o som stridente do avisador instrumento reunia em um so ponto os bravos *querreiros*, que passeavão dispersos pelo salão de S. Pedro. — A mim, meus amigos, bradou-lhes o commandante; a voz do infortunio pede o nosso auxilio; a afflicção reclama o nosso soccorro; não sejamos surdos á supplica dos afflictos e infelizes! *Zuavos*, que somos no trajar, *Zuavos* tambem sejamos nas acções! Eia! partamos, e honremos as vestes de que nos servimos!... »

Em boa ordem, rapida, como o relampago, a sociedade Euterpe Commerciali apresentou-se adiante do edificio conquistado pelas labaredas e se não pôde salvar-o, pelo menos conseguiu preservar do fogo, por meio de esforços successivos, as casas que lhe ficavão aos lados,

O valor desenvolvido por esse punhado de moços, que abandonavão o divertimento para lançarem-se ao perigo, é o seu melhor elogio; esquecidos de si e dos seus interesses, só tinham em vista amortecer os golpes da desgraça descarregados contra a fortuna alheia, e prevenir maiores damnos no meio da geral confusão.

Se a coragem por si so torna o homem distincto e recommendavel, achando-se reunida á dedicação e ao desinteresse, transforma-se na primeira e mais bella qualidade humana: os *Zuavos* assim o provárão, e por isso forão com toda a justiça victoriados pela multidão que se apinhoava na rua.

Vendo tanto denodo e tão grande presença de espirito luctarem com as linguas de fogo, que lambião as nuvens enrubecidas, tive um pensamento alguma cousa extravagante, porém incontestavel: a escola dos *Zuavos* não serve para os bombeiros; estes gritão mais do que trabalhão, no emtanto que aquelles vergão o corpo ao peso da fadiga e conservão-se mudos!...

— A's tres horas da madrugada finalisarão as loucuras carnavalescas, e o salão do theatro de S. Pedro, magnificamente ornado e illuminado com luxo e riqueza, vio-se de repente em trevas e no isolamento.

2.3 – Préstitos de Exaltação e a Crítica Cordial

Préstito, segundo o dicionário *Aurélio*, refere-se ao “agrupamento de muitas pessoas em marcha, em procissão”¹⁴³. É possível afirmar que a sua adoção pela terminologia do Carnaval carioca como um sinônimo emprestado para “carro alegórico” decorre do caráter de procissão dos primeiros desfiles das Sociedades Carnavalescas. Havia um percurso similar ao de um cortejo, fosse fúnebre ou religioso, que mantinha pontos de parada, ou “apoteose”, quando se expunha aos aplausos da multidão ali concentrada e de dispersão.

A literatura novecentista, assim como a crônica jornalística, faziam uso do termo, mas para se referirem ao conjunto de cada um dos cortejos e procissões. Em janeiro de 1850, o nacionalista *O Grito Nacional* mencionou “um préstito de 53 carros, um coche com a coroa e o que conduzia os restos mortais do príncipe falecido”¹⁴⁴. Em julho de 1859, a correspondência de Lisboa do *Correio da Tarde* se referiu ao “préstito nupcial” da infanta D. Mariana, “composto dos principais personagens da corte, do corpo diplomático, das altas dignidades do Estado, e de muitas damas, todas vestidas de azul e branco”¹⁴⁵. Antes disso, em fevereiro de 1856, uma das primeiras apropriações do termo para fins carnavalescos apareceu nas *Páginas Menores* do *Correio Mercantil* a respeito do desfile das *Sociedades Carnavalescas*, a se realizar naquele ano: “Os programas (*pufes*) que por aí se têm publicado, indicarão as ruas por onde desfilarão os préstitos.”¹⁴⁶.

O emprego do termo varia de acordo com a região do Brasil. Enquanto em algumas cidades, *préstito* designa a própria procissão carnavalesca, como em Salvador¹⁴⁷, no Rio de Janeiro o termo foi utilizado para se referir à sequência, ordenada ou não, de carros alegóricos ou mesmo a uma de suas unidades¹⁴⁸.

¹⁴³FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, Edição de Bolso. Curitiba: Ed. Positivo, 2009. P. 155

¹⁴⁴O Grito Nacional. Sábado, 19 de janeiro de 1850. P. 1. O “príncipe falecido” mencionado era D. Pedro Afonso, quarto filho de D. Pedro II e que morrera aos dois anos de idade.

¹⁴⁵Correio da Tarde. Sexta-feira, 8 de julho de 1859. P. 3. ¹⁴⁶Correio Mercantil. Segunda-feira, 4 de fevereiro de 1856. P. 1.

¹⁴⁷GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores. A Música Afro-Pop em Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000 P. 69.

¹⁴⁸COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 32.

É exatamente a utilização difusa desta palavra que torna difícil precisar quando as *Sociedades Carnavalescas* começaram a apresentar carros alegóricos. Hiram Araújo afirma que foi em 1867, quando o *préstito* *A Orfandade* desfilou como um pedido de auxílio para o Asilo dos Inválidos e para a Caixa de Socorro D. Pedro II.¹⁴⁹, sem maiores detalhes a respeito desta primeira ocasião. Haroldo Costa acrescenta que o mencionado asilo era o Asilo dos Inválidos da Pátria, inaugurado no ano seguinte para receber veteranos da Guerra do Paraguai (1864-1870)¹⁵⁰.

Durante certo tempo, houve mesmo confusão no uso do termo *préstito*. Jota Efegê relatou que, ainda em 1868, foi publicado na imprensa carioca um anúncio de “aluga-se um camelo para sair em qualquer *préstito* carnavalesco ou para qualquer reclame nos três dias de Carnaval”¹⁵¹. É razoável presumir que os camelos desfilariam no chão, e não sobre um carro alegórico. Porém, discutir quando esta terminologia foi empregada pela primeira vez não é o ponto em questão. O que parece indiscutível é que havia carros que participavam dos cortejos ou desfiles de Carnaval, e que eram entendidos como alegóricos, ou mesmo como “carros de ideias”, isto é, alusivos ou evocativos de certos fatos ou figuras notórias, que assim rememoravam jocosa ou criticamente os acontecimentos da cidade e do país.

Até aquele momento, a carnavalização da Sociedade no aspecto material estava, muitas vezes, ilustrada pela permanência de monumentos como a Fonte dos Amores do Passeio Público: Carnaval após Carnaval, as “apoteoses” das *Sociedades Carnavalescas* aconteciam no Passeio, próximas ao ponto em que o amor proibido de D. Luís de Vasconcelos e sua representação por Mestre Valentim ajudaram a criar um imaginário brasileiro. Há, entretanto, documentação a respeito dos “Carros de Ideias” que desfilaram por três dias pelas ruas do Rio ainda em tempos coloniais, aludindo ao casamento do príncipe D. João e de D. Carlota Joaquina, em 1786. Haroldo Costa¹⁵² e a linguista Marlene Soares Pinheiro¹⁵³ apresentam aquela ocasião como precursora dos *préstitos*.

¹⁴⁹ARAÚJO, Hiram. *Carnaval, Seis Milênios de História*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. p. 125

¹⁵⁰COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 22.

¹⁵¹EFEGÊ, Jota. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. P. 254.

¹⁵²COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 22.

¹⁵³PINHEIRO, Marlene Soares. *Sob o Signo do Carnaval*. Rio de Janeiro: Annablume, 1995. P. 88.

Ainda que ancorado no pontual – um casamento – e não no Carnaval datado, este desfile dialogou com o universo mítico ao apresentar, quase um século antes das *Grandes Sociedades*, motivos gregos que foram posteriormente incorporados por grupos carnavalescos. E mais: teve como grande patrocinador o mesmo D. Luís de Vasconcelos, que foi aclamado pelos foliões com um poema de exaltação, algo similar a um primeiro *pufe*, de autoria de Antônio Francisco Soares, o idealizador dos primeiros carros: “O vosso nome Luiz/Um claro enigma produz/Pois, tirando o I sois Luz/E tirando o U sois Liz/Estes dois caracteres quis/Que, para os vossos louvores/Fossem fiéis mostradores/De que sois com energia/Flor-De-Lis na bizarrria/Luz do sol nos resplendores”¹⁵⁴.

Soares projetou um desfile composto por cinco alegorias de madeira, que partiram do Passeio Público e cruzaram as principais ruas da cidade. Algumas delas traziam figuras humanas, rodeadas por comissões de guardas de honra ricamente trajados. O ilustrador Luiz Jardim reproduziu dois destes carros alegóricos, que desfilaram na seguinte sequência: 1º - Carro de Vulcano, 2º - Carro de Júpiter, 3º - Carro de Baco, 4º Carro dos Mouros, 5º - Carro das Cavalhadas Sérias e 6º - Carro das Cavalhadas Jocosas¹⁵⁵. Abaixo, a ilustração de Jardim para o *Carro das Cavalhadas Sérias*, doada por Araújo Porto Alegre ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro¹⁵⁶:



Correio da Manhã. Domingo, 19 de fevereiro de 1928. P. 1.

¹⁵⁴ COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.. P. 24.

¹⁵⁵ COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.. P. 22.

¹⁵⁶ FAZENDA, Vieira. *Os Primeiros Carros de Ideia*. In. Correio da Manhã. Domingo, 19 de fevereiro de 1928. P. 1.

Como é possível observar, há quatro colunas representando o Templo de Himeneu, na Grécia, com um destaque humano sentado e tocando o que parece ser um órgão de igreja, além de um par de cocheiros montados a cavalo, todos trajados à moda europeia. Vieira Fazenda, citando memórias de Soares, definiu assim esta alegoria:

Suponha o leitor um carro de 50 palmos de altura puxado por cavalos brancos e em forma de monte com degraus em que iam uma música ricamente vestida, troféus, escudos, bandeiras, figuras alegóricas, muitos dourados, muito veludo, muita seda e cetim, fitas e laçarotes e ali, o Templo do Himeneu, destacando-se o deus sob um pavilhão cujas colunas tinham, no alto, os brasões de Portugal e Espanha.

Havia, mais uma vez, o propósito solene de exaltação. Entretanto, sucedido pela pilhéria do carro seguinte, que encerrava o *préstito*, o *Carro das Cavalhadas Jocosas*. Ainda segundo Vieira Fazenda:

Representava um edifício arruinado, no meio do qual ia um sujeito tocando órgão. Era acompanhado por 24 cavalheiros, 12 vestidos de doutores e 12 travestidos de viúvas, montados todos em pequiras. Na frente deles, vestido também de doutor, cavalgava um cavaleiro montado em uma burra pequena, com anquinhas, saias brancas, brincos e uma lamparina.

É possível notar, portanto, que estes primeiros *carros de ideia* representavam não só a rememoração do casamento e do espírito de uma Sociedade de Corte, como também a tentativa de dotar de ar jocoso uma solenidade, com o propósito de dotar escárnio ao casamento do príncipe. As figuras travestidas - criminalizadas, como já abordado, no Brasil Império - e burros e pequiras no lugar de cavalos brancos, um edifício arruinado em seguida ao Templo de Himeneu e a presença dos 12 doutores, como que “apóstolos da folia”, deram a tônica de como um carro alegórico poderia servir ao propósito de inverter papéis e tornar jocosa a Ordem. Ao contrário dos jacarés de bronze do mesmo Passeio Público, estas eram alegorias da impermanência, dedicadas a rememorar criticamente o factual e postas à ruína ou à destruição após os desfiles – como, aliás, sabidamente ocorre com os carros alegóricos até hoje – ou mesmo, como no caso curioso deste primeiro desfile e como ocorreu muitos anos depois, desfilando suas próprias ruínas.

A rememoração crítica ocorre, pois, segundo Bakhtin, em práticas festivas¹⁵⁷:

(...) a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal, com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular.

Este processo de rememoração crítica – ou ressuscitação, para Bakhtin – é marcante nas Sociedades Carnavalescas e em seus *carros de ideias* não é diferente. Assim como em 1786 houve a apropriação de uma solenidade convocada pelo Vice-Rei para desfilar bufonarias em referência ao casamento real, retornando ao 1868 dos “primeiros préstitos” houve o propósito nas Sociedades de rememorar criticamente o ano que passou. As menções da crônica do período referem-se, por exemplo, às sátiras de procissões religiosas ocorridas pouco antes por meio de *carros de ideia*, inicialmente com o objetivo da paradoxal – uma vez que a negação total não era o objetivo das Sociedades, como já dito - sátira de instituições da Ordem, como a Igreja Católica. Em 1877, por exemplo, o jornal religioso *O Apóstolo*, ligado à intelectualidade católica do período, publicou a respeito do Carnaval daquele ano¹⁵⁸:

Depois de haverem transportado pelas ruas da cidade, em carro carnavalesco, um grupo em que era ridicularizada Nossa Senhora de Lourdes, sem que a polícia o houvesse impedido, não é de se estranhar o que maltas de rapazolas, de chapéus suspensos nas bengalas invadissem as igrejas durante as solenidades da Paixão, para armar barulhos, sob o pretexto de terem o direito de acotovelarem-se com as famílias.

Não está claro qual clube carnavalesco foi responsável pelo préstito supostamente iconoclasta. As referências aos primeiros carros de ideias parecem indicar que estes tinham muito a ver com o propósito de escarnecer determinados símbolos característicos de uma sociedade de corte. Entretanto, é possível observar no processo construtor do *homme civilisé* também uma crítica às *falsas maneiras* aristocratas, que incluíam a intocabilidade dos símbolos religiosos, que dentro de um processo civilizatório carnavalesco tornaram-se, também, passíveis de crítica e interações com a desordem. Segundo Elias, em um diálogo com Kant, há uma dualidade entre o *honnête*

¹⁵⁷BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P. 10.

¹⁵⁸ O Apóstolo. Sexta-feira, 6 de abril de 1877. P. 1.

homme, ideal de uma Sociedade de Corte e que exalta as boas maneiras por meio de uma infinidade de normas de conduta e o *homme civilisé*, elemento burguês e urbano que substituiu as numerosas regras de conduta características do *honnête homme* – e, em empréstimo à realidade brasileira, das muitas regras para bailes de máscaras – por normas mais largamente aceitas, como o decoro e a *máscara da virtude*¹⁵⁹. Isto é, um jornal católico é suspeito em suas “críticas ao carro de crítica”, mas não é difícil imaginar que mesmo o “ridículo”, em um *carro de ideia*, era suavizado em seu conteúdo em relação às expressões anteriores como o Entrudo.

Posteriormente - e o interregno parece ter sido curto - a ressuscitação e renovação de mensagens ganharam cada vez maior espaço nos préstitos carnavalescos. A crítica cordial e civilizada, em contraponto aos valores mais distintivos característicos de uma sociedade de corte e presentes nos bailes de máscaras, interagiu pouco a pouco com a efervescência de uma vida artística e jornalística que tomava partido nas diretorias das Grandes Sociedades e foi transformada, sem perder a cordialidade, em um instrumento de rememoração do ano que passou.

¹⁵⁹ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I. P. 54.

2.4 – Carros de Ideias da Ordem e da Desordem: um Processo de Rememoração Crítica

Desde os primeiros anos do Império do Brasil, havia a ideia de que o exercício da Cidadania ia além de uma percepção *súdit*a, como conceituado posteriormente por Gabriel Almond e Sidney Verba a respeito das relações entre Estado e indivíduo nas Sociedades de Corte europeias¹⁶⁰. A percepção *súdit*a, de mera observação, passível em um sistema de implícita coerção como uma Monarquia, dava lugar a um exercício muito mais sofisticado de tais relações. José Murilo de Carvalho relaciona as associações privadas – e com as Sociedades Carnavalescas não parece ser diferente – à ideia de um *paroquialismo*, isto é, o uso de relações familiares ou de grupos delimitados – como os fiéis de uma paróquia – na função de uma barreira mais espontânea às intervenções excessivas e violentas do Estado¹⁶¹. Paradoxalmente, a *não-cidadania* aparente que este modelo poderia representar, recaía em incursões pelo ativismo e mesmo pela militância, como as observadas e bem conhecidas nas províncias desde os tempos coloniais em episódios de revolta popular.

Carvalho menciona como exemplo da noção de uma cidadania “imperial, em que as liberdades de expressão artística e jornalística propiciavam relações sociais mais sofisticadas, as propostas de José Antônio Pimenta, principal comentarista brasileiro da Constituição de 1824. Para Pimenta, cidadão político, ou ativo, era aquele que podia participar do exercício dos três poderes, exercer a imprensa política, formar organizações políticas e dirigir reclamações e petições ao governo¹⁶².

Esta ideia dialoga com o caráter fortemente político que o discurso das Sociedades Carnavalescas manifestou ao longo de século e meio, e de forma progressivamente marcante a partir da década de 1880. Presentes na imprensa política, ativas e mesmo militantes em prol de causas de diversas ordens e, notadamente, produtoras de muitas críticas e pedidos ao governo, as Sociedades representaram

¹⁶⁰ALMOND, Gabriel e VERBA, Sidney. *The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations*. 1965, Boston e Toronto: Little Brown and Co. P. 12.

¹⁶¹CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil. O longo Caminho*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. P. 339.

¹⁶²BUENO, José Pimenta. *Direito Público brasileiro e análise da Constituição do Império*. Brasília: Senado Federal, 1978. 381-481.

um desafio permanente à liberdade de expressão afirmada por José Murilo de Carvalho que teria marcado o Segundo Reinado.

Não é possível afirmar, com precisão, quando os *carros de ideias* com motivos helênicos foram, de fato, substituídos por alegorias que rememoravam acontecimentos nacionais. A análise de imagens dos desfiles das Grandes Sociedades muito posteriores aos anos 1880, como os apresentados no documentário *Carnival in Rio*, lançado pela Warner em 1955, parece indicar que estes dois padrões estéticos coexistiram ao menos até a década de 1950, com interrupções nos períodos em que as críticas políticas estiveram previamente censuradas, como será observado posteriormente. Entretanto, dada a efervescência de uma década em que o discurso republicano e a Campanha Abolicionista ganharam cada vez maior espaço, é razoável caracterizar a notoriedade do modelo de rememoração crítica como um traço dos anos 1880 que perdurou dali em diante nestes desfiles até que os carros de crítica fossem proibidos durante o Estado Novo.

A partir dos registros e descrições do Carnaval de 1883 reportados pela *Gazeta de Notícias*, é possível ter noção da riqueza e complexidade dos carros de ideias enquanto artefatos memoriais¹⁶³. Para compreender esta complexidade, é preciso contextualizar a fundação dos Fenianos, outra das Grandes Sociedades a surgir na segunda metade do Século XIX. O Clube dos Fenianos, cujo nome foi inspirado pelo movimento revolucionário irlandês de 1861 – revolta de cunho republicano que buscava a independência da Irlanda ao Reino Unido – reunia as simpatias de conhecidos republicanos, como Quintino Bocaiúva e Silva Jardim e logo amealhou os nomes de Rui Barbosa, Evaristo da Veiga, José do Patrocínio e muitos outros intelectuais que tomaram parte na jornada histórica pela implantação da República¹⁶⁴.

Por sua natureza republicana, as críticas dos Fenianos estavam, muitas vezes, dirigidas à figura de D. Pedro II e vinculavam-se a outras instâncias de propaganda do ideário republicano que ganhou cada vez maior espaço a partir dos anos 1870, e particularmente na década seguinte. Curiosamente, as personalidades mencionadas como fundadoras dos Fenianos, são aquelas também elencadas no grupo de *republicanos históricos*. O advogado fluminense Antônio da Silva Jardim, abolicionista

¹⁶³ *Gazeta de Notícias*. Quarta-feira, 7 de fevereiro de 1883. P. 1.

¹⁶⁴ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval, Seis Milênios de História*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. P. 128

e republicano de primeira hora, por exemplo, propunha uma República de cunho popular. Anualmente, aos 14 dias de julho, Silva Jardim promovia ruidosas festas e manifestações em favor da mudança do regime. O engajamento de Jardim, morto aos precoces 31 anos, foi fundamental para que a causa republicana mantivesse ressonância nas classes médias e chamasse a atenção das camadas populares, ainda que limitadamente¹⁶⁵. O propósito de Jardim parece ter obtido no Carnaval um lugar de ressonância social e considerável debate público. A iniciativa dos Fenianos em lançar para 1883 um carro no qual um homem barbado, fisicamente identificado com a figura de D. Pedro II, era ridicularizado provocou mais uma intervenção policial na trajetória dos desfiles das Sociedades Carnavalescas. A *Gazeta de Notícias* assim se referiu: “Foi preciso que só depois de ter atravessado aquele carro toda a Rua do Ouvidor o Sr. Chefe de Polícia visse que era *Alguém* muito conhecido o figurão ali representado. E daí mandar pela polícia e tropa de linha apreendê-lo quando passava pelo Rocio”¹⁶⁶.

No mesmo desfile, o então ministro da guerra, Carlos Afonso de Assis Figueiredo, oligarca que posteriormente presidiu a província do Rio de Janeiro, foi representado em um *carro de ideia* em que meninos “de calças curtas” disparavam sobre ele “pequenas espingardas de crianças”. Este préstito foi proibido, assim como o que seguiu: um terceiro carro que fazia alusão ao ruidoso episódio do roubo de joias preciosas no Paço Imperial, ocorrido pouco tempo antes.

Aqui, observa-se uma forma de *civilização das emoções*. Se, em uma *sociedade de corte* convencional, era fundamental “esconder suas emoções”, sob pena de “estar perdido”¹⁶⁷, pela necessidade de contenção que marca o *processo civilizatório*, no Brasil, expressões como a revolta e a ironia explícitas tiveram lugar, embora reprimidas. Este é mais um traço muito próprio de como o *processo civilizatório* no Carnaval foi também carnavalizado. Embora as coerções legais e policiais sejam quase tão antigas quanto as práticas carnavalescas no país, há uma constante libertação da obrigatoriedade de ocultar emoções e impressões pessoais, ainda que estas estejam representadas na identidade de um clube republicano, como o caso

¹⁶⁵ in: Revista *Nossa História*, ano 2, nº 13, novembro de 2004

¹⁶⁶ *Gazeta de Notícias*. Quarta-feira, 7 de fevereiro de 1883. P. 1.

¹⁶⁷ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I. P.. P. 200.

dos Fenianos. O Carnaval em geral - e as Sociedades Carnavalescas em particular - tornaram-se *instituições de crítica*, no sentido mais amplo que esta palavra possui.

Ao ironizar um *Santo Civil*, como D. Pedro II – e ainda em um contexto maior, de um Estado não-laico, uma coroa ainda fortemente católica – os *préstitos* dos Fenianos de 1883 mostraram uma nova face da *grosseria blasfematória* tipicamente carnavalesca. Há uma aproximação entre o personagem representado no carro alegórico, destituindo-o de parte de seu valor simbólico, e o público que prestigiava o desfile. Segundo Bakhtin, “De fato, durante o Carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido; perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais”¹⁶⁸.

A imagem de um Imperador embevecido com sua luneta a espreitar o planeta Vênus e a do Ministro da Guerra cercado por crianças não tinham como objetivo, *a priori*, derrubar a Monarquia ou destituir o gabinete. Um dos propósitos aparentes era o de universalizar uma mensagem de senilidade de um e fraqueza de outro. Senilidade e fragilidade são, até hoje, dois habituais alvos de críticas, não só a respeito de governantes como em comentários sobre incontáveis outros indivíduos, pessoas comuns. Logo, ser senil ou ser fraco em uma alegoria de Carnaval era ser, também, igual aos outros em uma momentânea troca de papéis, por mais contundente que fosse a crítica social ali presente.

Um aspecto a ser mencionado deste desfile de 1883 dos Fenianos foi o *Carro dos Botocudos*, “percorrendo o mundo atualmente em Paris, representado por um grande globo, em torno do qual giravam acompanhados por uma barata”¹⁶⁹, o *Carro da Questão do Gás*, sobre a crise que gerou a dissolução da belga *Compagnie Anonyme Du Gaz*, com “um poste e um lampião, onde se achavam pendurados quatro malandros, guindados por uma corda e que subiam conforme puxavam a parte de trás”, *Alusão à Navegação Aérea*, onde Lopes Trovão, outro republicano histórico, era representado em um devaneio de navegação por trilhos aéreos e elétricos para a Europa e, sobretudo,

¹⁶⁸BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P. 15.

¹⁶⁹Gazeta de Notícias. Quarta-feira, 7 de fevereiro de 1883. P. 1.

Ruína da Polícia, observado apenas na concentração e proibido de desfilar, razão pela qual os Fenianos protestaram “em um avulso distribuído ao povo”.

Foi neste período que Lopes Trovão (1848-1925), abolicionista e republicano de primeira hora representado em *Alusão à Navegação Aérea*, tornou-se uma das principais lideranças dos Fenianos e serviu como fio condutor ideológico na transição para um abolicionismo mais contundente nos desfiles das Grandes Sociedades. Representante dos chamados “Jacobinos”, considerados os republicanos brasileiros de posições socialmente mais radicais, o médico e jornalista José Lopes da Silva Trovão era signatário do Manifesto Republicano de 1870 e entregou-se de corpo e alma à causa. Segundo o historiador Elio Chaves Flores¹⁷⁰:

Lopes Trovão seria um desses republicanos que, em seus pronunciamentos, buscava moldar uma ideia de República compatível com a brasilidade. Em fevereiro de 1891, no discurso que proferiu no Congresso, ele procura historiar o pensamento republicano e as “revoluções antimonárquicas”. Para ele, “a República campeava vitoriosa na consciência nacional” desde pelo menos o século XVIII.

O movimento republicano no Brasil, bem como o abolicionista, era heterogêneo. Esta heterogeneidade traduzia-se no Carnaval, onde o Imperador era representado das mais diversas formas. No mesmo 1883, por exemplo, os Tenentes do Diabo não fizeram menção depreciativa – ou mesmo elogiosa – à figura de D. Pedro II em seus *carros de ideia*, embora a crônica do período relate que o Imperador assistiu aos desfiles do alto do Morro do Castelo, em um observatório que ali funcionava¹⁷¹.

A presença de *jacobinos* como Lopes Trovão e Silva Jardim nos Fenianos ajuda a explicar o teor de seus desfiles e a ênfase especialmente depreciativa no Imperador que eles propagavam. Segundo José Murilo de Carvalho¹⁷²:

¹⁷⁰FLORES, Elio Chaves. *A Consolidação da República: Rebeliões de Ordem e Progresso*. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org). *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930. Livro 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 29

¹⁷¹Gazeta de Notícias. Quarta, 7 de fevereiro de 1883. P. 1.

¹⁷²CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. P. 26

A versão jacobina, em particular, tendia a projetar sobre a Monarquia brasileira os mesmos vícios do *Ancien Régime*¹⁷³ francês, por menos comparáveis que fossem as duas realidades. Via-se no Império brasileiro, por exemplo, o atraso, o privilégio, a corrupção, quando o imperador era um dos maiores promotores da arte e da ciência, quando a nobreza era apenas nominal e não hereditária, quando o índice da moralidade pública era talvez o mais alto da história independente do Brasil. Mas as acusações eram feitas provavelmente de boa-fé, faziam parte da crença republicana.

Entretanto, com o decorrer da década de 1880, as associações abolicionistas e republicanas se multiplicaram no município neutro, o Rio, e foram refletidas no cotidiano político das Grandes Sociedades. O desafio da construção de um projeto republicano para o Brasil, oriundo em grande parte da heterogeneidade dos signatários de 1870 e da escassez de manifestações culturais que se mantivessem, de fato, em contato com as camadas populares, encontrou no Carnaval uma válvula de escape. Propagandistas do abolicionismo e do republicanismo, as Sociedades tornaram-se, por que não afirmar, artífices de um processo sociopolítico que ia muito além da rememoração crítica via *carros de ideias* de acontecimentos recentes.

E estes processos não se deram em nome da *revolução*, e sim da *civilização*. O próprio - e feniano – José do Patrocínio diria, a respeito do papel da intelectualidade em geral e da imprensa em particular durante a *Campanha Abolicionista* no discurso publicado em junho de 1885, onde se dirige a seus leitores¹⁷⁴:

É este orgulho, tão vasto quanto irritante, que o faz supor que duas províncias livres dezenas de municípios também livres, o voto de vários distritos eleitorais, a opinião dos homens livres e da maioria da imprensa do país, e finalmente o veredicto unânime da civilização, que em júri soleníssimo sentenciou a escravidão à pena última.

O *facho da civilização* encontrou no Carnaval um porta-voz que, de fato, passou a interagir com as causas políticas mais avançadas da época. E a *Campanha Abolicionista* foi o seu ápice.

¹⁷³O *Ancien Régime*, em português “Antigo Regime”, foi o sistema social e político baseado na aristocracia francesa durante as dinastias de Valois e Bourbon. Entrou em declínio com a ascensão iluminista e foi definitivamente derrubado com a Revolução Francesa de 1789.

¹⁷⁴PATROCÍNIO, José do. *A Campanha Abolicionista*. Pará de Minas: Virtual Books, 2002. P. 70.

2.5 – *O Facho da Civilização: A Via Jacobina e a Campanha Abolicionista*

As proposições de José Antonio Pimenta sobre a Cidadania no Império do Brasil não poderiam deixar de refletir, em suas noções e preconceitos, o pensamento social de seu tempo em suas limitações. Até pelo menos a década de 1850, a Escravidão era tolerada enquanto regime econômico e naturalizada em seus aspectos sociais. Seymour Drescher, no já clássico “Abolição: Uma História da Escravidão e do Antiescravismo”, afirmou: “Em resumo, no meio do século XIX, o Brasil não tinha passado por nenhum grande conflito seccional de interesse, ou por algum movimento social ou por alguma ofensiva ideológica que ameaçasse o futuro imediato da instituição da escravidão da mesma forma que a durante a crise dos Estados Unidos”¹⁷⁵.

Mesmo após o Manifesto Republicano de 1870, a adesão dos setores econômicos e políticos mais conservadores ao discurso abolicionista foi moderado - pelo menos até 1875, segundo Haroldo Costa: “para cada uma das classes médias que apoiava a abolição ou que aderiu ao partido republicano, havia outra que tomava o partido das oligarquias tradicionais”¹⁷⁶.

Drescher atribuiu a relativa liberdade de imprensa do Segundo Reinado, já mencionada, à impressão pessoal do Imperador a respeito da falta de representatividade das câmaras legislativas em relação aos desejos do povo¹⁷⁷. Portanto, havia uma ligação histórica considerável entre a imprensa e o discurso abolicionista. Segundo Drescher, “Muito antes da emergência de qualquer movimento popular para a Abolição, os jornais urbanos poderiam condenar rotineiramente a escravidão no Brasil de uma forma que teria provocado represálias oficiais em Cuba ou a violência popular no sul dos Estados Unidos”. Nelson Werneck Sodré, na também clássica *História da Imprensa no Brasil*, afirmou, a respeito da efervescência do discurso abolicionista e republicano no último quartel do século XIX¹⁷⁸:

¹⁷⁵DRESCHER, Seymour. *Abolição – Uma história da escravidão e do anti-escravismo*. São Paulo: UNESP, 2011. P. 499.

¹⁷⁶COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.194.

¹⁷⁷DRESCHER, Seymour. *Abolição – Uma história da escravidão e do anti-escravismo*. São Paulo: UNESP, 2011. P P. 504.

¹⁷⁸SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Mauad, 1994. P. 234.

(...) Era a linha historicamente necessária, aquela que se conjugava com o avanço do país, que estava em consonância com os seus mais altos interesses, os interesses populares, e se desenvolvia no nível que as possibilidades permitiam. Tratava-se de liquidar o escravismo, inteiramente obsoleto, obstáculo ao desenvolvimento material e cultural do país, e de destruir a monarquia, que era a sua roupagem institucional. A imprensa era, por isso, abolicionista e republicana, pelos seus melhores jornais, pelos seus melhores jornalistas.

Werneck Sodré mencionou, entre os abolicionistas de primeira hora e de quatro costados, não por acaso diversos nomes ligados às Sociedades Carnavalescas (não só aos Fenianos, como já citado no item anterior), com ênfase nos nomes de José do Patrocínio, Silva Jardim e Lopes Trovão.

A Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, foi um marco desta efervescência. Drescher associa a adesão – crescente, embora discreta – de D. Pedro II à causa como uma “preocupação com a posição do Brasil no ‘mundo civilizado’, depois da sequência da secessão norte-americana – o ato de emancipação, assinado por Lincoln, com a aprovação da 13^a Emenda à Constituição dos Estados Unidos e da reunião da Junta Espanhola para a reforma colonial em Madri¹⁷⁹. Este é o ponto. O lugar da defesa do abolicionismo na imprensa, neste primeiro momento, também era o lugar da *civilização*.

Seymour Drescher considera 1871 como o ano de surgimento e desaparecimento de diversas sociedades antiescravistas, e aponta para o reaparecimento destas forças políticas a partir de 1883. É deste segundo momento que, significativamente, data a transformação da tendência antiescravista em movimento de opinião pública politizada. E então que o escravismo no discurso abolicionista deixa de aparecer como apenas “moralmente inferior e com destino condenado”¹⁸⁰, uma perspectiva civilizatória, para se configurar como um adversário político e ideológico: o abolicionismo republicano aderiu a práticas mais sofisticadas de propaganda e contestação que não se restringiam à imprensa ou aos círculos políticos convencionais.

¹⁷⁹ DRESCHER, Seymour. *Abolição – Uma história da escravidão e do anti-escravismo*. São Paulo: UNESP, 2011. P. 506.

¹⁸⁰ DRESCHER, Seymour. *Abolição – Uma história da escravidão e do anti-escravismo*. São Paulo: UNESP, 2011. P. 511.

Segundo Drescher: “A expansão da participação popular foi tão notável quanto o uso inovador do espaço público pelos abolicionistas brasileiros.”¹⁸¹ R.E Conrad, em *The Destruction of Brazilian Slavery (1850-1888)*, associou este “uso inovador do espaço público” às celebrações do Carnaval: “O crescimento da população livre afro-brasileira na segunda metade do século XIX exerceu um papel importante ao transformar as celebrações do Carnaval de espetáculo da elite em espetáculo popular”¹⁸². O *brazilianista* Celso Thomas Castilho, em *Abolitionism Matters: The Politics of Antislavery in Pernambuco, Brazil*, arrolou *carros de ideias* que desfilaram no Carnaval recifense, entre eles o de uma sociedade abolicionista que representou alegoricamente um rei congolês¹⁸³. No já mencionado Carnaval carioca de 1883, os *Tenentes do Diabo* seguiram a tendência pernambucana. Em uma curiosa interação com a cultura afro, desfilaram o *Grupo dos Kelés*, “rodeado por quatro águias” e o *Grupo dos Zulus*, ambos com estandartes próprios e *carros de ideias* especialmente elaborados para este fim¹⁸⁴.

Sobre o *Grupo dos Zulus*, existem poucas informações. É possível que tenha sido formado para desfilar naquele ano em específico. Todavia, o *Grupo dos Kelés* manteve constante atividade durante a década de 1880, como uma espécie de ala dos *Tenentes do Diabo*, mais ou menos similar ao que hoje ocorre com as alas de escolas de samba que mantêm vida própria ao longo do ano. Em 1881 eles já existiam, ocasião em que deram “um suntuoso baile”¹⁸⁵ na semana natalina, bem antes do Carnaval.

Uma rápida descrição de seus desfiles foi feita pelo advogado Luiz Besamat, testemunha ocular deste desfile de 1881: “Parecia estar já solta e esvaída a última gota de alegria quando surge o *Grupo dos Kelés* e de bandolins a tiracolo, de guitarras e mais instrumentos da saudade portuguesa e segue para Botafogo, em uma gôndola fantástica e com todos os ornamentos do romantismo coimbrão”¹⁸⁶.

Os *Kelés* não eram declaradamente homens negros, e – ao que parece – eram majoritariamente jovens portugueses. Mas a adesão a uma palavra do léxico iorubano

¹⁸¹DRESCHER, Seymour. *Abolição – Uma história da escravidão e do anti-escravismo*. São Paulo: UNESP, 2011. P. 521.

¹⁸²CONRAD, R.E. *The Destruction of Brazilian Slavery (1850-1888)*. Edição Digital. P. 148-9.

¹⁸³CASTILHO, Celso Thomas. *Abolitionism Matters: The Politics of Antislavery in Pernambuco, Brazil*. Edição Digital. P. 128.

¹⁸⁴Gazeta de Notícias. Quarta-feira, 7 de fevereiro de 1883. P.1.

¹⁸⁵Diário do Brasil. Sexta-feira, 23 de dezembro de 1881. P. 3.

¹⁸⁶Gazeta da Tarde. Segunda-feira, 18 de abril de 1881. P. 2.

não deixava de ser um indicador de causas e intenções. A própria simbologia utilizada pelo grupo apresentava um homem de feições negróides, alegre e bem vestido:



Gazeta de Notícias. Sábado, 22 de janeiro de 1881. P. 4.

Outra característica dos *Kelés* era a utilização de dísticos revolucionários. Usualmente, apresentavam-se com o “Liberté, égalité e fraternidade!”, em uma curiosa mescla de palavras portuguesas e francesas¹⁸⁷. Sabe-se que desfilaram filiados aos Tenentes do Diabo até 1888, ocasião em que estavam baseados em Niterói.

Além dos carros de ideias que apresentavam motivos africanos e dos grupos em nome d’África batizados, as Sociedades Carnavalescas dedicaram-se também ao abolicionismo por meio das campanhas para compras de alforrias. Há menção antiga, de Eneida de Moraes, de que já em 1864, bem antes do apogeu do movimento abolicionista no Brasil, os *Tenentes do Diabo* deixaram de desfilarem para empregar o dinheiro arrecadado para fantasias e *carros de ideias* em alforrias de escravizados, cujo número varia de acordo com as fontes entre cinco e doze¹⁸⁸. Jota Efegê rememorou os grupos *Girondinos* e *Pelicanos*, dos *Fenianos*, que dedicaram-se à mesma finalidade desde 1857. Estes últimos ainda existiam em 1888, quando no último Carnaval antes da Lei Áurea, desfilaram em um carro alegórico acompanhados por “um preto que os generosos rapazes libertaram ontem”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Gazeta de Notícias. Sábado, 24 de dezembro de 1881. P. 2.

¹⁸⁸ In. COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 37.

¹⁸⁹ Gazeta de Notícias. Quarta-feira, 15 de fevereiro de 1888. P. 1.

Norbert Elias enxerga grupos como estes na forma de *organismos coletivos*, assimilados a uma realidade civilizacional e que defendem proposições supra-individuais. Os *Kelés* podem ser considerados um exemplo disso, na medida em que costumavam assinar seus manifestos como “Eu, Tu, Ele; Nós, Vós, Eles”¹⁹⁰. Segundo Elias¹⁹¹:

É frequente esses hábitos mentais forçarem determinados grupos de pessoas, cujas ideias, juntamente com suas expectativas sociais específicas. Uma vez que esses grupos só conseguem conceber regularidades como sendo às regularidades das substâncias ou de forças substanciais, eles inconscientemente atribuem às regularidades que observam nas relações humanas uma substância própria que transcende os indivíduos. Fundamentando-se nessas regularidades sociais específicas, só conseguem conceber a sociedade como algo supra-individual. Inventam, como meio de sustentação dessas regularidades, uma “mentalidade coletiva” ou um “organismo coletivo”, ou ainda, conforme o caso, “forças” mentais e materiais supra-individuais, por analogia com as forças e substâncias naturais.

Ou seja, a intuição carnavalizada de que elementos de uma memória ancestral – de povos originários, por exemplo – como os *botocudos* em Paris - de etnias reformadoras de um ideal de nacionalidade - como *zulus* ou *kelés*, estes em referencial iorubano - e de uma herança mais óbvia europeia poderiam estar interligados por suas diferenças, e não pelo o que havia em comum, marcava a existência das Grandes Sociedades (ao menos em sua fase abolicionista), e em especial dos sub-grupos que as formavam, bem como seu discurso coletivista e reformador social. Havia a noção, exposta nos desfiles e no dia-a-dia sociopolítico destas instituições, de que elas estavam a representar algo maior do que o aparentado nos primeiros desfiles, pretendo simulacro do Carnaval veneziano, e sim uma nova noção de brasilidade e do que o Brasil *viria a ser*.

A permanência destes sub-grupos - e o caso dos *Pelicanos* chama a atenção - especialmente pela peculiaridade de que mesmo com atividades de décadas estes jamais deixaram de ser uma ala dos *Fenianos* - é um bom exemplo do quanto é possível encaixá-los na ideia de um organismo coletivo: mantinham calendário próprio,

¹⁹⁰ Gazeta de Notícias. Sábado, 24 de dezembro de 1881. P. 2.

¹⁹¹ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994. P. 24.

reivindicações e práticas políticas mais agudas. Os *Kelés*, dos *Tenentes do Diabo*, tinham área de atuação própria – Niterói – e até mesmo uma identidade visual diferenciada do grupo original. Estes grupos transformaram as regularidades discursivas – como o clichê de que a escravidão era menor por ser apenas “humanamente imoral”, e não economicamente exploratória – em propósitos maiores de integração do negro na sociedade. Afinal, iam além da apropriação de léxicos e elementos estéticos: caminhavam em direção às práticas políticas reformadoras e defendiam, de forma cada vez mais explícita, uma cidadania possível dos negros no final do século XIX.

Como exemplo, no Carnaval de 1887, o quarto *carro de ideia* do *préstito* feniano, intitulado “Alegoria à Fauna Indiana com vistas ao colecionador Drumond, pelo esquisito do bicho”, a *República*, representada pela figura de uma mulher que empunhava a bandeira do *Grupo dos Girondinos* “entregava a dois escravizados os seus títulos de cidadãos em nome do *Club dos Fenianos*, onde sempre encontrou eco o queixume da desventura”¹⁹². E apesar da entonação e conotação pacificadoras e paternalistas da fórmula *queixume da desventura*, quando se leva em conta a conterrânea e contemporânea, cidadina, paisagem de revoltas e quilombos, não se tratava de mera encenação. O *Jornal do Commercio* da mesma data publicou: “Terá o Carnaval de 1887 uma parte que ficará gravada na memória de dois homens enquanto lhes durar a vida”¹⁹³. Este carro é revelador. Ao mesmo tempo em que se apropria de uma imagem de mulher para a representação do futuro e desejado regime – a exemplo da *Marianne* da Revolução Francesa¹⁹⁴ – ele apresenta também uma nova e mais ampla visão de Cidadania, da qual o Carnaval foi pioneiro no Brasil – por ter sido abolicionista ainda antes da efervescência do movimento.

Todavia, embora engajada e respeitosa, a representação do negro nos desfiles ainda era, mesmo entre os *Kelés* e *Zulus*, quase sempre ocidental, excetuando-se o mencionado caso do *carro de ideia* pernambucano. É possível observar na estética do homem negro que representava os *Kelés*, trajes que não o diferenciavam de um popular típico da década de 1880. Não se trata de apontar uma inconsistência representacional,

¹⁹² Gazeta de Notícias. Terça-feira, 22 de fevereiro de 1887. P. 5.

¹⁹³ Jornal do Commercio. Terça-feira, 22 de fevereiro de 1887. P. 2.

¹⁹⁴ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. P. 96.

mas ver ali um signo: o que estava em processo era uma apropriação política, e não especificamente estética, e que nesse plano não se dissociava inteiramente do que podemos chamar de *discurso civilizador*. Ou seja, produtos notadamente jacobinos, pelas lideranças que assinavam os desfiles das Sociedades em geral e dos *Fenianos* em particular, estes carros e as ideias neles representadas encontravam lugar também em produtos da indústria cultural, como os jornais de grande circulação na corte, por razão do sentimento de “organismo coletivo” que conduzia discursos das redações dos jornais para as associações carnavalescas e, novamente, para as redações e gráficas em seus desdobramentos. Como “organismos coletivos”, as Sociedades Carnavalescas apropriaram-se de instituições da Ordem para produzir uma mensagem nova, ainda que em moldes *civilizados*. Segundo Norbert Elias¹⁹⁵:

Nas regiões coloniais, igualmente, tendo em vista a posição e a força sociais dos vários grupos, os padrões ocidentais estão se disseminando para baixo e, ocasionalmente, mesmo para cima a partir de baixo, se podemos usar esta imagem espacial, e fundindo-se para formar novas entidades, diferentes, novas variedades de condutas civilizadas. Os contrastes em conduta entre os grupos superior e inferior são reduzidos com a disseminação da civilização, e aumentam as variedades, os nuances da conduta civilizada.

De trajetória majoritariamente colonial, o Brasil assimilou condutas burguesas aqui adequadas a uma realidade *sui generis* nas Américas, a de uma Sociedade de Corte. A disseminação dos padrões cortesões reduziu contrastes, haja vista que era permitido aos escravizados frequentar as Sociedades e comemorar publicamente suas alforrias sem que houvesse, ao menos no material colhido, grandes diferenças de conduta entre o *desfilar* do negro alforriado e o *desfilar* do branco abolicionista. Porém, o fenômeno mais emblemático ocorre quando os padrões de comportamentos e expressões artísticas dos *outsiders* se traduziram não apenas em um nuance da conduta civilizada, e sim em uma mais profunda resignificação. As transições estéticas acompanharam, a partir dos anos 1880, as transições do discurso político, e com a Proclamação da República e a transformação da própria via jacobina em *outsider*, com a perseguição sofrida por estes durante a República da Espada, também em um discurso político de resistência. Para as

¹⁹⁵ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Formação do Estado e Civilização*. vol.2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994. P. 213.

Sociedades Carnavalescas, a República que dotaria cidadania e civilização, dotou também decadência.

Capítulo III: Procissão de Ruínas: Por uma Genealogia das Sociedades Carnavalescas

3.1 – Democráticos e Fenianos: Um Debate a respeito da República e a fissura da co-irmandade.

Uma das mais reveladoras expressões do que representaram as Sociedades Carnavalescas no cenário sociopolítico brasileiro do século XIX está na fundação dos Democráticos Carnavalescos, em 1867. Na ocasião, em plena turbulência da Guerra do Paraguai, “um grupo de comerciantes e boêmios” liderado pelo português José Alves da Silva, “reuniu-se na *Maison Rouge* e comprou um bilhete de loteria”¹⁹⁶. O intuito era, com o dinheiro do prêmio, fundar uma sociedade carnavalesca. O prêmio chegou e a fundação aconteceu em 19 de janeiro daquele ano com o capital de 15 mil contos de réis, uma fortuna na época.

Das três Grandes Sociedades, *Democráticos*, *Fenianos* e *Tenentes do Diabo*, a primeira era politicamente mais moderada, e a que mais se preocupou em manter elementos do Carnaval europeu mesmo após a efervescência das transformações políticas dos anos 1870 e 1880. O *Diário de Notícias*, por exemplo, publicou em 13 de agosto de 1870 o anúncio de um “passeio recreativo” ao Jardim Botânico¹⁹⁷, nos moldes dos desfiles do *Congresso das Sumidades Carnavalescas* muito anteriores. Mesmo nos carnavais, boa parte da sua programação era composta por “bailes familiares à fantasia”, onde havia uma utilização mais explícita das mediações de papéis sociais de que se travam tais bailes, surgidos décadas antes, neste momento adaptados para o conceito de uma Sociedade Carnavalesca¹⁹⁸. Ou seja, permitiam-se fantasias, mas não máscaras, e havia uma data, no caso o dia posterior ao anúncio, em que o acesso aos bailes era apenas para associados.

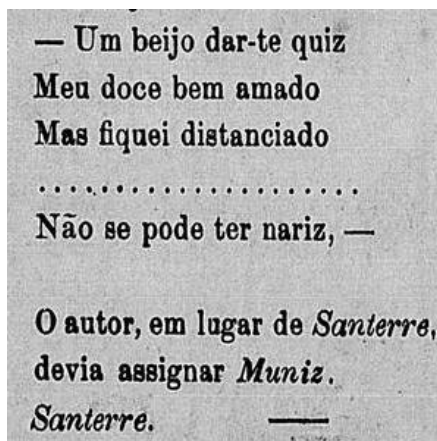
Em perspectiva, sua atividade política estava muito mais relacionada a mecanismos de ajuda mútua entre os associados e a campanhas para arrecadações de fundos destinadas à caridade. Os *Democráticos* eram praticantes da controversa mentalidade de filantropia, e expressaram este propósito em 1880, com a arrecadação de

¹⁹⁶ JOTAIEFEGÊ, João Ferreira Gomes. *Figuras e Coisas do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. P. 122.

¹⁹⁷ *Diário de Notícias*. Sábado, 13 de agosto de 1870. P. 3

¹⁹⁸ *O Globo*. Quinta-feira, 4 de fevereiro de 1875. P. 4

216 mil réis “em favor das vítimas do incêndio da rua Santa Luzia”¹⁹⁹. Ironicamente, apesar da moderação política e do caráter discretamente monarquista de seus discursos, o porta-voz dos *Democráticos* assinava, por volta de 1882, *Santerre*, em referência ao general hebertista Antoine Joseph Santerre (1752-1809), um dos “exagerados” da Revolução Francesa²⁰⁰. Em uma quadra de janeiro de 1882, o arroubo galicista dos *Democráticos* se traduziu em uma proposta abasileirada, onde *Santerre* se transmutava em *Muniz*:



— Um beijo dar-te quiz
Meu doce bem amado
Mas fiquei distanciado
.....
Não se pode ter nariz, —

O autor, em lugar de *Santerre*,
devia assignar *Muniz*.
Santerre. —

O Mequetrefe. 28 de janeiro de 1882. P. 2.

Como é possível observar, ainda que de modo mais discreto, existiam interações entre a proposta dos *Democráticos* e das outras duas Grandes Sociedades. O discurso cômico, com ênfase em um aspecto físico, o nariz, é característico do espírito carnavalesco de um modo geral, e das Sociedades e seus *pufes* em particular, como observado anteriormente. Afinal, para Bakhtin, “o riso carnavalesco é ambivalente e festivo”²⁰¹. Seu caráter subversivo e, ao mesmo tempo, construtivo também estava presente no discurso dos Democráticos. Porém, houve um momento de união em torno de uma causa comum às três, a Abolição, em que nuances discursivas colocaram *Tenentes do Diabo*, *Fenianos* e *Democráticos* ainda que em luta pelo mesmo objetivo, relativamente distantes em termos de métodos e propósitos.

No Carnaval do apogeu do abolicionismo, o de 1888, às vésperas da Lei Áurea, os *Democráticos* completaram 21 anos com mais um baile à fantasia com as

¹⁹⁹ O Mequetrefe. Quarta-feira, 17 de fevereiro de 1880. P. 6.

²⁰⁰ MONNIER, Raymonde. *Antoine Joseph Santerre*. Paris: Publicações da Sorbonne, 1989. P. 128.

²⁰¹ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. P. 10.

chamadas “Estoure o Champagne! Reine a mulher! Morra a tristeza!”²⁰² e sem nenhuma menção à causa abolicionista.

No desfile daquele ano, em que *Carros de Ideia* representaram temáticas menos explícitas, como “O Pandeiro” e “Carro das Flores”, um incidente expôs outra característica da associação que havia entre as instituições. Um carro do *Congresso dos Socialistas* tombou sobre a Rua dos Andradas e feriu alguns foliões. Imediatamente, os sócios dos *Democráticos* correram em socorro, razão pela qual o *Congresso dos Socialistas* publicou, dias depois, a mensagem²⁰³:

AO RESPEITAVEL PUBLICO
Summamento pehorados agradecemos no respeitavel publico o á imprensa pela bonita descripção ; as commissões das diversas ruas que nos brindaram e as nossas co-irmãs a maneira brilhante com que nos receberam tendo a pedir desculpa da forma com que nos apresentámos a qual foi devida a chuva torrencial que cahia na occasião da organização do prestito. Pedimos venia para destacar o distincto **Club dos Democraticos** e os Srs. tenouto Martiniano, J. A. Ferreira pela espontaneidade com que socorreram nossos socios feridos no desastro do um carro na praça do general Osorio e a todos protestamos nossa gratidão — *A directoria.*

É possível observar, nesta carta de agradecimento, elementos do quão sofisticado se tornou o processo de institucionalização das Sociedades Carnavalescas às vésperas da República: existiam ritos de iniciação, exemplificados pelo agradecimento de uma sociedade iniciante às que a precederam; havia a vaidade do melhor trajar e da mais bela apresentação – embora ainda sem o concurso para a escolha da campeã – e, finalmente, o sentido de co-irmandade que suplementava o caráter de “organismo coletivo” de cada sociedade e, e ao aprofundar a observação, de seus sub-grupos.

O sentimento de que meia dúzia de grupos carnavalescos institucionalizados e atuantes àquela altura pertenciam a uma mesma classe, assim como a defesa de seu caráter de co-irmandade, dialoga com o fenômeno registrado nas últimas décadas do século XIX, quando homens livres se reuniram em entidades de ajuda mútua – nem

²⁰² O Paiz. Quinta-feira, 19 de janeiro de 1888. P. 3.

²⁰³ O Paiz. Segunda-feira, 18 de fevereiro de 1888. P. 2.

sempre institucionalizadas ou pertencentes ao “mundo da ordem” – para a salvaguarda de interesses comuns. Aluisio de Azevedo, aqui por José Murilo de Carvalho, mencionou em seus escritos sobre o período a “República do Cortiço”²⁰⁴, “onde se trabalhava, divertia, festejava, fornicava e, especialmente, se falava da vida alheia e se brigava”. Quando a ameaça vinha de fora, da Ordem, as famílias e grupos festivos dos cortiços se reuniam para combater a ameaça em comum, notadamente a polícia. Com as Grandes Sociedades, tal fenômeno também se fazia presente. Antes que qualquer outro intervisse no acidente de 1888, as próprias co-irmãs atuavam. Assim como, para Aluisio de Azevedo, “cortiço em que entrava polícia era cortiço desmoralizado”, as sociedades reagiram em bloco às suas próprias intempéries. Caso semelhante aconteceu no pré-Carnaval de 1889, quando incendiado um prédio onde os Tenentes mantinham uma sede social, na esquina das ruas Uruguaiana e Ouvidor.²⁰⁵:

Os Fenianos divertiam-se no baile, quando tiveram notícia do incêndio. Imediatamente, por um impulso de generosidade e abnegação, correram a prestar socorros aos Tenentes do Diabo. Com extraordinário ardor tentaram os dignos sócios daquela brilhante associação salvar o estandarte dos Tenentes.

Embora as menções ao abolicionismo tenham sido discretas durante o Carnaval de 1888, após a promulgação da Lei Áurea, em 13 de maio, ocorreu uma profusão de desfiles e bailes à qual os *Democráticos*, talvez por sentimento de classe, não puderam deixar de participar. Haroldo Costa registrou um desfile organizado nos *Democráticos* pelo feniano José do Patrocínio em comemoração à Lei Áurea, ocorrido em 20 de maio daquele ano²⁰⁶. No dia 31, os mesmos *Democráticos* organizaram um “estrondoso e monumental forrobodó”, ainda na esteira da abolição. O do *Club dos Fenianos*, para não coincidir, ocorreu no dia 2 de junho²⁰⁷.

Os *Fenianos*, no ano seguinte, repercutiram em seus *Carros de Ideias* a Lei Áurea, ali representada com apoio na distribuição de folhetos que traziam os seguintes versos: “Venceu-se, finalmente, a tremenda campanha/Maio, o divino mês, deu-nos a abolição!/A luz de um novo sol detrai a nódoa estranha/Que há três séculos manchava o nosso pavilhão!/A Pátria ressurgiu de um morno alento/Na vitória final que

²⁰⁴CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 39.

²⁰⁵Gazeta de Notícias. Segunda-feira, 14 de janeiro de 1889. P. 1.

²⁰⁶COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.39.

²⁰⁷O Paiz. Quinta-feira, 31 de maio de 1888. P. 3.

honrou a Humanidade/Somos um povo livre! Olhai! Neste momento/Cobre esta grande terra o sol da Liberdade!”²⁰⁸ No mesmo ano, os *Democráticos* propuseram um passeio à ilha de Paqueta²⁰⁹, ainda na moda europeia e destoando da agitação republicana que tomava, pouco a pouco, as ruas da corte.

Não é exagero afirmar que esta agitação política teve, também, no Carnaval das Grandes Sociedades um marco em 1889. O pasquim *Carbonario* de 1º de março de 1889 registrou, a respeito dos desfiles daquele ano, um entrevero entre os *Democráticos* e os *Fenianos* relacionado às preferências políticas de cada grupo. Os *Fenianos*, que interpretavam os *Democráticos* como monarquistas e tolerantes para com a escravidão, apagaram as luzes de sua sede social durante a passagem do préstito democrático, em sinal de rejeição às ideias deste grupo²¹⁰.

Como indicador desta rivalidade acompanhada por ideais diferentes, naquele ano, dois *carros de ideia* dos *Fenianos* e dos *Democráticos* apresentaram discursos aparentemente opostos a respeito da República: enquanto “Indenização ou República”, dos *Democráticos*, representava o regime vindouro como “um tigre de aspecto medonho que mostrava as garras, olhando ferozmente para o Tesouro” - em presumível menção ao “Tigre da Abolição”, e feniano, José do Patrocínio - os *Fenianos* exaltavam a república francesa no carro “Paris”, onde a Torre Eiffel, inaugurada dois anos antes, se via erguida das ruínas da Bastilha e guardada por soldados vestidos em fardas do período republicano francês, entre outros *Carros de Ideia* com críticas a personalidades do Segundo Reinado. Por outro lado, os *Democráticos* dedicaram-se ao achincalhe de Lopes Trovão, baluarte feniano, representado no carro “A Chegada do Dr. Lopes Trovão” ao lado de dois outros homens que “deitavam falatório”, de forma caricata, em uma aparente estigmatização do discurso republicano²¹¹.

Existiam nuances do discurso a respeito do republicanismo e mesmo posturas de explícita discordância que colocavam à prova o caráter de “organismo coletivo” da co-irmandade das Grandes Sociedades. Se *Fenianos* colaboraram com *Tenentes do Diabo* e Socialistas, o mesmo não podia se dizer dos *Democráticos*, semi-proscritos por suas preferências monarquistas e pela crítica ao republicanismo e aos republicanos históricos, como no caso de Lopes Trovão. A ideia de uma “República de improviso”,

²⁰⁸COSTA, Haroldo. *Política e Religiões no Carnaval*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P. 37.

²⁰⁹O Paiz. Sábado, 12 de julho de 1889. P. 2.

²¹⁰Carbonário. Quinta-feira, 1º de março de 1889. P. 4.

²¹¹Gazeta de Notícias. Quarta-feira, 6 de março de 1889. P. 1.

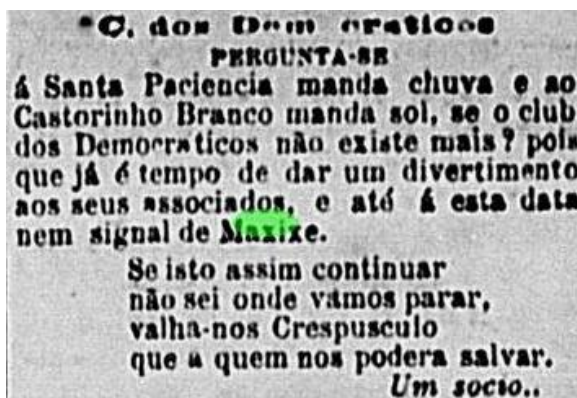
tão repetida e desmerecedora da relevância que a via republicana possuía no Brasil e dos grupos que a defendiam não se comprovava, também, no dia-a-dia das sociedades, que pregavam este discurso – exceção aos *Democráticos* – bem antes da Proclamação. A República, em uma análise panorâmica, com vistas ao ensinamento de Pierre Nora de que “é necessário auscultar o acontecimento porque é ele que une, como num feixe, todos os significados sociais, de que se rodeia”²¹², pareceu proclamada “de improviso” aos “bestializados” do povo das ruas, mas já havia sido proclamada nos salões dos *Fenianos* e dos *Tenentes do Diabo* pela intelectualidade que deles tomou parte. A “lógica histórica pouco evidente”, a qual se referiu à historiadora Margarida de Souza Neves a respeito da Proclamação²¹³, tinha no “pouco”, muito do que se observava nos desfiles das Sociedades desde dois anos antes, ao menos. Trazidos para o protagonismo político, os artífices das Sociedades veriam, em breve, o declínio de suas instituições.

²¹²NORA, Pierre. *O retorno do fato*. IN: Le Goff, Jacques e Nora, Pierre (Org.). História: Novos Problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. P. 61.

²¹³NEVES, Margarida de Souza. *Os Cenários da República*. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Org. O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. P. 30.

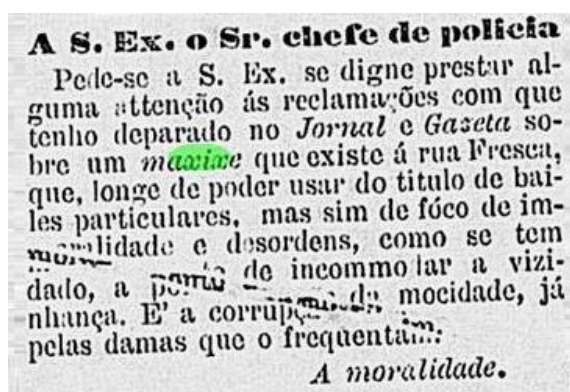
3.2 – “Vem Cá, Mulata”: O Maxixe e os Intermediários Culturais na Virada do Século.

Quando o termo *maxixe* surgiu – exceção feita à planta, na época curiosamente denominada *Cucumis africanus* – as Sociedades Carnavalescas estiveram à frente das repercussões. Já em 1878, “o secretário” dos *Tenentes do Diabo* assinava cartas jocosas na imprensa como Dr. Maxixe, como a em que anunciava: “Olá! Queremos tipos sérios. Eu, como Dr. Maxixe, peço para me deixarem botar as manguinhas de fora (de dentro)”²¹⁴. Já existia, naquele momento, uma associação entre o vegetal africano, muito apreciado na cidade, e a ideia da *desordem*, da jocosidade e da pilhéria. Antes de ritmo musical, a apropriação do termo *maxixe* tinha muito a ver com o que depois se revelaria com os *forrobodós*, mencionados anteriormente, como esta carta aberta aos *Democráticos*, do mesmo ano, demonstra²¹⁵:



***C. dos Democráticos**
PERGUNTA-SE
À Santa Paciencia manda chuva e ao Castorinho Branco manda sol, se o club dos Democráticos não existe mais? pois que já é tempo de dar um divertimento aos seus associados, e até á esta data nem signal de Maxixe.
Se isto assim continuar não sei onde vamos parar, valha-nos Crespusculo que a quem nos podera salvar.
Um socio..

No ano seguinte, 1879, a mesma Gazeta de Notícias recebeu uma carta de “a moralidade”, que aludia à existência de um *maxixe* na Rua Fresca, próxima à Praça XV, e clamava pela intervenção das autoridades²¹⁶:



A S. Ex. o Sr. chefe de policia
Pede-se a S. Ex. se digne prestar alguma attenção ás reclamações com que tenho deparado no *Jornal e Gazeta* sobre um *maxixe* que existe á rua Fresca, que, longe de poder usar do titulo de bailes particulares, mas sim de fóco de immoralidade e desordens, como se tem dado, a ponto de incommodar a vizinhança. E' a corrupção da mocidade, já pelas damas que o frequentam.
A moralidade.

²¹⁴ Gazeta de Notícias. Domingo, 14 de julho de 1878. P. 3.

²¹⁵ Gazeta de Notícias. Domingo, 22 de setembro de 1878. P. 2.

²¹⁶ Gazeta de Notícias. Domingo, 26 de outubro de 1879. P. 3.

Embora as festas dos clubes carnavalescos fossem reconhecidas como “maxixes” e os *Tenentes do Diabo* possuíssem como porta-voz em dado período um Dr. Maxixe, a teoria mais aceita a respeito da introdução do ritmo nas Sociedades Carnavalescas vem de Edgard Alencar, em *O Carnaval carioca através da música*. Ao questionar os ritmos executados nos bailes de máscaras e nos primeiros desfiles das Sociedades Carnavalescas, Alencar menciona Melo Moraes Filho, memorialista, que afirmava que “nas tardes de domingo, bandas marciais tocavam”, sem especificar o quê ou quando. Posteriormente, Moraes acrescentou menções “à música escolhida”, “com cujo som a loucura descobrira o prazer”, a respeito do que era executado no início das Sociedades²¹⁷:

No Clube, especialmente, quanta perdição no langor morno da beleza aristocrata, no roçar de um corpo de neve, num cismar vago, ao terraço ou à janela, tendo por testemunhas o olhar pestanejante das estrelas e o céu profundo e escuro como as marés incertas do destino!

O programa das Grandes Sociedades em 1864 apresenta certa uniformidade em relação aos temas musicais, o que corrobora a ideia de “música escolhida” apresentada por Melo Moraes Filho. A *Paulicéia Vagabunda*, de estudantes paulistanos radicados na corte, publicou um programa que apresentava polcas, quadrilhas, valsas e galopes, números instrumentais estrangeiros e a quadrilha “A Brasileira”, de autor desconhecido, que era executada “com cocos”²¹⁸. Da mesma leva de sociedades de origem estudantil, surgiram os *Estudantes de Heydelberg*, que acompanharam a *Paulicéia* nos desfiles de 1864 e aos quais Edgard de Alencar atribuiu, sem datar, ocasião em que²¹⁹:

Um dançarino com a desenvoltura que o carnaval propicia, dançou exageradamente uma polca ou lundu, dando-lhe tais toques de audácia que logo o tornaram admirado e divulgado. Surgido em pleno esfuziar carnavalesco, o maxixe daí por diante seria a dança preferida dos foliões das sociedades de maior liberdade.

Logo, estas Sociedades periféricas, isto é, não incluídas entre as mais populares ou prestigiadas, passaram por processo linguístico que dotou a elas mesmas o título de

²¹⁷MORAES FILHO, Melo. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. 3ª Ed. Liv. Rio de Janeiro: Briguiet, 1946. P. 119.

²¹⁸Diário do Rio de Janeiro. Domingo, 7 de fevereiro de 1864. P. 4.

²¹⁹ALENCAR, Edgard. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. P. 58.

maxixes, como contam as memórias do caricaturista Raul Pederneiras, mencionadas pelo memorialista Renato Almeida: “maxixe era grêmio ou sociedade escusa da cidade nova onde surgiram danças lascivas que depois se espalharam por todos os salões”²²⁰. Antônio Torres, em “Verdades Indiscretas”, de 1921, teorizou a “sedução fisiológica do maxixe sobre o povo brasileiro, povo moço” no século XIX, da seguinte maneira²²¹:

As distensões musculares dos membros inferiores; os movimentos quase arrítmicos; os passos acelerados pela cadência lesta da canalhesca música afro-americana, o desregramento das atitudes fecundas em imprevistos; a possibilidade de ostentar aos olhos de tanta gente uma mulher em posições pouco plásticas e muito equívocas, tudo isso nos encanta ao mesmo tempo em que satisfaz o apetite de ruído e ostentação. A nossa ausência de bom gosto enquadra-se admiravelmente dentro da canalhice bárbara do maxixe.

É interessante observar, a respeito da estigmatização promovida por Antonio Torres, a presença da “canalhice bárbara do maxixe”, com a qual o memorialista identifica o ritmo e a *desordem* de uma forma ainda mais explícita do que de fato ocorreu, uma vez que a assimilação deste ritmo musical pelos salões e segmentos cortesões da sociedade é tão antiga quanto ele próprio. Explica-se: desde muito antes, havia associação entre o “negro” e a música executada nas Sociedades Carnavalescas. No Carnaval de 1867, a quadrilha “Carnaval de 1867”, do flautista negro Joaquim Antonio da Silva Calado (1848-1880) trouxe traços de brasilidade que mostravam que aquela polca não era a mesma polca dos salões europeus: tratava-se de uma obra de ocasião, voltada para o brincar carnavalesco na corte tropical²²². Gilberto Freyre, a respeito da inserção da herança cultural afro-brasileira na música dos salões, afirmou²²³:

²²⁰ ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1948. P. 190.

²²¹ TORRES, Antonio. *Verdades Indiscretas*. Rio de Janeiro: A.J de Castilho, 1920. P. 321.

²²² ALENCAR, Edgard. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. P. 55.

²²³ FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. 6ª Ed. Ver. São Paulo: Global, 2004, P. 361.

A música, desde sacra, de interior de igreja à de largo de matriz, representada pela banda que tocava dobrados cívicos e até pela de africanos que nos sambas e maracatus recordavam a África negra nas ruas do Rio de Janeiro ou do Recife ou de Salvador, acompanhava de tal modo o brasileiro do tempo do Segundo Reinado nas suas várias e contraditórias expressões de vida e de cultura; de algum modo harmonizando-as ou aproximando-as, que se pode afirmar ter se realizado, então mais pelos ouvidos que por qualquer outro meio, a unificação desses brasileiros e várias origens de um brasileiro de um só parecer, quase de um só sentir. Pois se umas músicas os dividiam em classes, em raças, em culturas diferentes, outras os uniam num povo só, através de uma síntese sonora de antagonismos e contradições.

Freyre enxergava na *modinha*, de popularização posterior, a síntese deste processo de integração, mas não é exagero afirmar que o *maxixe*, por mais que enfrentasse reações contrárias de setores mais conservadores da sociedade, também tenha se transformado em um elemento oriundo de interações fortalecedoras de uma pretensa identidade nacional. Ao trazer elementos da dança negra e da temática do *lundu*, como será observado a seguir, para as *dobradas* dos salões, ele incorporou à música o elemento integrativo que faltava, uma vez que, discursivamente, as Sociedades já se posicionavam majoritariamente pela integração do negro brasileiro e pela emancipação dos escravizados desde bem antes. Mesmo quando associado ao *bárbaro* e ao *imoral*, o *maxixe* já era reconhecido como a expressão musical das Sociedades Carnavalescas. Tratava-se de um novo patamar do *Processo Civilizatório*. O processo que veio a gerar distinções entre classes, sofisticou-se em suas nuances de tal forma que a música estimulada e interagida com as senzalas e batuques ganhou a cena dos salões.

É preciso, entretanto, problematizar a afirmação de Freyre – ainda que de imenso valor - e os posicionamentos dos memorialistas como retratos de seu tempo, da transição para uma modernidade brasileira e de lembranças efetuadas sob o impacto que as limitadas transições entre classes sociais, por mais emblemáticas e importantes que fossem, causavam aos *estabelecidos* durante o Segundo Reinado. Não se trata de vender o *paraíso* ou o *Mito das Três Raças*.

Em uma visão mais aprofundada, figuras como a de Joaquim Calado – artista negro, prestigiado nos salões das Sociedades e que carnavalizou a polca em 1867 - assim como a do Dr. Maxixe – batizado sob o signo da Ordem como um douto e da Desordem como uma planta africana e um ritmo lascivo – podem se encaixar na

categoria de *intermediários culturais*, que o historiador francês Michel Vovelle empregou para definir artistas e porta-vozes populares em geral que transitavam entre os universos dos *dominantes* e dos *dominados*. Segundo Vovelle²²⁴:

Posso logo afirmar que é em termos dinâmicos que entendo o *intermediário cultural*, nas diversas feições que assume, é um guarda de trânsito (me perdoem este deslize em uma metáfora duvidosa). Situado entre o universo dos dominantes e dos dominados, ele adquire uma posição especial e privilegiada; ambígua também, na medida em que tanto pode ser visto no papel de cão de guarda das ideologias dominantes, como no de porta-voz das revoltas populares.

Logo, o *maxixe* é uma dança limítrofe, bem como seus artífices, os *maxixeiros*, que transitavam entre os dois universos, por ser dança de salão e de terreiro, de brancos e pretos, integrativa em seu caráter interacional, mas, ao mesmo tempo, não disposta a eliminar totalmente as distinções. Afinal, o *maxixe* nas Grandes Sociedades seguia uma programação musical, era previamente “censurado” pelas instituições de acordo com o propósito que elas possuíam em defender esta ou aquela visão de mundo nas letras de músicas. O que antes era sinônimo de festa, passou a um discurso mais explícito em defesa das tradições das Sociedades e de suas expressões políticas e estéticas; em uma interpretação de maior liberdade, uma espécie de *pufe* cantado.

A apropriação se exemplificou desde casos como, por exemplo, o de *O Piaba*, “órgão oficial do *Club dos Progressistas* da Cidade Nova”, cujo lema era “Viva o progresso e o... *maxixe!*”²²⁵, em referência aos pufes desta sociedade – e que pelo menos desde 1885 propagandeava o *maxixe* em seus programas musicais ao lado do *choro* e do *forrobodó*²²⁶ - e o do baile do *Club dos Fenianos* realizado na noite de 10 de dezembro de 1888, quando as bandas de música do 10º Batalhão e do Corpo Militar da Polícia executaram conhecidos maxixes em comemoração ao aniversário da Sociedade²²⁷, até uma das poucas músicas do repertório das Grandes Sociedades que chegaram aos nossos dias, o *maxixe* “Vem Cá, Mulata”, dos *Democráticos*.

²²⁴ VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 214.

²²⁵ A Semana. Sábado, 20 de agosto de 1887. P. 5.

²²⁶ Diário de Notícias. Sábado, 11 de junho de 1885. P. 3.

²²⁷ Gazeta de Notícias. Terça-feira, 11 de dezembro de 1888. P. 2.

Embora existam menções a maxixes compostos especialmente para o Carnaval – isto é, com temáticas carnavalescas – anteriores a 1902, Raul Pederneiras costumava se referir a “canções de atualidade política” adaptadas de *polcas* e *maxixes* de *meio de ano* ainda no século XIX, o maxixe “Vem Cá, Mulata” é normalmente aceito entre os autores como a primeira composição carnavalesca do gênero. Edgard Alencar aponta²²⁸:

O sucesso carnavalesco do ano (1906) seria o tango-chula Vem Cá Mulata, de Arquimedes de Oliveira, com versos de Bastos Tigre. Essa é na verdade uma composição nitidamente carnavalesca que terai surgido em 1902, como menciona Luiz Edmundo, mas que somente atingiria o seu clímax no carnaval de 1906. Foi ao estrangeiro e dela houve uma versão parisiense.

A afirmação de Edgard Miranda com base em Luiz Edmundo tem dois pontos mal explicados. Em primeiro lugar, o crédito de *tango-chula*, e não de *maxixe*, vem do fonograma desta música, lançado em 1906 em dueto de Duarte Costa e Isabel Costa com este crédito errôneo, pois trata-se claramente de um *maxixe* e a data de 1906 para o sucesso da composição, possivelmente relacionada ao lançamento do disco. A letra de Bastos Tigre é a seguinte:

Vem cá, mulata;
Não vou lá não (bis)
Sou Democrata
Sou Democrata
Sou Democrata, de coração

Os Democráticos, gente jovial
somos fanáticos do Carnaval Do
povo vivas nós recolhemos De
nós cativas almas fazemos

Ao povo damos sempre alegria
E batalhamos pela folia
Não receamos nos sair mal
A letra, damos no Carnaval.

O povo gosta da nossa dança
E de nos ver nunca se cansa

Esse maxixe faz sensação
Quebra meu bem até o chão.

²²⁸ ALENCAR, Edgard. *O Carnaval Carioca Através da Música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. P.79-80.

Aqui, nos primeiros anos do novo século, registraram-se no “Vem Cá, Mulata!” estrofes de exaltação às tradições dos *Democráticos* e a seus propósitos, o clamor pela dança lasciva (“quebra meu bem, até o chão”) que mereceria, por si só, uma detalhada pesquisa e, especialmente, o reaparecimento no léxico das Grandes Sociedades da figura da mulata, limítrofe e interacional como está representada, ao mesmo tempo assediada pela voz masculina e resistente à ida aos *Democráticos*. “Vem Cá, Mulata” é um bailar de convencimento, de trazer e manter em uma instituição nascida para civilizar o Carnaval um produto de uma civilização brasileira, carnavalizada que é a mulata por excelência.

Mesmo os *Democráticos*, resistentes ao discurso republicano que eram e tímidos na luta abolicionista anos antes, compreenderam que era preciso ir além do processo civilizatório convencional e encontrar, no Carnaval, uma nova forma de fazer do discurso dos *intermediários culturais* um chamariz dos outsiders que a República abandonou e a própria e natural extinção da campanha abolicionista pôs em segundo plano. Se antes a República se tratava do “tigre que avançava, ganancioso, sobre o tesouro público”, talvez em referência ao Tigre da Abolição, feniano e republicano de última hora José do Patrocínio, agora seu filho José do Patrocínio Filho, democrata no Carnaval, transformava “Vem Cá, Mulata”, em revista de ano no teatro.

Tratava-se de um novo passo, de uma nova carnavalização. Porém, assim como Gilberto Amado se referiu à “fase de saturação” deste maxixe em suas memórias, as Sociedades Carnavalescas iniciavam ali seu período de declínio, uma longa agonia de 90 anos que culminaria com um processo que aqui designamos *procissão de ruínas*, e que será abordado a seguir.

3.3 – Pierrôs de uma Mesma Caverna: “Resistência” Artesanal, um Samba de Letra Nova

Pierrô, por definição, é o personagem da *Commedia Dell’Arte* que representa a saudade, a nostalgia, a constante lembrança de um passado inalcançável. Adolfo Morales de Los Rios Filho, em *O Rio de Janeiro Imperial*, refere-se ao uso de sua máscara chorosa por foliões cariocas a partir de 1834²²⁹. Haroldo Costa, lembrando De Los Rios, mencionou sua figura como “permanente no Carnaval dali então”²³⁰. O poeta Manoel de Barros, recentemente falecido, dele se referiu no poema *A Um Pierrô de Picasso*²³¹:

Pierrô é desfigura errante,
Andarejo de arrebol
Vivendo do que desiste,
Se expressa melhor em inseto

Pierrô tem um rosto de água
Que se aclara com a máscara
Sua descor aparece
Como um rosto de vidro na água

Pierrô tem sua vareja
Íntima É viciado em raiz de
parede Sua postura tem
anos
De amorfo e deserto

Pierrô tem o seu lado esquerdo
Atrelado aos escombros.
E o outro lado aos escombros.
.....
Solidão tem um rosto de antro.

Aqui, o pierrô surge como aquele que se expressa com retumbância em sua fragilidade, que se descolora ao mesmo tempo em que se corrói em público, atrelado aos escombros de si mesmo em uma espécie de ruína do que foi e do que possuiu. Pierrô, para Manoel de Barros, é aquele que vive daquilo que desistiu; a própria natureza da teimosia e da persistência.

Por outro lado, Marshall McLuhan, no clássico *Os Meios De Comunicação: Como Extensões Do Homem*, se refere ao pierrô como a expressão da “melancólica

²²⁹REIS FILHO, Adolfo de Morales dos. *O Rio de Janeiro Imperial*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1946. P. 330.

²³⁰COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. P.39.

²³¹BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010. P. 171.

qualidade de profunda tristeza”, comparável aos personagens de Chaplin. Tratava-se, segundo McLuhan, de “uma melancolia metafísica, que subjazia ao grande mundo industrial da metrópole”, algo de orgânico, primordial em termos expressivos²³². O pierrô reaparece, para o autor, no século XX como uma expressão diante do triunfo mecânico e da omissão do humano, para mencionar a célebre tela de Picasso, como exemplo. A bufonaria, ainda que guardada a melancolia pelas saudades de Colombina, que caracterizou o pierrô ao longo de seus primeiros séculos, cedeu lugar à melancolia que, muito embora, era elemento de denúncia, de defesa do retorno ao primitivo. No Carnaval das Grandes Sociedades, este fenômeno também pôde ser observado.

Por volta de 1900, o pierrô é recorrente nas representações do Carnaval carioca. Em fevereiro de 1902, no mesmo Carnaval em que *Vem Cá, Mulata* se notabilizou pelos *Democráticos*, o compositor Paulino do Sacramento lançou o tango *Pierrot*, com o qual desfilaram outras Sociedades Carnavalescas²³³. Em fevereiro de 1909, *O Facho da Civilização*, “humorístico estrambólico e estomacal de propriedade do *Club dos Fenianos*”, no *pufe Introito*, afirmou a respeito do pierrô: “Afivelada ao rosto a máscara soez/De Pierrô, saltite a graça sorridente/Que coceguinhas faz na pança do burguês/E faz perder a linha a nobre flor da gente!”²³⁴. Aqui, o pierrô é o elemento de jocosidade, de bufonaria, que percorre, capilarmente, classes sociais. É uma espécie de interface entre o folião e os dias de Carnaval. Dali em diante, sua figura foi um fio condutor do processo de decadência das Sociedades Carnavalescas que marcou, como um todo, o Século XX.

Nas proximidades de 1914, existia nos *Tenentes do Diabo* um grupo, à moda da organização dos *Zulus e Kelés*, nomeado *Pierrôs da Caverna*. Já naquele ano, eles possuíam programação própria para seus desfiles, também com seus propósitos específicos, como a organização de um baile em homenagem à imprensa carioca²³⁵. No ano seguinte, este grupo decidiu realizar um desfile em separado, embora continuasse formalmente vinculado aos *Tenentes do Diabo*.

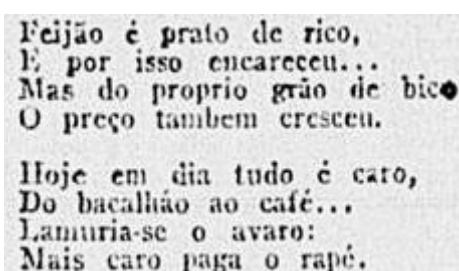
²³²McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974. P. 312.

²³³Cidade do Rio. Terça-feira, 25 de fevereiro de 1902. P. 2.

²³⁴O Facho da Civilização. 23 de fevereiro de 1909. Ano 39, Nº 43. P.1.

²³⁵Cidade do Rio. Terça-feira, 25 de fevereiro de 1902. P. 2.

Na ocasião, os *Pierrôs da Caverna* apresentaram um desfile concebido e confeccionado por um “carnavalesco” próprio, Públio Marroig, autodidata que anteriormente pertencera aos quadros dos *Democráticos*, e que “não fora prêmio de viagem e nem professor de Escola de Belas Artes”²³⁶. Não é possível afirmar com firmeza se a escolha de um artesão foi proposital, mas cabe refletir: naquele tempo, Modestino Kanto, dos *Tenentes do Diabo* e Fiúza Guimarães, dos *Fenianos*, eram doutos; professores de Belas Artes e o primeiro com formação no exterior²³⁷. Ao mesmo tempo em que se utilizava das expressões de um artesão para uma nova proposta estética, os *Pierrôs* não deixavam de rememorar criticamente os acontecimentos do ano anterior. *Carros de Ideias* como *A Carestia dos Feijões*, a respeito do aumento dos preços do grão, que foi acompanhado em sua descrição por um divertido poema²³⁸:



Feijão é prato de rico,
É por isso encareceu...
Mas do proprio grão de bico
O preço também cresceu.

Hoje em dia tudo é caro,
Do bacalhão ao café...
Lamuria-se o avaro:
Mais caro paga o rapé.

Da mesma forma, a Primeira Guerra Mundial, deflagrada no ano anterior, foi objeto de crítica em dois carros: *Conflagração Europeia* e *O Futuro Glorioso*. No primeiro, o *kaiser* Guilherme II erguia-se sobre um capacete alemão, onde “espalhava destruição e a morte”. No segundo, aconteceram exaltações às então sete nações aliadas contra o Império Alemão.

Em 1919, este mesmo grupo, ainda integrante dos Tenentes, organizou uma batalha de confetes no Centro do Rio. Em cada ponto – eram três, Uruguaiana, Carioca e Sete de Setembro – providenciou coretos onde eram recebidas orquestras de samba, todas sob a direção de Pixinguinha, então com 23 anos, e que ali teria apresentado pela primeira vez o samba “Já Te Digo...”, que pouco tempo depois seria lançado em disco pelo cantor Bahiano com outra letra²³⁹.

²³⁶GRIECO, Agrippino. *Memórias – Rio de Janeiro I*. Rio de Janeiro: Conquista, 1972. P. 75.

²³⁷VALLE, Arthur. *Carnaval nas artes plásticas, expressão nas Artes, Rodolpho Chambelland (1879-1967)*. P. 263.

²³⁸Correio da Manhã. Terça-feira, 16 de fevereiro de 1915. P. 6.

²³⁹O Paiz. Quarta-feira, 12 de fevereiro de 1919. P. 5.

Isto é, na realidade, uma paródia da letra original deste mesmo samba; idealizada por China, irmão de Pixinguinha, e que dizia: “Um sou eu, e o outro não sei quem é/Um sou eu, e o outro não sei quem é/Ele sofreu pra usar colarinho em pé/Ele sofreu pra usar colarinho em pé”, em uma provocação ao sambista Sinhô, que não conseguia se vestir de “homem branco”, ao contrário de Pixinguinha, logo identificado como maestro. Havia muito de *maxixe* nesta composição, como a repetição de versos e a execução mais lenta, com instrumentos de sopro, como preconizavam as orquestras das Grandes Sociedades:

CORO
Sou de fato
Com muito prazer me gabo
(bis)
Sou da Caverna
Dos Tenentes do Diabo,
(bis)
CANTO
Como é bello ver-se os sambas
Bem requebrados
(bis)
Nesta dansa ninguem zomba
E no passo de sambista
Só dansam endiabrados,
(bis)
Nesta bella brincadeira
Ninguem se metta
(bis)
Que este samba com certeza
Desta bella pagodeira
E' de certo dos haetas.

Tratava-se de mais um passo da integração do samba aos desfiles e, conseqüentemente, do processo civilizatório característico à realidade carnalizada. Pixinguinha, com seu smoking e seu epíteto de maestro, rivalizava na letra oficial de seu irmão China com o sambista de morro Sinhô, e na paródia dos *Pierrôs da Caverna* transformava o samba em um *pufe* cantado. Este novo passo exemplifica-se da seguinte maneira: costumes antes restritos à Sociedade de Corte, no Brasil Império, nacionalizaram-se²⁴⁰ na polidez de maneiras e expressões de artistas que, certamente, não pertenciam às camadas burguesas, como Pixinguinha aos 23 anos. Mesmo ao promover uma polêmica pública com Sinhô ou tirar do bolso do colete “requebrados” e “endiabrados” dos *Pierrôs da Caverna*, a galhardia se dá no garbo do pertencimento àquela instituição. Como outro exemplo, de integração da ideia de nobreza no samba,

²⁴⁰ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I P. 52.

o Pierrô, uma metáfora da ruína para muitos de seus intérpretes, nas Sociedades Carnavalescas foi também regenerador, introdutor de um novo ritmo, da paródia, do sarcasmo que serviu para a exaltação das suas próprias glórias. Era o protótipo do samba-exaltação. Ainda não de uma identidade nacional, mas dos méritos da própria Sociedade Carnavalesca. Nas décadas seguintes, esta realidade se inverteu.

3.4 – Estado Novo: A Proibição dos Carros de Crítica e a Consolidação da Ruína

A poeta norte-americana radicada no Brasil Elizabeth Bishop (1911-1979), a respeito da ruína do Carnaval ao longo do século XX, apontou três razões para esta “degeneração” em seu livro *Brazil*²⁴¹:

Os rádios destroem a espontaneidade do Carnaval, promovendo cantores comerciais e desgastando precocemente as canções. A indústria americana de cinema transformou o Carnaval em um pesado cinematográfico, e a proibição do governo às fantasias e carros alegóricos zombando dos políticos, da igreja e dos militares são responsáveis pela ruína do Carnaval. Algumas das mais talentosas amostras de sagacidade eram inspiradas nesses objetos tradicionais de sátira.

De fato, as coerções sofridas pelos Carros de Ideias ao longo do Século XX contribuíram decisivamente para a decadência das Grandes Sociedades. Um observador do desfile de 1934, ainda anterior ao Estado Novo, e que assinava apenas K.O, dividiu os *carros de ideia* das Sociedades Carnavalescas da ocasião em três grupos: os carros de *brasilidade*, apresentando “os 21 estados brasileiros, Tiradentes, Bonifácio, os bandeirantes, Estácio de Sá etc.”, os *carros de crítica*, “geralmente de mau gosto e humor duvidoso” e as alegorias cujos temas não representavam “nada de novo embaixo do sol, os elementos em jogo são os mesmos sempre, não podem variar”²⁴². O editorial de *O Paiz* fazia eco a uma campanha pública que nascera no ano anterior, nas páginas d’*O Malho*, defendendo a proibição dos carros de crítica. Medeiros e Albuquerque, o romancista, publicou crônica em que afirmou²⁴³:

Atualmente, nas ruas, ela (a festa) é uma nojeira, uma sordícia, uma indignidade. Os que se fantasiam – fantasiam-se para aviltar, para endossar trajes de negros, de índios de apaches. Os sambas têm um sucesso enorme. É para o melhor deles que os jornais abrem concursos. Ora, o Carnaval podia ser delirantemente alegre mas sem descer a isso. Em vez dessa sujeira, em vez de canções de uma idiotia repugnante, fazer carros de crítica, não de fatos recentes, mas de costumes. Carros de crítica, como o povo quereria fazer, atacando certas personalidades, não podiam ser permitidos. É, porém, lícito zombar de nossos maus costumes. É mais fino e mais alegre.

²⁴¹IN MARTINS; Maria Lúcia Miléo. *Duas Artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. P. 184.

²⁴²O Paiz. Quarta-feira, 14 de março de 1934. P.4.

²⁴³ALBUQUERQUE, José Joaquim Medeiros e. *Uma Crônica*. IN. O Malho. 8 de Junho de 1933. P. 7.

Como é possível observar na crônica de Medeiros e Albuquerque, à época imortal da Academia Brasileira de Letras, o mesmo discurso civilizatório que deu origem às Sociedades Carnavalescas quase um século antes, então servia a seus detratores que, pouco a pouco, representavam-na como a ruína de uma prática, a repetição incessante – e degenerada - de modos de fazer e expressões artísticas ano após ano. Sobre o mesmo Carnaval, João Ad Hoc em *A Batalha* afirmou que “a maior parte das vezes os indivíduos que tripulam os carros de crítica quando não estão afônicos, dizem inconveniências às senhoras, proferem gracejos pesados, cospem nos assistentes, etc. Pilhérias carnavalescas.”²⁴⁴. Luiz Gastão d’Escragnolle Dória (1869-1948), memorialista do IHGB e cronista da *Revista da Semana*, afirmava já por este período que o apogeu dos carros de crítica havia passado, e classificou os carros dos anos 30 e 40 como “tímidos”²⁴⁵.

Este processo constatado por Escragnolle Dória teve, aparentemente, duas causas principais: a repressão policial e a dependência cada vez maior das Sociedades Carnavalescas da subvenção do Estado. Já em 31 de dezembro de 1932, ao elencar os propósitos das Grandes Sociedades para o Carnaval vindouro, o Diário Carioca registrou que “os carros de crítica nada valem, devido à polícia não permitir”²⁴⁶, posição referendada pelas memórias do dramaturgo português radicado no Brasil Eduardo Victorino (1869-1949): “Mas quem podia resistir à tentação de gozar as boas piadas dos carros de crítica que se lançavam aos políticos, aos homens públicos e aos acontecimentos mais notórios do ano? Nesse tempo, a crítica era livre”²⁴⁷. O outro foi exemplificado nas memórias de Mário Lago²⁴⁸:

Começavam as subvenções para aqui, para ali. As grandes sociedades não precisavam mais ficar correndo o livro de ouro para fazer seus préstitos. Eram pagas para alegrar o povo. Mas isso tinha um preço. Os carros de crítica – talvez os mais esperados, pois extravasavam toda a irreverência contra os abusos e mete-a-mão das autoridades – foram minguando, desaparecendo dos desfiles

²⁴⁴HOC, João Ad. *O Carnaval e a Estagnação da Arte Cenográfica*. A Batalha, Domingo, 5 de março de 1933. P. 10.

²⁴⁵ESCRAGNOLLE DÓRIA, Luiz Gastão. *Carnaval Carioca*. Revista da Semana. 6 de fevereiro de 1937. P. 18.

²⁴⁶Diário Carioca. Sábado, 31 de dezembro de 1932. P. 9.

²⁴⁷VICTORINO, Eduardo. *O Carnaval de Outrora nas Ruas e nos Teatros*. Diário da Noite. Terça-feira, 10 de janeiro de 1934. P. 5.

²⁴⁸LAGO, Mário. *Na Rolançã do Tempo*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. P. 148.

De fato, estas duas causas e propósitos se interligavam. Quanto maior a censura, maior a dependência da subvenção, e vice-versa. Ao mesmo tempo em que reaquietavam as críticas ao caráter bárbaro dos desfiles carnavalescos, com seus atentados à moral e as práticas desordeiras, houve um novo escalonamento dos desfiles, dividindo seus carros alegóricos nas três categorias descritas acima, com ênfase nos temas nacionais – adotaram-se, então, préstitos de exaltação a elementos da nacionalidade, alinhados com os propósitos de difusão do Governo Vargas e que marcariam dali adiante, tanto a dependência das Grandes Sociedades da subvenção – o que não terminaria em 1954, com a morte de Vargas – como também um arrefecimento cada vez maior dos carros de crítica, a tal ponto que eles desapareceram e, com eles, boa parte do que era considerada a essência das Grandes Sociedades, especialmente se considerarmos as impressões de Elizabeth Bishop a respeito.

O Estado Novo, proclamado em 10 de novembro de 1937, acelerou este processo. Em uma perspectiva sobre a decadência das Sociedades Carnavalescas, o *Jornal do Brasil* publicou, em 31 de janeiro de 1969 que “Os Ranchos e Grandes Sociedades decaíram durante o Estado Novo, quando a situação política proibiu os carros de crítica que eram seu forte.”²⁴⁹. A proibição como um todo e suas consequências movimentaram um acalorado debate público, que se acentuou a partir do Carnaval de 1937, ainda antes do regime de exceção. Em 11 de fevereiro daquele ano, o médico Belisário de Sousa alertou, em um artigo para o *Jornal do Brasil*, que “nesse ambiente de intervenção governamental estilhaça-se a graça espontânea e mordaz dos carros de crítica, como já estilhaçou a inspiração dos poetas do Carnaval”²⁵⁰. Já no ano seguinte, Emílio Casalegno, idealizador do préstito dos *Pierrôs da Caverna*, anunciou que “nosso cortejo obedece a motivo inteiramente nacional”, tendo seu carro chefe representado a ascensão do Estado Novo, “congraçados o Exército e a Marinha para a defesa do Brasil”²⁵¹.

Compreender o propósito do Estado Novo no que dizia respeito à identidade estética presente nas festividades como expressão de um caráter nacional forjado à imagem e semelhança do regime faz necessário captar que esta lógica ia além do

²⁴⁹Jornal do Brasil. *Tudo começou com flores e versos*. Sexta-feira, 31 de janeiro de 1969. Caderno B, P.4.

²⁵⁰SOUSA, Belisário de. *Carnaval e Turismo*. Jornal do Brasil. Quinta-feira, 11 de fevereiro de 1937. P. 5.

²⁵¹A Noite. Quarta-feira, 23 de fevereiro de 1938. P. 2.

Carnaval e das Sociedades Carnavalescas. Maria Celina Soares d'Araújo, em *O Estado Novo*, afirma²⁵²:

Nesse período, o cinema e a música fazem dos EUA uma presença constante no cotidiano dos brasileiros. O Brasil se americanizava nos costumes, no comportamento, no vestuário, no intercâmbio de estudantes – mas, do ponto de vista econômico, tornava-se ideologicamente nacionalista e avesso à abertura de seus mercados. No tocante à política cultural oficial, propagavam-se a brasilidade e uma identidade nacional autêntica e autônoma.

Esta aparentemente contraditória relação entre o que vinha de fora e o que era defendido como nacional pelo regime autoritário se explicava por um dos principais propósitos da política cultural *estadonovista*: “colonizar”, via tom oficialista, as manifestações culturais dos Dominados, em uma espécie de “cruzada anti-malandragem”. Adalberto de Paula Paranhos, em *Espelhos Partidos: Samba e Trabalho no Tempo do Estado Novo*, evidencia a apropriação do samba sob as lógicas do culto ao trabalho, com a desaprovação da figura do malandro e o crescimento cada vez maior do tom oficialista no samba-exaltação, que embora seja criação anterior ao Estado Novo, teve neste período seu maior expoente. Paranhos, a respeito da apropriação do samba, completa²⁵³:

Com a entrada em ação do DIP, de fato apertaram-se os nós da camisa-de-força imposta aos compositores. Estes foram, por assim dizer, sitiados pelas forças conservadoras à frente do governo Vargas: seja prodigalizando favores, seja por intermédio da repressão e/ou censura, buscou-se, a qualquer custo, atraí-los para o terreno do oficialismo.

Em 1941, por exemplo, os *Tenentes do Diabo* desfilaram em seu carro-chefe com “Homenagem ao Estado Novo” e o restante do cortejo foi permeado pela temática “Coração do Brasil”, onde somente havia espaço para um carro de crítica, o apartidário “Contrastes e Confortos da Moda”²⁵⁴. Nos Fenianos, “Rumo ao Oeste”, “com carinhosa homenagem ao Chefe da Nação”, seguiu o mesmo espírito oficialista, com a menção explícita à Marcha para o Oeste, um projeto governamental do Estado Novo.

²⁵²ARAÚJO, Maria Celina Soares de. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. P. 40.

²⁵³PARANHOS, Adalberto de Paula. *Espelhos Partidos: Samba e Trabalho no Tempo do Estado Novo*. Edição Digital. P. 62.

²⁵⁴Jornal do Brasil. Quinta-feira, 27 de fevereiro de 1941. P. 10.

Este terreno fértil da troca de favores, em uma subversão dos caracteres tradicionais de apadrinhamento, onde se negociava subvenção estatal em troca da adoção do tom oficialista, como um todo, foi prejudicial tanto ao samba quanto ao Carnaval. As memórias de Elizabeth Bishop, que *a priori* poderiam ser vistas como simplistas e superficiais, são na realidade muito mais reveladoras. Aos que não concordavam com a “espontaneidade” da troca de favores entre Estado e instituições carnalizadoras, restava o caminho do desafio à censura do Departamento de Imprensa e Propaganda. Muito mais do que uma proibição na acepção da palavra, como as ocorridas no século XIX, a relação de dependência entre Sociedades Carnavalescas e a subvenção do Estado terminou por censurar de maneira ainda mais eficaz a existência dos carros de crítica.

3.5 - O Desfile Que Quase Ninguém Viu

O processo de censura e coerções, no sentido oposto ao apresentado no início da trajetória das Sociedades Carnavalescas, que passava então a categorizá-las como práticas festivas bárbaras e avessas ao sentido de civilidade e modernidade que deveria marcar o Brasil do século XX prosseguiu no decorrer das décadas, marcado pela especial coibição dos carros de crítica, ao modo mencionado por Elizabeth Bishop e que terminou por retirar de seus desfiles um traço quase tão antigo e marcante quanto eles próprios. O escritor José Lins do Rêgo, em suas memórias, corroborou a ligação entre o processo de decadência das Sociedades Carnavalescas ao longo do século e seu crescente aprisionamento criativo pela dependência da subvenção estatal sem a garantia da independência artística e discursiva²⁵⁵:

Mas o Carnaval não tinha mais a sua grandeza de outrora. E perdera o gosto. Sempre fora dos Tenentes dos Diabos (sic). Hoje em dia, só sabia que havia Carnaval pela boca dos outros. O Rio era uma cidade conquistada, me dizia. Os gaúchos acabaram até com o Carnaval.

Em contrapartida, foi intensificado um processo cada vez maior de apoio e subvenção aos desfiles das Escolas de Samba, muito embora manifestações ainda mais explicitamente *Dominadas* – ligadas aos morros cariocas dos subúrbios da Central do Brasil – passaram a ser vistos pelas instituições do Estado como plataformas de um *processo civilizatório* diferenciado, de exaltação ao trabalho e questionamento dos valores hedonistas pregados, àquela altura, pelas Sociedades Carnavalescas. Eneida de Moraes, ainda na década de 50, enfatizava este contraponto entre a emergência das Escolas de Samba e a “decadência do velho Carnaval”²⁵⁶. Edson Farias, em *O Desfile e a Cidade: O Carnaval-espetáculo Carioca*, foi além ao elencar uma série de fatos que exemplificaram este processo. Ainda em 1934, o manifesto de fundação da União das Escolas de Samba, teve o propósito para o futuro de “alcançar o mesmo status das Grandes Sociedades, dos ranchos e dos blocos”²⁵⁷, em mais uma demonstração de mudança na “direção dos ventos”.

²⁵⁵REGO, José Lins do. *Eurídice*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. P. 122.

²⁵⁶MORAES, Eneida de. *A História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. P. 314.

²⁵⁷FARIAS, Edson. *Desfile e a Cidade: O Carnaval-espetáculo Carioca*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995. P. 163.

Farias apresenta um contraponto entre a “rusticidade” do Carnaval “tradicional”, como a ideia de uma procissão de ruínas, na constante repetição de temáticas e expressões estéticas e as cada vez mais hegemônicas Escolas de Samba²⁵⁸. Intensificou-se, então, um percurso de “anacronização” dos desfiles das Grandes Sociedades, observadas pela imprensa e por segmentos do Poder Público, em um discurso evolucionista, como um “passo anterior” às Escolas de Samba, e não como o reconhecimento a duas práticas festivas concomitantes e coexistentes²⁵⁹.

Esta concomitância e coexistência não se deu sem conflitos. Eneida de Moraes, uma das principais memorialistas do Carnaval carioca, afirmava – corroborando este discurso evolucionista – que as Escolas de Samba eram mais compatíveis com a inclusão da heterogeneidade brasileira²⁶⁰. Era preciso suplantar uma prática festiva em detrimento à outra. Entretanto, há nuances civilizatórias mais aparentes do que o discurso evolucionista. Hamilton Moss, a respeito do primeiro desfile de uma Escola de Samba, rememorou²⁶¹:

A Deixa Falar, no desfile de estreia, saiu bem ao jeito dos Ranchos: sob um dossel de trepadeiras floridas – naturalmente nos tons vermelho e branco – protegidos os sambistas pelas cordas valentemente contidas por espontâneos colaboradores, “e tinha o seu caminho aberto por uma comissão de frente que mostrava cavalos cedidos pela Polícia Militar, e tocava clarins numa imitação da fanfarra do desfile dos carros alegóricos das Grandes Sociedades.

O próprio Ismael Silva, fundador da *Deixa Falar*, mencionou em suas memórias que “todo mundo brincou sem apanhar da polícia”²⁶². Ou seja, a absorção de elementos da Ordem por um desfile aparentemente outsider, seja pelos cavalos da Polícia Militar, pelos clarins de quase cem anos antes, no nascedouro das Grandes Sociedades ou no reconhecimento de seu fundador do amparo policial ao desfile são traços evidentes de que se elegia, desde o primeiro momento, aquela manifestação como

²⁵⁸FARIAS, Edson. *Desfile e a Cidade: O Carnaval-espetáculo Carioca*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995. P. 145.

²⁵⁹FARIAS, Edson. *Desfile e a Cidade: O Carnaval-espetáculo Carioca*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995. P. 173.

²⁶⁰MORAES, Eneida de. *A História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro, 1958. P. 314.

²⁶¹SOUZA, Hamilton Moss de. *Engrenagens da Fantasia: Engenharia, Arte e Convivência*, Coleção Terra Brasilis – Rio de Janeiro: Bazar das Ilusões, 1989.P. 101.

²⁶²FARIAS, Edson. *Desfile e a Cidade: O Carnaval-espetáculo Carioca*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995. P. 143.

o *próximo passo*, mesmo antes do projeto de poder que transformou o Estado em empresário dos desfiles carnavalescos com a ascensão da Revolução de 30: o desfile de Deixa Falar ocorreu em 1928. É notável que as primeiras Escolas de Samba tenham buscado nas Sociedades Carnavalescas os subterfúgios da sua assimilação.

Por outro lado, a intervenção do Estado Novo no direcionamento discursivo dos desfiles carnavalescos do então Distrito Federal contribuiu para uma pasteurização cada vez maior, sendo cada vez mais difícil gerar distinção entre o que era, do ponto de vista do discurso, uma Escola de Samba ou uma Sociedade Carnavalesca. José Carlos Sá, ex-presidente da Riotur, em entrevista ofertada em outubro de 2006 aos autores de *Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval*, creditou ao processo de subvenção esta amálgama de práticas festivas que se consolidou ao longo do século XX²⁶³:

Foi somente com a subida de Getúlio Vargas ao poder que o governo decide cooptar a cultura popular para manter seu domínio sobre ela. O governo passa a ser empresário do Carnaval, injetando nele dinheiro público e alijando dele o mercado. (...) Com isso, as Grandes Sociedades vão, aos poucos, desaparecendo. Os blocos carnavalescos, oriundos dos antigos cordões, firmam-se nas periferias, onde ainda havia a solidariedade de grupo e os livros de ouro dos comerciantes. Aos poucos vão se transformando em escolas de samba, criando a estrutura dorsal que se fixou nos anos 50.

É preciso problematizar alguns pontos destas informações. É necessário questionar o quanto o mercado não foi alijado, e sim redirecionado ou reconfigurado – uma vez que a feitura dos desfiles permaneceu remunerada – e a relação entre, de fato, causa e efeito entre a subvenção que minguava e as práticas festivas que perdiam prestígio, como o das Grandes Sociedades. Para o autor desta dissertação, a perda do caráter de distinção destes desfiles exerceu papel preponderante, com a proibição dos carros de crítica e a repetição de temáticas que, portanto, pouco se diferenciavam de desfiles carnavalescos de outras ordens, com os temas de exaltação à nacionalidade e a repetição de motivos estéticos como cavalos, esfinges, pirâmides e outros.

Esta incomplitude, dada a escassez de renovação e a ausência dos carros de crítica, produziu um espetáculo exótico em que desfilavam fragmentos de carnavais dos anos anteriores, e setores da sociedade como a imprensa os reconheciam como tal.

²⁶³PRESTES FILHO, Luiz Carlos (Org). *Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009. P. 248.

Incompletude e caráter fragmentário são os dois principais elementos do conceito de Walter Benjamin para *ruína*, no qual a representa de maneira alegórica. Estas *ruínas*, expostas ao olhar público, recebem deste diversas interpretações, o que torna o contato com a *ruína* uma experiência única. E, sobretudo, estas partes incompletas rememoram o que um dia foi aquele determinado monumento ou, no caso, prática festiva. Segundo Benjamin, “como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”²⁶⁴. As *ruínas* traçam-se, então, como um marco de rusticidade no tecido urbano. Quando carnavalizadas, curiosamente, são batizadas por “melancólicas”, tomando um quê de espírito de pierrô de Manoel de Barros, de quem deitou sobre os ombros das próprias ruínas. Edson Farias faz menção às “melancólicas passagens”²⁶⁵ destes desfiles, referência adjetivada que se repetiu dezenas de vezes ao longo da segunda metade do século XX. O *Jornal do Brasil* de 28/02/1960, por exemplo, registrou²⁶⁶:

As chamadas Grandes Sociedades, que perderam para as Escolas de Samba o prestígio de maior desfile do Carnaval carioca, desfilam às últimas horas de terça-feira gorda e, de tão atrasadas, encontram sempre a cidade a esvaziar-se. É um dos mais feios espetáculos do Carnaval. Os carros são pobres e do mau gosto mais gritante.

Na mesma década, em 1969, a *Última Hora* registrou que a sociedade *Embaixada do Sossego* desfilou iluminada por bicas de gás, “em substituição à luz elétrica”, tecnologia em desuso havia muitos anos, e que os *Tenentes do Diabo*, para atrair público, “pretendiam apresentar um *strip tease* ao vivo, em homenagem à noite carioca”, intenção que, em plena vigência do AI-5, não foi realizada²⁶⁷. No ano seguinte, houve aumento da subvenção “devido ao fracasso do ano anterior”, mas novamente “as Grandes Sociedades não conseguiram realizar um desfile que empolgasse o grande público”²⁶⁸. Entretanto, foi em 1971 que a campanha da imprensa carioca para

²⁶⁴BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Edição digitalizada. 1984. P. 200.

²⁶⁵FARIAS, Edson. *Desfile e a Cidade: O Carnaval-espetáculo Carioca*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995. P. 173.

²⁶⁶*Jornal do Brasil*. Domingo, 28 de fevereiro de 1960. 1º Caderno. P.8.

²⁶⁷*Última Hora*. Quarta-feira, 19 de fevereiro de 1969. P. 2.

²⁶⁸*Diário de Notícias*. Quarta-feira, 11 de fevereiro de 1970. P. 5.

explicitar a melancolia da procissão de ruínas ganhou tintas mais fortes, com a publicação, no *Jornal do Brasil*, da reportagem “Aqui, o Carnaval não mudou”²⁶⁹:

A pobreza começou com um Rei Momo em pé sobre um jipe do Estado, sem música, sem mulheres. Continuou com os Independentes, azuis, brancos, sem enredo e sem standarte. E foi adiante com a Embaixada do Sossego, cuja atração era um tobogã pelo qual desciam mulheres que certamente terão tido seus tempos de esplendor, e que ainda mantinham uma alegria esforçada e honesta.

Havia ênfase ao “gosto de coisas antigas” dos desfiles das Sociedades, dos Ranchos e dos Frevos na Av. Presidente Vargas, e ao quanto eles não conseguiram se renovar, tanto para atrair público quanto uma subvenção maior do Estado. Aqui, tudo é retratado com a conotação de *ruína*: os carros antigos, as mulheres envelhecidas, as temáticas repetitivas ou, como um declínio mais explícito, uma degenerescência de fato, a ausência de música, enredo e standarte, a própria razão de ser da existência de um grupo carnavalesco, posto que estes são comuns, respeitando-se evidentemente suas nuances, a todas as manifestações carnavalescas institucionalizadas.

No ano seguinte, 1972, o *Jornal do Brasil* manteve a campanha com “Nas Sociedades, Alegoria da Decadência”, quando “a decadência e a pobreza das alegorias tornaram evidente que se não forem tomadas providências urgentes, estas sociedades não resistirão nem por suas tradições”²⁷⁰. Havia também a alusão ao escárnio público: “Os Embaixadores querendo fazer alusão às 200 Milhas, montaram uma lagosta em isopor pintado sobre um carro. Esta alegoria chegou a provocar um começo de vaia da arquibancada”. Este é outro ponto a ser debatido. Havia a afirmação, enfática, de que sequer os vínculos de tradição que mantinham as Sociedades Carnavalescas e a salvaguarda insuficientemente mantida pelo Estado por meio das subvenções não seriam suficientes para que a *procissão de ruínas* não se transformasse, de fato, na dissolução de uma prática festiva.

Esta dissolução foi anunciada muito antes que acontecesse *de jure* (nos anos 90 do século XX²⁷¹), no Carnaval de 1978²⁷². Na ocasião, as Grandes Sociedades desfilaram

²⁶⁹Jornal do Brasil. Quinta-feira, 25 de fevereiro de 1971. Caderno B. P.7.

²⁷⁰Jornal do Brasil. Quarta-feira, 17 de fevereiro de 1972. Caderno B. P.7.

²⁷¹ALBIN, Ricardo Cravo. *Um olhar sobre o Rio: crônicas indignadas e amorosas, anos 90*. Rio de Janeiro: Editora O Globo. P. 76.

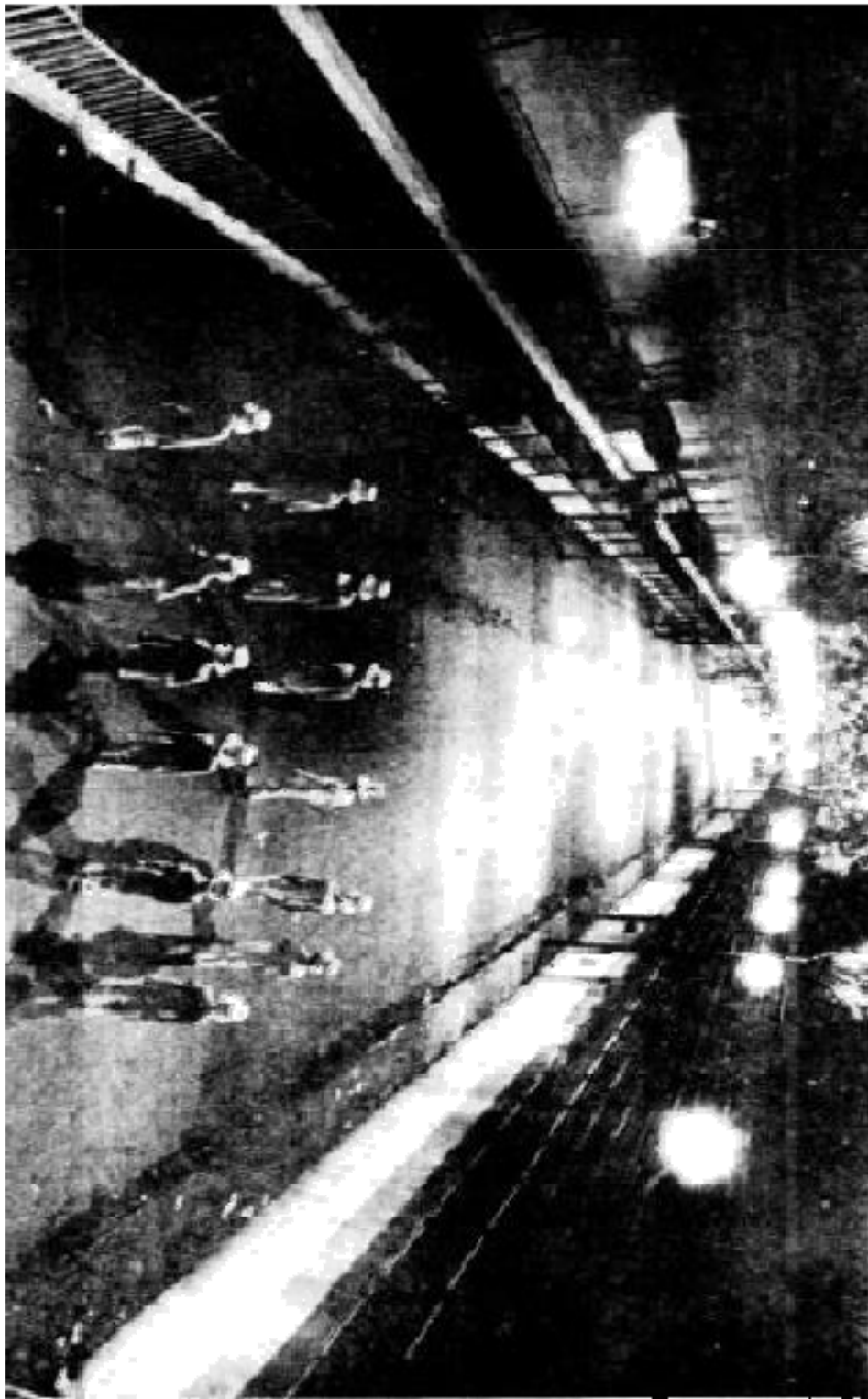
²⁷²Jornal do Brasil, Quarta-feira, 8 de fevereiro de 1978. Caderno B. P.9

após as Escolas de Samba do Grupo de Acesso, em uma terça-feira de Carnaval na chuvosa Marquês de Sapucaí, então em seu primeiro ano como palco dos desfiles carnavalescos e ainda pré-Sambódromo. O *Jornal do Brasil*, na ocasião, registrou, em reportagem onde enfatizava que “ressucitar este Carnaval será tarefa muito difícil”:

O “ato colorido do Carnaval” também ficou no papel: às cinco da manhã de terça-feira, quando o desfile começou, chuva fina mas insistente, caía sobre os últimos carnavalescos, dá um tom cinza ao ambiente. No asfalto, arrastam-se os grandes carros construídos de madeira e pasta, de onde jovens de biquíni jogam beijos e saúdam o público inexistente, nas arquibancadas vazias. Um jogo de surrealismo e pobreza, onde se destaca única e solitária presença: D. Rute, sonolenta mas entusiasmada, aplaudindo o festival de decadência e poesia que lentamente desfila pela Marquês de Sapucaí em direção ao esquecimento.

Eric Hobsbawm, a respeito da finitude das tradições, afirmou: “É óbvio que nem todas essas tradições perduram; nosso objetivo primordial, porém, não é estudar suas chances de sobrevivência, mas sim o modo como elas surgiram e se estabeleceram”. Estas são “inventadas” a partir de um processo de formalização e ritualização, “caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”.²⁷³ Repetir a galhardia das saudações ao público, o garbo dos carros alegóricos – ainda que vedada a crítica política – e as “senhoritas” anunciadas como destaques pelos Pierrôs da Caverna, por exemplo, foi uma forma de manter acesa a autorrefereciação das *ruínas* de uma tradição inventada, como tantas outras, mas que contribuiu para venezificar o Entrudo tanto quanto para ser carnavalizada e brasilianizada por ele.

²⁷³ HOBBSAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. P. 14



Jornal do Brasil, Quarta-feira, 8 de fevereiro de 1978. Caderno B, P.9

IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se observarmos o percurso carnavalizado que aparentemente transmuta uma carnavalização pouco delineada do Brasil Colônia no Entrudo mais explícito do Período Joanino, e posteriormente do Entrudo em bailes mascarados – após sua repressão – e, estes, por sua vez, em clubes carnavalescos, é possível notar a forte presença do discurso da obsolescência de que determinadas práticas, como se formassem uma grande *linha do tempo*, tomariam os lugares umas das outras e, a partir deste processo dito *natural*, se justificariam as iniciativas para a sua salvaguarda ou não-salvaguarda. Entretanto, compreender a sofisticação das práticas memoriais que estas festividades guardavam nos leva à compreensão de que, mais do que a necessidade de ser inventariadas e de alguma forma salvaguardadas, elas mesmas salguavardaram seu tempo e seus personagens.

Ainda que no *ritmo* brasileiro das transformações sociais e políticas, ora mais efervescentes como no abolicionismo, ora menos como no decorrer da República Velha, o processo de rememoração crítica e subversão pelo riso dos acontecimentos gerou práticas mnemônicas sofisticadas e capazes de promover, pela *derrisão*, processos alternativos às instâncias do poder constituído. Esta exteriorização da capacidade humana de recordar, pela via do progresso técnico que viabilizou os *carros de ideias*, permeia a trajetória destes, de que tradições são ao mesmo tempo *côncavas* e *convexas*, sua curvatura histórica não é a mesma que a memorial, vêm de antes das Grandes Sociedades – por ocasião do casamento de D. João e D. Carlota – e, posteriormente, as sucederam, pois a crítica social ou dos costumes e a *derrisão* em geral estão presentes nos carros alegóricos das Escolas de Samba. *Carros de ideias* das Sociedades Carnavalescas ou alegóricos do samba, são exterioridades, materializações da visão que a “voz das ruas” tem a respeito de determinado acontecimento, percepções mais populares sobre as transformações da cidade e seus personagens.

Ao abordamos, no primeiro capítulo desta dissertação, a relação entre progresso técnico e institucionalização do Carnaval, com a substituição de elementos da artesanidade, como os limões-de-cera, por produtos industrializados, as seringas de folhas-de-flandres, procuramos explicar também de que modo a materialização dos modos de fazer, no caso da artesanidade do Entrudo – com o processo que exigia a feitura de um Carnaval mais individualizado, de fabricação doméstica – e a

sistematização do que era brincar o Carnaval, com a venda de seringas prontas ainda nos tempos do Entrudo e antes de uma institucionalização mais definitiva, contribuíram cada uma a sua maneira para simbolizar momentos de passagem entre uma etapa e a outra, mas sem desconsiderar os laços que uniam essas duas práticas: fosse esguichar um limão-de-cera ou apertar uma seringa de folha-de-flandres, o propósito festivo era o mesmo, derramar “águas servidas”, subverter molhando, seja de modo mais violento ou mais cordial.

Há, portanto, uma memória do *brincar o carnaval* que ultrapassa (ou não adere aos) *processos civilizatórios* de institucionalização e coletivização das práticas carnavalizadas. Paradoxalmente ao que se costuma pensar sobre as febres tecno-memoriais da modernidade – com a ação de dispositivos de registro-disseminação – há também ‘modernizações’ que embaralham, enxertam, fazem cross-over de registros e ‘tradições’ e ‘rupturas’ incomensuráveis. Ao promover a derrisão dos acontecimentos do ano, é possível afirmar com alguma precisão que havia, sim, o propósito de fixar a visão dos *Fenianos*, por exemplo, sobre o caminhar do abolicionismo no Brasil, torná-lo mais permanente, desafiar, ainda que por algumas horas, a própria impermanência que é o Carnaval, uma vez que desfiles carnavalescos são, em geral, distintos a cada ano e suas alegorias são destruídas ou recicladas após cada desfile, não desfilando duas vezes da mesma maneira, como os programas ano a ano dos desfiles das Grandes Sociedades revelam e explicitamos nesta dissertação.

*

Se todas as tradições são, de algum modo, inventadas, a preservação de umas em detrimento de outras se dará sempre em função de algum valor, será sempre uma posição política no âmbito da história ou da cultura. Não havendo critério neutro nem universal de autenticidade, preserva-se o que tem valor – ou, quando tudo se quer preservar, é porque a própria preservação converteu-se em valor, diante de um perigo generalizado de indiferença. E se uma tradição desaparece, preservá-la ou revivê-la por decreto seria matá-la uma segunda vez. Por outro lado: se as tradições são invenções coletivas, a própria ideia ou experiência de coletividade passaria por elas. Nações, como coletividades, teriam então as suas tradições, supostamente ‘autênticas’ nesse plano específico. Por esse viés, haveria uma sucessão de formas/períodos, cuja preservação é antiquária: caberia contemplar (para alguns, cultivar) essa sucessão.

Essa relação, por assim dizer ‘fraca’ – linear, evolutiva –, das tradições com a modernidade aparece na visão, por exemplo, de que o Carnaval das Sociedades Carnavalescas teria legitimamente desaparecido, dentro de uma sequência que vem dar na ascensão das Escolas de Samba como o próximo *passo civilizatório*. Esta visão, a do *isso aí passou* é suportada por carnavalistas como Haroldo Costa (presente ao longo desta dissertação), e defendida por ele em entrevista a este autor no ano de 2009. Não se trata de desqualificá-la. E há uma ‘camada narrativa’ em que esta dissertação certamente traz um ciclo de surgimento, apogeu e decadência das Sociedades Carnavalescas... Mas esta dissertação não é a historiografia das Sociedades e sim uma memória de suas práticas carnavalizadoras; e as próprias Sociedades não são consideradas como tradições, mas emergência de tendências diversas, em que tradicionalidade e modernidade são como que ‘polaridades’.

Voltamos, assim, à noção de que tradições podem ter uma evolução – porém agora compreendida em termos mais complexos, ‘termodinâmicos’, uma relação entre padrões que permanecem e ruídos que são incorporados (a aleatoriedade dos encontros e desencontros, e dos acontecimentos, produzindo novas formas): acaso e necessidade. A noção ‘evolutiva’ (não necessariamente evolucionista segundo o modelo século XIX) de *processo civilizatório* não deve ser tomada como ingenuamente naturalizadora do Estado-nação. É relevante aqui deixar marcado que a noção crítica-histórica de invenção das tradições visa outro aspecto e implica outra perspectiva, mais problematizadora, do que a antiquária ou historicista de um passado identitário: a instituição de práticas políticas *como se fossem tradições originais* em torno das quais o corpo político se teria instituído, ou encontraria sua coesão ‘espontânea’. Em outras palavras, invenção da tradicionalidade das nações como ‘alma’ dos Estados. (O institucional como formalização do que era costume, em paralelo com a noção de que o costume é a codificação de comportamentos instintivos – a visão naturalizante da sociedade, a *ideologia*.). Nações modernas seriam, *ipso facto*, entidades não tradicionais, autenticadas ideologicamente por referência a uma profundidade temporal. Tradições como ritos eficazes. Seu simétrico (bem menos crítico, politicamente – porém igualmente desnaturalizador da nação) é a história dos “lugares de memória”: da constituição de coletividades em torno de ‘mitos’ localizados e especializados, de (mediadas) meta-experiências memorativas.

Se essas não são, tampouco, perspectivas ‘teóricas/metodológicas’ adotadas, ainda assim há na dissertação pontos de aproximação com elas (entendidas como mutuamente avessas). Pois Carnaval não foi tomado como entidade substantiva – uma festa, uma instituição, um costume – e sim como virtualidade que conecta-e-separa (mas no plano dos símbolos e das narrativas, não numa realidade factual objetivamente representada) o ‘vandalismo’ do entrudo, o ‘jacobinismo’ das Sociedades, o ‘populismo’ das Escolas. Entre o tumulto daquele e o espetáculo destas, há com certeza uma crônica possível (que aqui foi ensaiada) da suavização das maneiras, a produção de uma civilidade. Mas isso não tem significado unívoco, e sim potência apropriável/apropriativa: se por um lado (‘nacional’, ‘modernizante’) o Carnaval como festa se institucionaliza, por outro (‘antropofágico’) a ideia mesma de civilização pode se abrir à alteridade inerradicável – simbolizada, não só encarnada, em nossa condição ‘transmestiça’, interétnica, de encontro recorrente que não cessa de produzir novas sínteses.

O ‘entrementes’ da politização do Carnaval *versus* a carnavalização da política, por sua vez, parece ecoar antecipatoriamente as tendências avessas em torno dessa outra tecnologia do sonho, que é o cinema, conforme o ensaio de Walter Benjamin: politização da estética *versus* estetização da política.

Nessa interpretação mais ousada, antropofágica, é possível apontar para um caráter que salvaguardou impermanências e dotou o Carnaval de caracteres presentes até os dias de hoje, sendo o da derrisão, isto é, a subversão da *ordem* pelo riso, o mais notável. Não é com o ‘sucessor/usurpador’ – as escolas de samba – que o carnaval das sociedades dialoga pela memória, e sim com a profusão de blocos, de proto-institucionalidades de todas as gradações, em que os *caracteres da impermanência* se fazem presentes.

Como reflexão final, concluindo o caráter de prática memorial e mesmo o de *lugar de memória* – apesar da impermanência – para as práticas festivas carnalizadas, deixo um questionamento: se a coletivização do Carnaval e sua posterior institucionalização contribuíram para a assimilação de expressões *outsiders* na estética e na política, há alguma fagulha criativa, de fato, que reproduza a ideia de um *bloco do eu sozinho*? Qual terá sido o lugar das subjetividades, tanto nas mediações culturais quanto em um ativismo político mais estrito, na trajetória das Sociedades Carnavalescas? Eis questões difíceis de se mensurar, dado o caráter de *organismo coletivo* que elas tomaram. Entretanto, solucionar este questionamento parece ser outro passo importante para compreender o quanto há de permanente nas impermanências do Carnaval.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Um olhar sobre o Rio: crônicas indignadas e amorosas, anos 90**. Rio de Janeiro: Editora O Globo, 1999.

ALENCAR, Edgard. **O Carnaval Carioca Através da Música**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida Privada E Ordem Privada No Império**. In: (Org.). **História Da Vida Privada No Brasil, V. 2: Império: A Corte E A Modernidade Nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ALMEIDA, Renato. **Compêndio de História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Briguiet, 1948.

ALMOND, Gabriel e VERBA, Sidney. **The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations**. 1965, Boston e Toronto: Little Brown and Co.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval, Seis Milênios de História**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ARAÚJO, Patrícia Vargas Lopes de. **Folganças Populares: Festejos de Entrudo e Carnaval em Minas Gerais no Século XIX**. Belo Horizonte: PPGH/UFMG. Famemig, 2008.

ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A Vocação do Prazer: A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ARAÚJO, Maria Celina Soares de. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, João de. Panegírico a D. João VI. IN HERMANN, Jacqueline. **O rei da América: notas sobre a aclamação tardia de d. João VI no Brasil**. Edição Digital.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre a Literatura e a História da Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Edição digitalizada. 1984.

BRETON, André. **Perspective Cavalière.** Paris: Gallimard, 1970.

BUENO, José Pimenta. **Direito Público brasileiro e análise da Constituição do Império.** Brasília: Senado Federal, 1978.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil. O Longo Caminho.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTILHO, Celso Thomas. Abolitionism Matters: **The Politics of Antislavery in Pernambuco, Brazil.** Edição Digital.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio.** São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

CONRAD, R.E. **The Destruction of Brazilian Slavery (1850-1888).** Edição Digital.

CORRÊA, Viriato. **O I Baile de Máscaras Que Houve no Rio de Janeiro.** Edição Digital.

COSTA, Haroldo. **100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Haroldo. **Política e Religiões no Carnaval.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

- DAMATTA, Roberto. **O Que Faz do Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DRESCHER, Seymour. **Abolição – Uma história da escravidão e do anti-escravismo.** São Paulo: UNESP, 2011.
- EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis.** Brasília: Senado Federal, 1999.
- EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis.** Brasília: Senado Federal, 1999.
- ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador. Formação do Estado e Civilização. Vol. 2.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: Uma história dos costumes. Vol. 1.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os Outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000
- FARIAS, Edson. **Desfile e a Cidade: O Carnaval-espetáculo Carioca.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas . Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 2012
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa, Edição de Bolso.** Curitiba: Ed. Positivo, 2009.
- FERREIRA, Felipe. **O Livro De Ouro Do Carnaval Brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Org. **O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FIERRO, Alfred. **Histoire et Dictionnaire de Paris.** Paris: Robert Laffont, 1996.

FLORES, Elio Chaves. **A Consolidação da República: Rebeliões de Ordem e Progresso.** In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org). **O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930.** Livro 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso.** 6ª Ed. Ver. São Paulo: Global, 2004

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX.** 2. ed. Recife: Editora artenova, 1977.

GOLDFEDER, Miriam. **Por Trás das Ondas da Rádio Nacional.** Rio: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Laurentino. **1808: Como Uma Rainha Louca, Um Príncipe Medroso E Uma Corte Corrupta Enganaram Napoleao E Mudaram A Historia De Portugal E Do Brasil.** São Paulo, Planeta, 2008.

GRIECO, Agrippino. **Memórias – Rio de Janeiro I.** Rio de Janeiro: Conquista, 1972.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores. A Música Afro-Pop em Salvador.** São Paulo: Ed. 34, 2000

HAROCHE, Claudine. **Da Palavra ao Gesto.** Campinas: Papyrus, 1998.

HOBSBAWM, Eric. **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUGO, Victor. **Nossa Senhora de Paris.** Edição Digital.

JOTAEFEGÊ, João Ferreira Gomes. **Figuras e Coisas do Carnaval Carioca.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982

KRAAY, Hendrick. **Os companheiros de Dom Obá: Os zuavos baianos e outras companhias negras na Guerra do Paraguai.** Afro-Ásia, nº 46, 2012.

LAGO, Mário. **Na Rolança do Tempo.** 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. **Gregório de Matos: Do Barroco à Antropofagia**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Tese de Doutorado, PPGEL, 2013.

MARTINS; Maria Lúcia Miléo. **Duas Artes: Carlos Drummond de Andrade e Elizabeth Bishop**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MATTOS, Gregório. Descreve a Jocosidade **Com Que as Mulatas do Brasil Bailam o Paturi** Retirado do hotsite Memória Viva Gregório de Matos. Disponível em <http://www.memoriaviva.com.br/gregorio/>. Acessado em 25/12/2012 às 19:00.

MAURÍCIO, Augusto. **Meu Velho Rio**. Rio de Janeiro: Senado Federal, 1966.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MELLO, Barreto e LIMA, Hermeto. **História da Polícia do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: A Noite, 1939.

MONNIER, Raymonde. **Antoine Joseph Santerre**. Paris: Publicações da Sorbonne, 1989

MORAES FILHO, Melo. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. 3ª Ed. Liv. Rio de Janeiro: Briguiet, 1946.

MORAES, Eneida de. **A História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MOTT, Luiz. **Cotidiano e Vivência Religiosa: Entre a Capela e o Calundu**. IN. **História da Vida Privada no Brasil cotidiano e vida privada na América portuguesa**. Vol. 1. Laura de Mello e Souza (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NORA, Pierre. **O retorno do fato**. IN: Le Goff, Jacques e Nora, Pierre (Org.). **História: Novos Problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Espelhos Partidos: Samba e Trabalho no Tempo do Estado Novo**. Projeto História nº 43. Dezembro de 2011

PATERNOSTRO, Suzana. **A pintura portuguesa no Museu Nacional de Belas Artes: O Início da Coleção**. In: O Grupo do Leão e o Naturalismo português. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

PATROCÍNIO, José do. **A Campanha Abolicionista**. Pará de Minas: Virtual Books, 2002.

PINHEIRO, Marlene Soares. **Sob o Signo do Carnaval**. Rio de Janeiro: Annablume, 1995.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos (Org). **Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009.

QUEIROZ, Bianca Martins de. **Raimundo José da Cunha Matos (1776-1839): A pena e a espada a serviço da pátria**. Dissertação de mestrado da referida autora, defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora em 2009. Programa de Pós-Graduação em História.

REGO, José Lins do. **Eurídice**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947

REIS FILHO, Adolfo de Moraes dos. **O Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1946.

SOARES, Carlos Eugênio; GOMES, Flávio. **Sedições, Haitianismo E Conexões No Brasil Escravista: Outras Margens Do Atlântico Negro**. Novos Estudos Cebrap.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Mauad, 1994.

SOUZA, Hamilton Moss de. **Engrenagens da Fantasia: Engenharia, Arte e Convivência**. Coleção Terra Brasilis – Rio de Janeiro: Bazar das Ilusões, 1989.

SOUZA, Juliana. **A magia das vanguardas em Walter Benjamin: arte, política ou revolução**. Marília: UNESP, 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP/Marília.

SPAIZMANN, Gabriela e SANSON, João Rogério. **Cairu e o Liberalismo Smithiano na Abertura dos Portos.** Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/face/article/view/308/245>. Acessado em 23/10/2013 às 00:57.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau.** Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. **A Imprensa Carnavalesca no Brasil: Panorama da Linguagem Cômica.** São Paulo: Hedra, 2000

TÔRRES, Antonio. **Verdades Indiscretas.** Rio de Janeiro: A.J de Castilho, 1920.

VALLE, Arthur. **Carnaval nas artes plásticas, expressão nas Artes, Rodolpho Chambelland (1879-1967).** Edição Digital.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

WERNET, Augustin. **O Período Regencial (1831-1840).** São Paulo: Sp Global, 1982.

REFERÊNCIAS HEMEROGRÁFICAS

A Marmota Fluminense

Rio de Janeiro, sexta-feira, 27 de fevereiro de 1857.

A Noite

Rio de Janeiro, quarta-feira, 23 de fevereiro de 1938.

A Semana

Rio de Janeiro, sábado, 20 de agosto de 1887.

A Verdade

Rio de Janeiro, terça-feira, 22 de janeiro de 1834.

Cidade do Rio

Rio de Janeiro, terça-feira, 25 de fevereiro de 1902.

Correio da Manhã

Rio de Janeiro, terça-feira, 16 de fevereiro de 1915.

Correio da Tarde

Rio de Janeiro, segunda-feira, 23 de fevereiro de 1857.

Rio de Janeiro, sexta-feira, 8 de julho de 1859.

Rio de Janeiro, segunda-feira, 6 de fevereiro de 1860.

Correio Mercantil

Rio de Janeiro, sábado, 4 de março de 1848

Rio de Janeiro, sábado, 22 de fevereiro de 1851.

Rio de Janeiro, domingo, 24 de março de 1851.

Rio de Janeiro, domingo, 18 de fevereiro de 1855.

Rio de Janeiro, quinta-feira, 1º de março de 1855.

Rio de Janeiro, quinta-feira, 18 de março de 1855.

Rio de Janeiro, quinta-feira, 8 de abril de 1855.

Rio de Janeiro, domingo, 18 de fevereiro de 1855.

Rio de Janeiro, segunda-feira, 4 de fevereiro de 1856

Rio de Janeiro, domingo, 2 de março de 1862.

Diário Carioca

Rio de Janeiro, sábado, 31 de dezembro de 1932.

Diário de Notícias

Rio de Janeiro, sábado, 13 de agosto de 1870

Rio de Janeiro, sábado, 11 de junho de 1885.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 11 de fevereiro de 1970.

Diário do Brazil

Rio de Janeiro, sexta-feira, 23 de dezembro de 1881.

Diário do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, sexta-feira, 13 de fevereiro de 1823.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 17 de março de 1824.

Rio de Janeiro, segunda-feira, 29 de março de 1824.

Rio de Janeiro, terça-feira, 4 de fevereiro de 1826.

Rio de Janeiro, segunda-Feira, 26 de fevereiro de 1827.

Rio de Janeiro, segunda-Feira, 24 de fevereiro de 1829.

Rio de Janeiro, segunda-Feira, 16 de fevereiro de 1830.

Rio de Janeiro, sexta-Feira, 28 de novembro de 1828.

Rio de Janeiro, sexta-feira, 18 de fevereiro de 1830.

Rio de Janeiro, segunda-feira, 14 de fevereiro de 1831

Rio de Janeiro, sexta-feira, 13 de fevereiro de 1832.

Rio de Janeiro, sexta-feira, 24 de fevereiro de 1835.

Rio de Janeiro, terça-feira, 16 de fevereiro de 1841.

Rio de Janeiro, terça-feira, 24 de abril de 1841

Rio de Janeiro, sexta-feira, 15 de setembro de 1843.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 21 de fevereiro de 1844

Rio de Janeiro, quarta-feira, 3 de julho de 1844.

Rio de Janeiro, sábado, 29 de março de 1845.

Rio de Janeiro, domingo, 29 de julho de 1855.

Rio de Janeiro, quinta-feira, 31 de janeiro de 1856.

Rio de Janeiro, Domingo, 14 de junho de 1857.

Rio de Janeiro, Sábado, 2 de fevereiro de 1856.

Rio de Janeiro, Domingo, 7 de fevereiro de 1864.

Gazeta de Notícias

Rio de Janeiro, domingo, 14 de julho de 1878.

Rio de Janeiro, domingo, 22 de setembro de 1878.

Rio de Janeiro, domingo, 26 de outubro de 1879.

Rio de Janeiro, sábado, 24 de dezembro de 1881.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 7 de fevereiro de 1883

Rio de Janeiro, terça-feira, 22 de fevereiro de 1887

Rio de Janeiro, quarta-feira, 15 de fevereiro de 1888.

Rio de Janeiro, terça-feira, 11 de dezembro de 1888.

Rio de Janeiro, segunda-feira, 14 de janeiro de 1889.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 6 de março de 1889.

Gazeta do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, sábado, 22 de outubro de 1809.

Gazeta da Tarde

Rio de Janeiro, segunda-feira, 18 de abril de 1881.

Jornal do Brasil:

Rio de Janeiro, quinta-feira, 27 de fevereiro de 1941.

Rio de Janeiro, domingo, 28 de fevereiro de 1960.

Rio de Janeiro, sexta-feira, 31 de janeiro de 1969.

Rio de Janeiro, quinta-feira, 25 de fevereiro de 1971.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 17 de fevereiro de 1972.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 8 de fevereiro de 1978.

Rio de Janeiro, quinta-feira, 4 de outubro de 1984.

Rio de Janeiro, segunda-feira 13 de março de 1989.

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro, terça-feira, 22 de fevereiro de 1887.

Museu Universal

Número 12. Rio de Janeiro, segunda-feira, 23 de setembro de 1837.

O Apóstolo

Rio de Janeiro, sexta-feira, 6 de abril de 1877.

O Espectador Brasileiro

Rio de Janeiro, quarta-feira, 10 de fevereiro de 1826.

O Facho da Civilização

Rio de Janeiro, terça-feira, 23 de fevereiro de 1909.

O Globo

Rio de Janeiro, quinta-feira, 4 de fevereiro de 1875.

O Grito Nacional

Rio de Janeiro, sábado, 19 de janeiro de 1850.

O Mequetrefe

Rio de Janeiro, quarta-feira, 17 de fevereiro de 1880.

O Paiz

Rio de Janeiro, quinta-feira, 19 de janeiro de 1888.

Rio de Janeiro, segunda-feira, 18 de fevereiro de 1888.

Rio de Janeiro, quinta-feira, 31 de maio de 1888.

Rio de Janeiro, sábado, 12 de julho de 1889.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 12 de fevereiro de 1919.

Rio de Janeiro, quarta-feira, 14 de março de 1934.

O Patriota

Número 3, Rio de Janeiro, setembro de 1813.

Número 8, Rio de Janeiro, maio/junho de 1814.

Revista Anuário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Edição de 1860. Rio de Janeiro: IHGB.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Edição de 1935. Rio de Janeiro: IHGB.

Revista Popular

Rio de Janeiro, Tomo IX, agosto de 1861.

Última Hora

Rio de Janeiro, quarta-feira, 19 de fevereiro de 1969.

ARTIGOS ASSINADOS EM PERIÓDICOS NÃO-ACADÊMICOS

ALBUQUERQUE, José Joaquim Medeiros e. **Uma Crônica**. IN. O Malho. 8 de Junho de 1933.

ANDRADE, Moacyr. **Muita Animação Compensou o Enredo Confuso**. Jornal do Brasil, 17 de fevereiro de 1989.

ESCRAGNOLLE DÓRIA. Luiz Gastão. **Carnaval Carioca**. Revista da Semana. 6 de fevereiro de 1937.

FAZENDA, Vieira. **Os Primeiros Carros de Ideia**. In. Correio da Manhã. Domingo, 19 de fevereiro de 1928.

HOC, João Ad. **O Carnaval e a Estagnação da Arte Cenográfica**. A Batalha, Domingo, 5 de março de 1933

SOUSA, Belisário de. **Carnaval e Turismo**. Jornal do Brasil. Quinta, 11 de fevereiro de 1937.

VICTORINO, Eduardo. **O Carnaval de Outrora nas Ruas e nos Teatros**. Diário da Noite. Terça-feira, 10 de janeiro de 1934.