

**“Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”:  
a vacina antropofágica contra a doença fascista**

“We were never catechized: we had carnival”: the anthropophagic vaccine  
against the fascist disease

Juliana Cecchetti, Danichi Hausen Mizoguchi, Eder Amaral

Universidade Federal Fluminense; Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

---

**RESUMO:**

O presente artigo trata de apostar no carnaval como força afirmativa de subjetivação brasileira. Cartografando nossas mazelas históricas e presentes, mas, também e principalmente, nossas experiências estéticas modernas, trata-se, enfim, de localizar essa festa popular como um acontecimento que confronta a diretriz colonial de entristecimento dos trópicos. Para tanto, intercessores como Oswald de Andrade e Caetano Veloso surgem para ajudar a abrir veredas delicadas, inusitadas e singulares diante do grotesco que, de tempos em tempos, grita em nosso país. Sob a ativação dessas experiências estéticas, portanto, ao fim e ao cabo, a intenção maior é de forjar um equipamento ético de desvio da miséria radical em que mais recentemente nos colocamos.

**Palavras-chave:** Brasil; carnaval; ética.

---

**ABSTRACT:**

This article deals with betting on carnival as an affirmative force of Brazilian subjectivation. Mapping our historical and present ills, but also and mainly our modern aesthetic experiences, it is finally a matter of locating this popular festival as an event that confronts the colonial guideline of saddening the tropics. To this end, intercessors such as Oswald de Andrade and Caetano Veloso emerge to help open delicate, unusual and unique paths in the face of the grotesque that, from time to time, screams in our country. Under the activation of these aesthetic experiences, therefore, at the end of the day, the main intention is to forge an ethical equipment to deviate from the radical misery in which we have more recently placed ourselves.

**Key-words:** Brasil; carnival; ethic.

---

*DOI: 10.12957/mnemosine.2022.71181*

**levar a festa a sério.**

*Vamos viver / Vamos ver / Vamos ter / Vamos ser /  
Vamos desentender / Do que não / Carnavalizar a  
vida, coração*

(Caetano Veloso, *Muitos carnavais*, 1977)

*[...] achar a beleza de uma coisa é apenas aprofundar seu caráter.*

(Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*, 1990)

Estamos tristes. Não é de agora.

Nada de impressão pessoal. Estamos todos tristes pelo tempo que está fazendo. Até quem aqui e ali consiga, vasta vida, se alegrar. Instantes. Antes, depois, enquanto isso, apesar de tudo, o chorume transborda nas mesas governamentais, nas gerências de empresa, nas salas de redação, nas cerimônias sem luto, nas denúncias sem espanto, nas revoltas contidas e hesitações diante do macabro Brasil de hoje. O mundo, se ainda existe lá fora, se apequenou. Qual clima seria mais impróprio do que este para se falar em carnaval?

É que ele está ruim faz tempo. Bateu mais forte agora, mas vem de muito. Sem começo, talvez, mas acentuado pela exumação da tomada do poder pelo grotesco nestas terras já tão cansadas de brutalidade. Estranhamente, parece não haver escândalo que desmonte a farsa, nem indignação que se converta em expurgo, tamanho o rebaixamento a que tem sido submetida toda forma de vida sob a caneta genocidária do “necropresidente” e das pastas dos seus “exterministros”. Tipos grotescos impõem palavras bárbaras.

Na primeira aula do curso *Os anormais*, ministrado em 1975 no *Collège de France*, Michel Foucault (2014) afirma que o grotesco é uma importante categoria de análise histórico-política. O grotesco, diz ele, se define pela maximização dos efeitos do poder a partir da própria desqualificação daquele que o exerce: quanto mais tosco, mais forte. Diz também que essa espécie radical de indignidade do poder não é externa à governamentalidade corriqueira – liberal-democrática, constitucional, institucional. Ao contrário, está absolutamente inscrita em sua própria mecânica. Mais do que qualquer coisa, essas figuras e seus modos de governo da coisa pública prolongam a série de

mecanismos existentes nos sistemas sociais e políticos ocidentais: a organização dos grandes partidos, o desenvolvimento de aparelhos policiais, a existência de técnicas de repressão como os campos de trabalho etc., ao que acrescentaríamos, um pouco tomados pela diagnose dos nossos tempos em Guattari ou Pasolini, as formas empobrecidas e brutalmente padronizadas de convívio, de parentalidade, de conjugalidade, de infantilização da sensibilidade e do ajustamento conformista à lógica totalitária do consumo. Do íntimo ao político e vice-versa, o tosco ressoa e se reforça.

Da pequenez ridícula dos burocratas à grandiloquência oleosa dos soberanos infames, dos funcionários puídos do processo de Kafka à pirotecnia insana de Nero, tudo nos faz crer que não há exatamente exceção temporal em figurações públicas bizarras como Benito Mussolini ou Adolf Hitler – homenzinho de mãos trêmulas que, no fundo do seu *bunker* coroado por 40 milhões de mortes, em seus últimos momentos só pedia que tudo acima dele fosse destruído e que lhe trouxessem doces de chocolate para comer até arrebentar (FOUCAULT, 2014). Um gênio quimérico do século passado asseverou: “Não há motivos para se ter saudades das idades\* líticas. Todos os dias nascem milhões de homens prehistoricos\*” (FREUDERICO, 1929: 6). Esses líderes e as experiências que comandaram são tão somente o suprassumo do caráter grotesco do poder que, de tempos em tempos – como hoje, no Brasil – reacende sua presença constante e nos recorda, ao fim e ao cabo, que é o seu avesso que ocupa, na história, o lugar de exceção.

“Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra! Botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização!” (TERRA..., 1967). Os enunciados e atos políticos de uma gestão satisfeita com a própria violência e orgulhosa da própria desqualificação – uma gestão convictamente grotesca, portanto – não são poucos nos anos loucos que vivemos nestes cada vez mais tristes trópicos. Vírus superdimensionado, gripezinha, não sou coveiro, é o destino, é como a chuva, país de maricas, ema, jacaré, cloroquina, cala a boca, e daí? – são ditos que se lateralizam aos casos contabilizados aos milhões e às mortes contabilizadas às centenas de milhares. Todavia, ainda que a tristeza, o desalento, a estupefação, a vertigem e o cansaço matem muito, não matam tudo. Não mataram ainda a teimosia. É que, mesmo tristes, no mais baixo da força, algo teima: em existir, em ter raiva, na imunológica emoção de um radical e absoluto desejo de que os genocidas eleitos ardam sem dó. A teimosia, paixão infantil e inumana, enterra a esperança e balança o corpo respondendo ao combate. Mesmo sob a atmosfera quase irrespirável que nos cerca, é da vida que se tratará sempre, é ela que importa. Freuderico, duplo gástrico de Oswald

de Andrade, instrui e clareia: “O que é a antropofagia? Absorção\* do ambiente. A transformação do Tabu em totem” (FREUDERICO, 1929: 6, grifo nosso).

Não sendo a primeira vez que retorna este pútrido recalçado, intuímos que algo antes de nós já se contrapôs ao grotesco do poder nestas terras de pouca memória. Por isso mesmo, pretendemos buscar nas experiências estéticas brasileiras produzidas em outros momentos sombrios da história, a fagulha de insurreição que, como um cristal ou perfume de outros tempos, sejam reencontrados num momento de perigo como o que vivemos. Mais especificamente, diante do horror miliciano do nosso agora, evocamos as cores, sons e calores do carnaval emanadas desde o modernismo antropofágico até as mais diversas, controversas e inventivas expressões da arte brasileira do século XX. Poesia concreta, Teat(r)o Oficina, os Tropicalismos, o Cinema Novo, a Boca do Lixo... o que estas experiências teriam a dizer e mostrar a quem, ainda hoje, se insurge diante do grotesco lançando mão desta teimosa e plural experiência de inventar mundos tão outros aqui mesmo, agora mesmo? Insistimos na pergunta, agora invertida: haveria tempo mais urgente para evocar a força e a beleza destes tantos carnavais?

É preciso desviar da pretensa seriedade dos debates pandêmicos para compreender a urgência da questão. Talvez seja suficiente ouvir Zé Celso alertar que “só a arte [...] pode ser – depende de nós – mais excitante que o crime, mais poderosa que a morte” (MÁQUINA..., 2021). A arte: tão estrangeira à seriedade dos fatos, tão íntima da urgência da vida. Começemos por relembrar, como a memória de um carnaval passado, a diferença irreduzível que se abre na “Crítica da razão tupiniquim” entre “ser sério” e “levar a sério”.

Neste ensaio para um pensamento propriamente nosso, Roberto Gomes, para quem Noel Rosa tem mais a nos dizer que Immanuel Kant, distingue dois movimentos da seriedade: um deles consiste na introjeção e obediência às convenções e códigos sociais, isto é, ‘ser sério’ (do que a preocupação solene com a aparência da seriedade intelectual grandiloquente é uma das figuras mais estúpidas e, lamentavelmente, mais comuns), confirmado pelo sábio Sr. Keuner – aquele que pensa – : “o que é sábio no sábio é a postura” (BRECHT, 2006: 11). Nesse sentido, Roberto Gomes é impiedoso com certa e claudicante cultura acadêmica brasileira: “Embora tenhamos uma imensa mitologia construída em cima de nosso jeito piadístico, no momento de pensar não admitimos piada. Queremos a coisa séria. Frases na ordem inversa, palavras raras, citações latinas – e é impossível qualquer piada em latim, creio. Isto criou situações constrangedoras, como as fúteis críticas sérias a Oswald de Andrade, acusado de mero piadista. Estranha gente, esta.

Gaba seu inimitável jeito piadístico, mas na hora das coisas ‘culturais’ mergulha num escafandro greco-romano” (GOMES, 1977: 10).

Já o outro movimento, *o nosso*, é aquele que nos desloca de nós mesmos na direção de uma tarefa inegociável, um jogo irresistível, uma atração incontornável, isto é, ‘levar a sério’. Saída do *complexo de épico*. Tom Zé explica.

Se o primeiro se mantém sempre na linha, o segundo por vezes a perde na afirmação implacável do seu alvo. O primeiro, curvado sobre si; o segundo, aberto ao mundo. “Se levo a sério, isto é algo que sai de mim em direção ao objeto da seriedade. Se sou sério, me coisifico como objeto de seriedade” (GOMES, 1977: 14). “Ser sério”: cristalizar-se obsessivamente sob o julgamento dos outros. “Levar a sério”, molhar de obstinação o querer. “A sério, revigoro o mundo com uma quantidade imensa de significações. Sério, reduzo-me a objeto morto, caricato, de existir centrado no externo” (GOMES, 1977: 14). Estarmos vivos ainda, aqui, impõe levar a sério o apelo antropofágico de ver com os olhos livres (ANDRADE, 1928). “Ao levar a sério, estou profundamente interessado em alguma coisa, a ponto de voltar todas as minhas energias no sentido de sua realização – outro não sendo o princípio de *erotização do agir*. Mesmo quando isso exige “sair da linha”. Só aqui poderemos encontrar o germe revolucionário indispensável à criatividade” (GOMES, 1977: 14, grifo nosso).

Não por acaso, Roberto Gomes ensaia sua crítica tupiniquim sob numerosas epígrafes de Mário e Oswald de Andrade. Seu tempo foi, como o nosso, o da urgência de se desvencilhar das colonizações que ainda apodrecem o espírito e paralisam o corpo, que os deserotizam. Erotizar o agir é levar a sério a graça, o flerte, o jogo, a luta. É liberar a vida do cálculo mesquinho balizado no temor, restaurar a temperatura da ação, do encontro com o mundo. Entretanto, cabe ainda aqui outra distinção, para o bem do compasso. Pois o riso tem sempre duas faces: uma crítica, outra conformista. A segunda é o que se combate com a primeira: Mário de Andrade inspira a tornar difícil saber onde termina a piada e começa a seriedade, como é no carnaval, na vida-carnaval, em tudo o que importa nela. Como, no amor, o trânsito dos prazeres entre a cócega e a carícia, o riso e o beijo, a voz e o sussurro. Levar o carnaval a sério duplica as forças da chama que atíça o corpo a agir, torna irresistível a revelação da alma encantadora das ruas pelo aceno da sua volta esperada, alma de festa e luta que leva a sério o riso, a dança e o abraço – hoje tão temidos, tão tímidos – para arruinar a paranoia do contágio, o grotesco e a feiura da coisa-nacional-fascista-verde-amarela que, como bom fantasma, nunca morrerá enquanto tivermos medo do medo. Glauber Rocha explica.

**um outro 17.**

[...] os poetas do país, no carnaval,  
têm a palavra calada  
pelas doenças do mal

(Torquato Neto, *A poesia*, 1982)

1917 não foi um ano qualquer. Para começo de conversa, foi nele que se ouviu pela primeira vez em disco um samba – “Pelo telefone”, composto no novembro anterior nas reuniões promovidas pela Tia Ciata, assinado por Donga em parceria com Mauro de Almeida. Fevereiro fez o carnaval proletário que derrubaria a monarquia czarista na Rússia e, em outubro, alçaria ao poder os bolcheviques comandados por Vladimir Lênin, dando origem à União Soviética. A criação do primeiro país socialista do mundo, é claro, alterou as leis gravitacionais da geopolítica global – o que não é pouca coisa: dali em diante, o espectro que assombrava a Europa (MARX; ENGELS, 2017) desde o final do século XIX se configurava como um modo vitorioso de governo e de disputa de internacionalização na luta de classes. Pois outros sonhos utópicos se acalentavam e se espalhavam de lá para outros lugares: Cuba, China, Coreia, Vietnã, Alemanha. Todavia, incrivelmente isso não basta – não aqui e não agora, quando nos interessamos pela força quente do carnaval diante de um presente quase indizível. Questão de desordem: é preciso um pouco mais do que os *politburos*, as *gulags* e os prédios quadrados e acinzentados foram capazes de legar nas nações-terror que urdiram.

O vermelho vibra; o negror incendeia. Paralela à Revolução Russa, uma Greve Geral estoura em São Paulo, igualmente animada pelas ideias e práticas comunistas e anarquistas que darão impulso à criação do PCB (Partido Comunista Brasileiro) em 1922. O ‘sistema-mundo’ começa a articular a gramática dos seus combates para o breve século. Daí que não haja, então, fronteiras tão claras e distinções estanques. O mundo está em luta, em disputa, e as palavras e imagens desfrutam de toda sua força e perigo simultaneamente. Nós somos contra os fascistas de qualquer espécie e contra os bolchevistas também de qualquer espécie” (FREUDERICO, 1929: 6). Não por acaso, Oswald de Andrade (autor desta frase, anos antes do seu futuro engajamento no PCB) e outros antropófagos aparentem estar à espreita do Outubro Soviético.

É por isso que importa recordar que, um pouco depois da ascensão bolchevique em Moscou, em dezembro desse mesmo ano, em São Paulo, Anita Malfatti realiza a Exposição de Pintura Moderna. Não é exagero dizer que, ali, com as telas de aspecto expressionista apresentadas por ela, inaugurou-se algo novo na arte brasileira. Obviamente, alguns aspectos formais foram fundamentais para isso: a relação tensa entre figura e fundo, a indisciplina do pincel, os tons fortes, a iluminação inusitada e a liberdade de composição, por exemplo. Porém, mais do que isso tudo – ou ao lado disso tudo –, um certo incômodo perceptivo se anunciava: o tom iniciático de um país que não mais se interessava por descobrir quem era, mas, sim, por inventar a si mesmo. Em outros termos: uma espécie de atitude de modernidade que por aqui ainda não havia dado as caras começava a dizer ao que vinha.

Figura 1 – *A estudante russa*, óleo sobre tela 76 x 61cm, Anita Malfatti, 1915.



Fonte: Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP (São Paulo).

\*\*\*

No dia 20 de dezembro desse ano, Monteiro Lobato publicou n’O Estado de S. Paulo a crítica intitulada “A propósito da exposição de Anita Malfatti”. Apesar do talento vigoroso e fora do comum que via na artista, Lobato conduziu a análise a partir de argumentos que sustentavam supostos equívocos da arte moderna: o elitismo, o hermetismo, a adesão a modismos e a falta de sinceridade. Em uma partição radical e

purista, atualizando a cizânia quase original entre Parmênides e Heráclito, defendia o caráter eterno e apolíneo da arte clássica em detrimentos de uma certa loucura decadente do moderno. Dizia ele: “Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada pelos que veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento” (LOBATO, 1917, *online*).

Todavia, o efeito forjado em outros jovens artistas não foi o mesmo que rebateu no conservadorismo do criador do *Sítio do Pica-pau amarelo*: “Não posso falar pelos meus companheiros de então, mas eu, pessoalmente, devo a revelação do novo e a convicção da revolta a ela e à força de seus quadros”, disse Mário de Andrade. Em texto publicado cinco anos depois no jornal *A Gazeta*, o autor de *Macunaíma* repete a indicação: “Quem manifestou primeiro o desejo de construir sobre novas bases a pintura? São Paulo com Anita Malfatti”. Para Di Cavalcanti, a “exposição de Anita foi a revelação de algo mais novo do que o impressionismo”. Em um pequeno artigo chamado “A exposição de Anita Malfatti”, publicado no *Jornal do Comércio* no dia de encerramento da mostra, contrapondo-se ao que chamou de um “coice monumental de Monteiro Lobato”, Oswald de Andrade afirmou: “A impressão inicial que produzem os seus quadros é de originalidade e de diferente visão. As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia. [...] Onde está a realidade, perguntarão, nos trabalhos de extravagante impressão que ela expõe? A realidade existe mesmo nos mais fantásticos arrojados criadores e é isso justamente o que os salva” (ANDRADE, 1981, *online*).

De fato, uma outra realidade parecia começar ali: um outro mundo, um outro Brasil, uma outra aposta – e isso, sim, talvez baste, ao menos como um ponto de partida.

Figura 2 – *O homem das sete cores*, carvão e pastel sobre papel, 60,7 x 45cm - Anita Malfatti, 1915-1916.



Fonte: Museu de Arte Brasileira - FAAP (São Paulo, SP).

### **o amor pela morte.**

*Necessidade da vaccina antropofagica.  
Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano.  
E as inquisições exteriores.*

(Oswald de Andrade, *Manifesto Antropofágico*, 1928)

Não muito antes, em 1915, Benito Mussolini fundou o Partido Fascista Revolucionário. Em 1921, a sigla tornou-se Partido Nacional Fascista, e em 1922, com a Grande Marcha sobre Roma, assumiu o governo da Itália. Supondo que o país era herdeiro da Roma Antiga e de todo seu legado político, os fascistas acreditavam ser preciso criar uma espécie de império nacionalista que colonizaria e controlaria as bordas do Mar Mediterrâneo e afirmaria sua superioridade racial e sua força estatal.

Em todo regime político que se instaura, é também sempre de um processo subjetivo que se trata: modos de perceber, modos de pensar e modos de agir são forjados *pari passu* às novas dobras do Estado. De fato, era também um outro mundo e uma outra realidade que se forjava ali, na trama de camisas pretas atrás do líder grotesco e carismático que arrastou consigo a Itália. Na instalação do fascismo – esse estranho modo

de vida em que o grotesco se torna norma – o que se estabelece e se estabiliza como processo subjetivo – ou como modo de vida – é a relação violenta, mortífera e dominante com o outro: a divisão social a partir da qual o medo e o ódio tornam-se os afetos majoritários na superfície social.

Em *A doutrina*, texto canônico escrito em 1935 para definir e tornar públicos os princípios filosóficos da experiência política que conduzia, Mussolini (2019) explicitou alguns de seus aspectos mais óbvios e surpreendentes. Descrente e desgostoso das possibilidades de paz, o *Duce* diz que o fascismo necessariamente se encanta com a guerra, pois só ela “eleva ao máximo de tensão todas as energias humanas, imprimindo um cunho de nobreza aos povos que têm a virtude de a enfrentar”. Mais do que um jogo de palavras ou do que uma teoria, esse espírito antipacifista alastrado também à vida pessoal de seus seguidores “concebe a vida como uma luta” e aciona “uma vida em que o indivíduo, através da abnegação de si mesmo, do sacrifício dos seus interesses particulares e até da própria morte, realiza aquela existência inteiramente espiritual onde reside o seu valor de homem”. Não é à toa que uma das frases mais famosas do texto indica que os fascistas “sabiam morrer” – e essa talvez fosse a súplica do movimento: saber morrer, fazer morrer.

Foi esse amor pela morte – pelo assassinato daqueles que são chamados de outro, pelo mergulho na onda suicidária em que são jogados aqueles que são chamados de mesmo – que coligou as intenções do nazifascismo a partir da década de 1930, quando Itália e Alemanha se aproximaram e forjaram o eixo que catalisou a precipitação da Segunda Guerra Mundial: líderes carismáticos grotescos, nações frustradas, multidões em busca da bonança financeira e da supremacia étnica que se poderia implementar sob os ditames da doutrina, morte, morte, morte.

Eis o novo do fascismo: uma vida séria, bélica, austera e tanatofílica – uma vida abúlica, sem vontade e, por isso, refém do ódio. Os corpos – ora vivos, ora morrentes – desta sempre renovada ordem destrutiva tem uma cara que Pasolini (como os antropófagos e os loucos) notava em seus signos mais sutis: “Existem certos loucos que observam as caras das pessoas e o seu comportamento. Mas não porque sejam epígonos do positivismo lombrosiano [...], mas porque conhecem a semiologia. Sabem que a cultura produz certos códigos; que o comportamento é uma linguagem e que num momento histórico em que a linguagem verbal é inteiramente convencional e esterilizada

(tecnocratizada), a linguagem do comportamento assume uma importância decisiva” (PASOLINI, 2020: 81).

A leitura pasoliniana da relação entre linguagem, corpo e fascismo neste texto de 1974 impressiona ainda mais quando avança sobre a distinção entre o fascismo do início do século XX para aquele que se armou e se expande desde o pós-guerra: este que, nos envolvendo, parece equivaler ao próprio ar: a sociedade de consumo como máxima (porque invisível) realização fascista. Diz ele: “Hoje *todos* os italianos jovens realizam esses mesmos idênticos atos, têm essa mesma linguagem física, são intercambiáveis; coisa velha como o mundo, caso fosse limitada a uma classe social, a uma só categoria; mas o fato é que esses atos culturais e essa linguagem somática são interclassistas. Numa praça cheia de jovens, ninguém consegue mais distinguir, pelo físico, um operário de um estudante, um fascista de um antifascista; coisa que ainda era possível em 1968” (PASOLINI, 2020: 81, grifo do autor).

Diante da doença pandêmica do consumo e da vida ajoelhada a que se almeja sob o império do grotesco e de suas figurações no poder do Estado, nos meios de comunicação, na indústria cultural, na vida cotidiana, é preciso sempre – agora como há um século atrás – descobrir um buraco no muro triste da civilização, da cultura, da educação, do conhecimento (cópias submissas sob os equívocos nomes da “padronização brutalmente totalitária” que nos persegue, diz Pasolini) por onde passe o som das charangas, fanfarras e buzinas enlouquecidas do nosso próprio futuro anterior.

**a semana de uma década, a década de um século.**

*TERRA SUBCONSCIENTE DE NINGUEM*

*Mas não passa ano sem guerra!*

*Nem mês sem revoluções!*

*Os jornalistas fascistas invadem o bonde, impondo-me a leitura*

*dos jornais...*

*Mussolini falou.*

*Os delegados internacionais chegaram a Lausane.*

*Ironias involuntárias!*

(Mário de Andrade, *Poema abúlico*, 1922)

Continuamos a não passar ano sem guerra. Jornaleiros fascistas seguem atolando o bonde com seu lixo paralisante. Mussolini insiste em falar pelas bocas de esgoto das suas viúvas e órfãos. O Comitê Olímpico Internacional foi novamente surpreendido pelo calor dos acontecimentos perturbando sua tranquilidade alpina. As ironias permanecem involuntárias. Apesar de tudo, quantos meses sem revolução! Quantas décadas sem revolta! “Há perto de 130 annos que a humanidade está fazendo manha. A revolta é justíssima. Queremos construir a alegria” (A REDACÇÃO, 1922, p. 1).

A polifonia cosmopolita de *Klaxon – Mensário de Arte Moderna* ecoa pelo espaço há um século. Nove buzinas de som “polymorpho\*, omnipresente\*, inquieto, cômico, irritante, contraditório, invejado, insultado, feliz” (1922: 3). Publicadas entre maio e dezembro de um sonoro 1922, elas são a música gráfica na contramão da monotonia editorial que mantinha adormecidos os estômagos dos famintos. Esta nova geração de artistas é embalada por Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia (GREGGIO, 2010) – o ‘Grupo dos Cinco’, que abriu passagem para um inconsciente caraíba brotar dos poemas, quadros, romances, filmes e discos do século que nos antecede ao bolar, como efeito do encontro, a Semana de Arte Moderna, de 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. “SOMOS os religiosos da Hora. Cada verso – uma cruz, cada palavra – uma gota de sangue. *Sud-express* para o futuro – a nossa alma rápida. Um comboio que passa é um século que avança. Os comboios andam mais depressa do que os homens. Sejamos comboios, portanto! Ser de hoje, Ser hoje!!!... Não trazer relógio, nem perguntar que horas são... Somos a hora! Não há que trazer relógios no pulso, nós próprios somos relógios que pulsam... (FERRO, 1922, p. 1)

### **antropofagia.**

*O estômago é uma melhor sepultura que os vermes*

(Sabedoria Tupinambá)

É do caldo aquecido pela exposição de Anita Malfatti e pela Semana de 22 que surge a junção forte – artística e amorosa – entre Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. É da junção forte entre eles que surge, em janeiro de 1928, como presente de aniversário dado pela pintora a seu companheiro, o óleo sobre tela que teve o nome criado por Oswald

e Raul Bopp assim que viram a figura de cabeça minúscula e pés gigantes firmemente assentados na terra: *O abaporu* – do tupi *aba* (homem), *pora* (gente) e *ú* (comer), ou “homem que come gente”. E é desse quadro que vem o nome e o empuxo para o movimento cujo disparador máximo, escrito no mesmo ano de 1928, foi o *Manifesto antropófago*. Nesse texto, emerge uma outra fundação para o país: não mais com a chegada das caravelas comandadas por Pedro Álvares Cabral no litoral do sul da Bahia em 1500, mas com a devoração de Pero Fernandes – o Bispo Sardinha – que naufragou e foi devorado como vítima sacrificial pelos índios caetés em 1556.

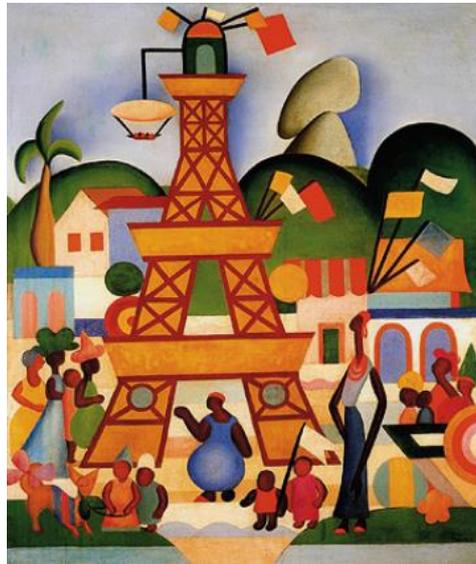
Nessa espécie de ontologia antropofágica nacional, aquilo que no fascismo se fazia como uma política espelhada de identidade e de ódio pelo outro se revertia em uma outra ética – ou em uma outra lei, como disse Oswald – segundo a qual “Só me interessa o que não é meu”. Todavia, esse desinteresse antifascista pelo eu – ou esse interesse erótico-político pelo outro – não era generalista. Mais do que uma panaceia, era uma decisão de rigor – um interesse eletivo que fazia com que só fosse devorado o inimigo valoroso: somente seria comida a carne estrangeira que deixaria mais forte, mais bravo e com mais destreza quem dela se alimentasse. “As gentes estranhas que Colombo e Américo viram viraram colombianos, americanos e bolivianos além de abrasados e prateados e até equatorianos. [...] Esgotados e enjoados do esforço de simular ser quem não somos, aprendemos, afinal, a lavar os olhos e compor espelhos para ver. Neles nossa figura surge debuxada no Guesa, em Macunaíma e, sobretudo, no Grito Antropofágico” (RIBEIRO, 1982: 33)

Era como se a tristeza de se saber menor – tropical, americano, brasileiro, caraíba, o que seja – se refizesse em força de criação a partir do encontro com o maior: era como se a força de digestão e de gestação do menor pudesse dar passagem à dimensão revoltosa a partir da qual outros modos de existência – éticos, estéticos e políticos – pudessem ser gerados. Mais do que repulsa ou medo, interesse guloso. Como disse Haroldo de Campos ao comentar o manifesto, eis a tarefa proposta por Oswald: “assimilar sob a espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar, por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação” (ANDRADE, 2003: 35-36).

É nessa ontologia e nessa ética que aparece a importância do carnaval para o movimento antropofágico. Bastaria lembrar que no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade definiu o carnaval como religião da raça brasileira. Bastaria lembrar

da famosa pintura de Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira* – em que, ainda na fase Pau-Brasil, e de um modo um tanto esquemático, aparece uma torre Eiffel no bairro do subúrbio carioca. Bastaria lembrar da fórmula definitiva que aparece no *Manifesto antropófago*: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”.

Figura 3 – *Carnaval em Madureira*, óleo sobre tela 76 x 63cm - Tarsila do Amaral, 1924.



Fonte: Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP).

É claro que Oswald sabe que fomos catequizados – que a força missionária da igreja, com a cruz e com a espada, foi vencedora nas Américas. Todavia, menos do que uma análise, quer ter um efeito ativo de transformação – ou, por outra, de devoração. Essa direção contracatequética – e, por isso, contracolonial – insinua uma posição política e uma tarefa para o carnaval na dramática condição brasileira: ele é o reverso da rota das caravelas – não porque negue o trajeto, o que, de todo modo, seria impossível, porque afinal os portugueses e espanhóis já chegaram ao continente, mas porque faz dele outra coisa. Desdobrada e redobrada – ou, em outros termos, devorada e deglutida –, a força missionária da Igreja Católica, aqui, torna-se também outra coisa além da devoção e da moral: quatro dias de folia que, mais do que um adeus à carne, são o abre-alas de algo que é o testemunho ético, estético e político de uma operação aritmética cuja prova dos nove é – ou deveria ser – a alegria. Um outro país, um outro mundo, outros carnavais.

**transa na manhã de 67.**

*Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços  
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva*

(Caetano Veloso, *Sampa*, 1978)

*Queremos liberdade para comer a paz. Com pão.*

(Japy-Mirim, *de antropofagia*)

Abril de 1967. Hélio Oiticica expõe no Museu de Arte Moderna do Rio a instalação *Tropicália*, inspirada na arquitetura das favelas do rio e dos sambas da Mangueira. Em maio, Glauber Rocha lança *Terra em Transe*, proibido pela Ditadura Civil-Militar que já diminuía o país há três anos. O filme inspira Caetano de tal maneira que é considerado, em *Verdade Tropical*, a fagulha do tropicalismo como o compreendia: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* — o primeiro longa-metragem de Glauber —, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar” (VELOSO, 2017: p. 123).

O fato de Glauber se mostrar aparentemente refratário à antropofagia não muda nada para Caetano: “Seu desinteresse por Oswald de Andrade é prova de que ele era um transantropófago” (VELOSO, 2017: 39). Ou seria outro o apelo radical de *Eztétyka da Fome?*: “Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome” (ROCHA, 1981: 31). Ou será outro o desconforto delirante do Cinema Marginal de Sganzerla, cinco anos depois, em *Sem Essa Aranha* (1970), ao fazer Maria Gladys berrar “Estou com fome! [...] Ai que dor de barriga!”? No filme a que Caetano alude em *Qualquer coisa* (música de 1975), Luiz Gonzaga encara a câmera e se

questiona: “Não sei se vocês já perceberam, mas estamos vivendo um anti-Brasil, não sabemos o que vai ser nem onde vamos parar”.

**um movimento, uma nave.**

*Antes dos portugueses cobrirem o Brasil,  
o Brasil tinha descoberto a felicidade.<sup>1</sup>*

*Oxigenemos, com electricidade, os cabelos da Época...*

(Antonio Ferro, *Nós*, 1922)

Em *Verdade tropical*, livro de memórias publicado em 1997, Caetano Veloso guarda um capítulo inteiro para abordar a importância da antropofagia para seu trabalho como cantor e compositor – e, mais especificamente, para a fase tropicalista de sua carreira. Mesmo desconfiados de um certo simplismo evocado junto à defesa desse canibalismo contracolonial, é óbvio que essa ideia servia e muito aos tropicalistas que, àquele momento, comiam os Beatles e Jimi Hendrix. A formulação radical e contraída da antropofagia alimentava as argumentações contrárias às atitudes defensivas – e quiçá paranoicas – dos nacionalistas de esquerda e de direita que se opunham ao que Caetano e Gilberto Gil – não somente eles, mas principalmente eles – faziam nos discos e nos festivais.

Tropicália foi um movimento, Tropicália foi um álbum-manifesto, Tropicália foi uma canção que Caetano compôs para tentar fazer “um retrato em movimento do Brasil de então” (VELOSO, 2017: 201) colocando “lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro”. Amalgamadas de modo quase cubista pela ideia de Brasília – a capital-monumento inventada no meio do cerrado, performance perfeita do projeto modernista organizado, utópico e irrealizável de nação àquela altura dominada pelo abominável poder grotesco dos ditadores –, uma série de imagens se apresentava: a miséria, a opressão, a Jovem Guarda, a Bossa Nova, Carmen Miranda e, também, o carnaval. Sobre

---

<sup>1</sup> Versão de Zé Celso Martinez, na peça *Macumba Antropófaga*, para o verso de Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*.

a cabeça os aviões, sob os pés os caminhões, com o nariz apontado contra os chapadões, organizar um movimento, orientar o carnaval e inaugurar um monumento no planalto central do país eram *coisas novas* – para lembrar o título da canção de Noel Rosa que inspirou Caetano no inventário em homenagem “à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo” (VELOSO, 2017: 202).

Pois, sim, é isso que somos – essas são as nossas coisas, esse é o Brasil: uma criança sorridente, feia e morta com a mão estendida, uma piscina com água azul de Amaralina, Bahia, mulata, Iracema, Maria, iaiás, banda e o inferno do grotesco que, de tempos em tempos, grita entre nós e que, naquele momento, gritava sob a ditadura imposta pelos militares em 1964 – ditadura que estava prestes a recrudescer com o AI-5 promulgado em dezembro de 1968 e que fez com que Caetano e Gil fossem presos ainda naquele mês após uma *fake news* divulgada pelo radialista Randal Juliano.

Essa “visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana e de seu quase nenhum valor no mundo” (VELOSO, 2005: 51) – iniciada por Caetano em 1967 e contrastada fortemente em seus elementos diários pela alegria real de *Alegria, alegria* – indica que “aqui é o fim do mundo”. Segundo o militar que interrogou o compositor baiano, foi essa indicação fragmentada e desvirilizante do país – além de uma absurda acusação de comunismo – que fez com ele fosse arrastado de seu apartamento, encarcerado e exilado em Londres.

No caminho para a Inglaterra, em uma breve passagem por Portugal, Caetano foi até Sesimbra, onde um amigo tinha um encontro com um senhor que cuidava de um castelo medieval e era tido como alquimista. Entre ovelhas de chifres revirados que se cercavam do homem como animais de estimação e o mar muito azul que rodeava de longe as muralhas de pedra, o português escutou atento e na íntegra a canção que batizou o movimento tropicalista e apresentou “a mais insólita interpretação” (VELOSO, 2005: 52) que Caetano tinha ouvido: “Nenhum traço de ironia era notado, nenhum desejo de denúncia do horror que vivíamos então” – ele não parecia imaginar outras razões possíveis para a composição “a não ser a certeza feliz de um destino grandioso para o Brasil” (VELOSO, 2005: 53) – do qual, é claro, fazia parte o carnaval.

Em entrevista, Caetano disse que o carnaval era “um exemplo de solução estética, de expressão do povo brasileiro, um exemplo de saúde criativa”. Em retrospectiva, já não parece casual que em seu terceiro álbum, gravado na sequência do manifesto coletivo tropicalista, um pouco antes da saída para a Europa, aparecia uma canção chamada *Atrás do trio elétrico* – que, sem ironia ou alegoria, é uma homenagem aos veículos inventados

nos anos 1950 em Salvador por Dodô, Osmar e Temístocles e que arrastavam e ainda arrastam multidões pelas ruas soteropolitanas em todo fevereiro. Esses carros – e, com eles, o carnaval – eram um testemunho de vida – de um vitalismo biológico, certamente, mas do vitalismo alegre que só essa festa popular pode forjar: atrás deles só não vai quem já morreu.

Parece ainda menos à toa que, no regresso do exílio de cerca de três anos, Caetano foi homenageado com um trio elétrico construído por Orlando Tapajós: a Caetanave – um veículo com o estilo de uma nave espacial com janelas, asas e uma cauda e com a parte dianteira com uma fuselagem semelhante à de um avião. Construído em metal leve, com duas áreas externas, várias luzes e vários alto-falantes, o trio elétrico foi estreado por Caetano, Maria Bethânia e Gilberto Gil e se tornou símbolo do carnaval daquele ano.

E menos casual ainda parece o lançamento em 1977, quando os anos de chumbo da ditadura grotesca já se enfraqueciam, de um álbum integralmente dedicado ao carnaval. Além da regravação de *Atrás do trio elétrico*, tudo ali é homenagem e celebração à nossa contracatequese contracolonial: perder a cabeça, vir, ver, deixar, beijar, ser o que Deus quiser, transar todas sem perder o tom, nunca entrar em cana, entrar pro *women's liberation front*, a invenção do diabo que Deus abençoou, se tudo é carnaval eu não devo chorar pois eu preciso me encontrar, a praça Castro Alves é do povo como o céu é do avião, todo mundo na praça e manda a gente sem graça pro salão, mete o cotovelo e vai abrindo caminho, é aqui nessa praça que tudo vai ter de pintar, de alegria, ria, ria, ria, ria que a luz se irradia dia, dia, dia, dia, dia de sol na Bahia, barcas que não podem parar, essa menina é só de brincadeira, seja na Amaralina ou na Ribeira ela só dá bandeira.

E, claro, é ali que está a indicação ética em que o carnaval deixa de ser substantivo – essência, intervalo temporal, uma coisa – e se torna um verbo – uma ação, um gesto, um modo de se criar a si mesmo e aos outros: se há muitos carnavais, é preciso desentender do que não carnavalizar a vida. Carnavalizar a vida é a fantasia de quem sabe que tudo é máscara, carnavalizar a vida é viver cada instante como se nele habitasse a eternidade, carnavalizar a vida é só acreditar em deuses que saibam dançar, carnavalizar a vida é apostar que tudo está no mundo, na cidade e em nós para ser inventado sob o tônus da alegria. Carnavalizar a vida é enfrentar o grotesco sem usar as armas do inimigo. Carnavalizar a vida, coração, é operar, a despeito de nossa histórica miséria tropical, a força de um pessimismo hiperativo que ainda acredita que há outras coisas a se fazer nesse país em que crianças sorridentes, feias e mortas não cessam de estender a mão.

**o carnaval da revanche.**

*Quem não morreu na Espanhola  
quem dela pôde escapar  
não dê mais tratos à bola  
toca a rir, toca a brincar*

(Bastos Tigre, 1919)<sup>2</sup>

Apenas dois anos após a Greve geral de São Paulo, o surgimento do samba enquanto gênero musical na indústria fonográfica e a exposição moderna de Anita Malfatti, com os traços e cores de um Brasil que quer inventar a si mesmo, os cariocas buscavam inventar novamente a vida na rua, depois de longos meses vivendo uma cidade moribunda, feita de portas e janelas fechadas, escassez e inflação de alimentos, centenas de mortes por dia, pilhas de corpos em decomposição, aguardando para serem enterrados ou incendiados às pressas – por quem, não se sabe, já que também os coveiros morriam aos montes por consequência dessa nova gripe, que recebera o nome de espanhola não por ter na Espanha sua origem, mas somente porque o país, neutro na Grande Guerra, foi o primeiro a divulgar o surgimento de casos em seu território, enquanto outras nações abafavam dados e notícias. Tendo sido esta a primeira guerra a envolver todos os continentes, além dos milhões de mortos e feridos e das cidades completamente destruídas ao longo de quatro exaustivos anos de combate, a gripe se disseminou globalmente e atingiu um quinto da população mundial, matando cerca de 20 e 50 milhões de pessoas (CASTRO, 2019).

O cenário de horror que se instaura no Rio de Janeiro, narrado por Ruy Castro em *O carnaval da guerra e da gripe* (2019), era inimaginável quando o vírus desembarcou dos navios vindos da Europa. Nas primeiras semanas de propagação da desconhecida doença, sua existência era posta em dúvida, alvo de piada e até mesmo referida por alguns como “uma arma secreta dos alemães, embutida nas salsichas” (CASTRO, 2019: 10). Pouco tempo bastou para que a teoria conspiratória perdesse a graça e não houvesse dúvida de que se tratava de mais do que uma “gripezinha” qualquer, instaurando-se, entre

---

<sup>2</sup> Trecho de música composta pelo poeta Bastos Tigre, que assinava como “Pierrot”. Foi cantada pelo clube dos Democráticos no carnaval de 1919.

setembro e outubro de 1918, um estado de medo e desespero. Em novembro, no entanto, do mesmo modo que surgiu, a gripe recuou, as mortes começaram a abrandar, a cidade voltava a poder respirar. Nos meses que se seguiram, o comércio de “lança-perfume, serpentina, confete, camisas com golas náuticas, quepes, bonés, chapéus de palha, luvas, meias, leques, panos africanos, miçangas, quimonos, sombrinhas, ventarolas” (CASTRO, 2019: 15) já estava a todo vapor: era o carnaval que vinha chegando para varrer o clima funesto que tomara conta do Rio de Janeiro.

No lugar dos jornais reduzidos a poucas páginas, noticiando as tragédias diárias, começavam a ser impressas as publicações de cronistas divulgando atividades de pré-carnaval dos clubes, cordões, ranchos e Grandes Sociedades, enquanto as revistas traziam modelos de fantasias a serem reproduzidos nas máquinas domésticas e anúncios de costureiras que vendiam ou alugavam suas produções. No lugar do macabro e poético bonde fantasma, conduzido pela cidade recolhendo corpos com ou sem caixão, entregues pelas famílias ou largados feito lixo na calçada, o que vinha se anunciando era aquela saudosa cauda viva de Zé Pereiras, velhos fidalgos, palhaços, diabinhos, malandros, marinheiros, jardineiras, odaliscas e mascarados de toda sorte. Seria o carnaval de estreia do centenário Cordão do Bola Preta, do surgimento de blocos femininos como as Borboletas Negras e as Baianinhas Invejadas, da primeira aparição do folião Julio Silva com seu Bloco do Eu Sozinho, que seguiria desfilando por mais 53 carnavais. Com a virada do ano de 1919, findada a epidemia e a guerra, o Rio despertava para o carnaval da revanche: “a grande desforra contra a peste que dizimara a cidade” (CASTRO, 2019: 15).

A gripe então passava a ser tema de enredos e carros alegóricos, e espanhola a nova fantasia da moda, fazendo alusão às dançarinas de saias vermelhas e volumosas. Se no ano anterior contabilizaram-se ao menos 15 mil mortes, durante a folia de Momo não foram sequer registrados casos de contágio. As ruas antes habitadas pelo medo eram palco dos cursos, batalhas de confetes, banhos de mar à fantasia, desfiles das Grandes Sociedades, bailes mascarados em clubes e teatros, blocos de sujo ou de embalo, ranchos, cordões e brincadeiras as mais diversas de foliões avulsos, em pequenos ou grandes grupos: toda a energia de um povo mobilizada em direção aos festejos de Momo, que “então era chamado de deus, não de rei, e já pontificava sobre seus devotos” (CASTRO, 2019: 15) – devotos do Carnaval, acontecimento religioso da raça, dirá Oswald de Andrade poucos anos depois. Religião contracatequética, que caduca formas, valores e

morais hegemônicas e cobre a cidade com uma onda erótica, eufórica e efervescente, enchendo de cor e ritmo a paisagem urbana devastada pela epidemia da gripe – e, nove meses depois, uma segunda onda: a quantidade surpreendente de filhos do carnaval.

Nelson Rodrigues, que tinha apenas seis anos quando a espanhola surgiu e tão logo desapareceu, conta no jornal carioca *Correio da Manhã* suas memórias deste tempo, em que morria-se repentinamente e em massa, sem choro, luto, velório e flores; tempo em que “a morte estava no ar e repito: – difusa, volatizada, atmosférica; todos a respiravam” (MEMÓRIAS..., 1967a). Mas narra também que, em seguida, quando o ar volta a ser respirável e as ruas habitáveis, “a peste deixara nos sobreviventes, não o medo, não o espanto, não o ressentimento, mas o puro tédio da morte” (MEMÓRIAS..., 1967b). O que então tomava a cidade era a alegria festiva e obscena dos que não negavam o horror de um passado ainda muito recente, mas inventavam possibilidades de se desejar um presente e sonhar um futuro.

No encontro com a morte, acende-se o desejo antifascista pela vida, no que ela gesta enquanto potência de criação: “a espanhola trouxera no ventre costumes jamais sonhados. E, então, o sujeito passou a fazer coisas, a pensar coisas, a sentir coisas inéditas e, mesmo, demoníacas” (MEMÓRIAS..., 1967c). E o que seria esse fenômeno que ele nos narra, se não aquilo que Foucault, em seu escrito derradeiro *O que são as luzes?* (2000), define como sendo uma atitude de modernidade: ir ao limite de nós mesmos para podermos ser, pensar e sentir diferentemente.

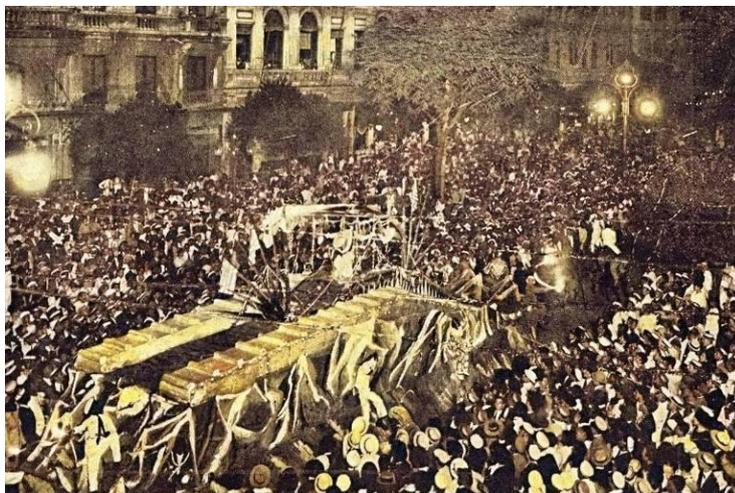
E é nessa entonação que, na Quarta-Feira de Cinzas de 1919, “já com o sol quente, assim que o último folião, resignado, foi para casa dormir, chegaram os trapeiros – os vendedores de papel velho, para recolher as montanhas de serpentina deixadas para trás” (CASTRO, 2019: 32). Mergulhado na ressaca, um novo Rio dormia na tranquilidade alegre de que o que se recolhia pelas ruas não eram mais corpos, mas restos deste que, afirmava-se com convicção, havia sido o maior Carnaval de sua história.

Figura 4 – O carnaval Triunfante, manchete do jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 02 de março de 1919.



Fonte: Gazeta de Notícias de 02 de março de 1919 - Reprodução/Biblioteca Nacional.

Figura 5 – Desfile dos Clube dos Democráticos, 1919.



Fonte: Revista Careta/Biblioteca Nacional.

**... mais carnaval!**

*Espalhem por aí: o ódio é o tûmulo do samba.  
Façamos de cada estandarte uma trincheira contra a opressão*

*(Manifesto Mais carnaval, menos ódio)<sup>3</sup>*

<sup>3</sup> Manifesto lançado em 2019 e assinado por diversos blocos e coletivos.

Desde o grande carnaval de 1919, ano após ano, a cidade segue se movimentando a cada fevereiro para fazer a folia acontecer: não passa ano sem guerra, não passa ano sem carnaval – e o que se vive nesta última década no Rio de Janeiro é uma intensificação tanto das forças bélicas quanto das forças carnavalescas. Passados cem anos da revanche contra a gripe que dizimara a cidade, o carnaval de 2019 é o primeiro que acontece sob – ou contra – o governo bolsonarista, eleito sob o lema e a promessa de colocar o “Brasil acima de tudo e Deus acima de todos”. No sexto dia do ano, cinco dias após o capitão reformado ter ocupado seu cargo na presidência e também da posse do ex-juiz fuzileiro no governo do estado do Rio – hoje deposto –, juntando-se ao prefeito-bispo, que ocupou a posição em 2017 dizendo que era hora de “cuidar das pessoas”, acontece a abertura do carnaval não-oficial do Rio de Janeiro – evento puxado todo primeiro domingo do ano pela Desliga dos Blocos desde 2009, como enfrentamento à mercantilização, padronização, burocratização e oficialização da festa, e em defesa de seu caráter livre, espontâneo e anárquico.

“Disciplinar a rua, ordenar o bloco, domesticar os corpos, sequestrar a alegria (prova dos nove!) e enquadrar a festa [...] foi a estratégia dos senhores do poder na maior parte do tempo” (SIMAS, 2019: 122). Como aponta o historiador Luiz Antônio Simas, isso faz com que o carnaval e a ocupação festiva da rua se depare ao longo da história com ao menos três instâncias de normatização ou aniquilação: uma instância repressiva, representada pelo poder público e executada sobretudo pela força policial; uma moral, que associa a festa à degeneração, promiscuidade, alienação; e uma financeira, que opera na captura dos movimentos inventivos, esvaziados de sua potência política e reduzidos à condição de mercadoria: o mercado, o pecado, a ordem. No presente, essas forças atuam em consonância com a ascensão de uma extrema-direita que é ao mesmo tempo ultraconservadora e ultraneoliberal. E se não é novo o projeto de fazer da cidade mero espaço de passagem e minar todas as possibilidades de encontro e desvio, os atuais gestores travam uma verdadeira guerra santa contra essa festa que insiste em acontecer a cada fevereiro.

Desde os anos 2000, o carnaval carioca vive um crescimento vertiginoso, enfrentando em 2009 um “choque de ordem” anunciado pela prefeitura, que assume oficialmente a gestão e organização do carnaval de rua e passa a impor aos blocos a

obrigatoriedade de pedir autorização para a realização de seus desfiles; e vinha se deparando, diante dos resultados lucrativos aos cofres públicos ao explorar a festa e o que ela expressa enquanto símbolo de identidade carioca, com medidas de mercantilização e domesticação, a partir dos financiamentos e convênios com empresas privadas. E se já eram inúmeros os desafios durante o mandato de um prefeito que se declarava abertamente adepto à folia, desde 2017, com a posse do bispo neopentecostal, o carnaval torna-se alvo direto da gestão municipal – o que se expressa no desinvestimento público na festa, na intensificação da repressão, na recusa a entregar a chave da cidade ao Rei Momo, antiga tradição que marca a abertura oficial da festa –, em declarações moralistas, conservadoras e falaciosas, como aquela em que pede ao povo que não beba durante a festa, ou ainda a que justifica os cortes de verba argumentando tratar-se de ‘um pouquinho menos para o Carnaval, muito mais para as creches!’, já que o carnaval é ‘apenas uma festa’ ou ‘um bebê parrudo que precisa ser desmamado e andar com as próprias pernas’. Em 2018, é na terça-feira de carnaval que passa a ser discutido o processo de intervenção federal na segurança pública do Rio de Janeiro, que registrou, meses depois, o maior número de mortes por policiais em 16 anos – sendo a maioria esmagadora das vítimas homens negros entre 18 e 29 anos (BARBON; NOGUEIRA, 2018).

Em 2019, montada essa grotesca tríade de poder, novos cortes de verba são realizados; aulas, ensaios e desfiles em espaços públicos passam a ser reprimidos; burocracias infinitas e exigências descabidas são demandadas aos blocos que pedem autorização para desfilar, com ameaça de multa àqueles que saírem sem o aval da prefeitura. Desde o resultado das eleições, no ano anterior, os que não pretendiam pedir licença para passar começaram a se articular e traçar estratégias para botar o bloco na rua. Nos últimos meses de 2018, blocos, associações, ligas e desliga carnavalescas, artistas, foliões e militantes de várias partes da cidade se reuniram para pensar os rumos da festa, espremida “entre o cassetete, o discurso moralista e demonizador do “homem de bem” e a mercantilização de praticamente todas as características” (SIMAS, 2018: 10) que a compõem. Na partilha de memórias, análises e impressões, retomando momentos de enfrentamento coletivo a esta ou outras gestões, discutem ideias e possibilidades de ação: ou esse vai ser o nosso carnaval mais subversivo, ou não vai ser – alarmavam.

Dos encontros nasce o manifesto “Mais carnaval, menos ódio”, assinado por mais de 130 blocos e associações, um manifesto-convite, uma convocação: não apenas a seguir na rua quando a querem vazia, mas nela forjar novas alianças e modos de resistir: contra

as forças que mobilizam o medo, façamos o carnaval. Enquanto o ódio se alastra e conduz as políticas oficiais de Estado, não nos furtemos da redundância: façamos um carnaval antifascista. É nessa entonação que blocos e foliões tomam as ruas não só naquele primeiro domingo do ano, mas durante todo o carnaval e mesmo fora dele, brotando inesperadamente nos bares, festas e manifestações políticas, em qualquer momento que parecesse oportuno para forjar brechas na cidade e enfrentar a onda de ódio e medo, ocupando a rua, festejando o encontro e a diferença, afirmando a vida, fazendo insistir a vontade de mundos outros: de mais carnaval, menos ódio. De mais carnaval, menos morte. De mais carnaval.

### **fim de festa?**

Fevereiro de 2020, manhã de quinta-feira, dia útil. A Quarta-Feira de Cinzas já virou ontem, todo o lixo já foi varrido, as ruas foram lavadas e a cidade retomou seu fluxo ordinário. No entanto, alguns foliões seguem roucos, purpurinados e embriagados em cortejo pela cidade, pulando, dançando e correndo ao ritmo dos poucos instrumentos que seguem tocando. Num misto de fissura e insistência, um estranho carnaval se recusa a findar. Estranho porque em um Brasil em que há mais de um ano suporta-se um insuportável que não cessa de se agravar. Estranho porque com a presença constante e ostensiva de policiais militares, com seus trajes de guerra contrastando com a vulnerabilidade das fantasias e dos corpos à mostra. Estranho porque bombas de gás lacrimogêneo explodem repentinamente para dispersar multidões. Estranho porque chove como nunca. Estranho porque seguimos gritando, entre uma música e outra, que *não passarão*, e se há alguma força alegre no grito conjunto, há também uma tristeza e um cansaço em saber que eles já passaram, seguem passando, passam cada vez mais. Estranho porque, em tempo de redes hiperconectadas e superaquecidas, todos parecem estar a todo tempo buscando o melhor bloco, o melhor lugar, a melhor experiência – na qual, aparentemente, “brincar é o de menos; fundamental é que as pessoas saibam, em tempo real, que o folião está brincando” (SIMAS, 2019: 106). Estranho porque as fantasias brilhantes, coloridas e criativas parecem todas meio iguais. Estranho porque em 2020, em uma cidade cheia de jovens foliões é difícil distinguir um fascista de um antifascista. Pasolini não se espantaria. Estranho, ainda, porque atravessado pela onda de medo, ódio, desconfiança e ressentimento, que se mistura às tantas ondas etílicas, psicodélicas, eufóricas, dançantes, brincantes. Mas também estranhamente algo insiste –

e no que insistem os foliões que seguem em cortejo pelas ruas, levando o corpo ao limite, sorvendo até a última gota o fim do carnaval?

À época, o estado de emergência vivido na China, em decorrência de um novo vírus que começava a fazer suas primeiras vítimas também na Europa, era ainda notícia remota, que não provocava grande alarde. No entanto, em menos de um mês, com o surgimento dos primeiros casos e primeiras mortes por covid-19 no Brasil, nos vemos confinados e desorientados, assustados com as notícias de que na Itália registravam-se mais de mil mortes diárias – um inimaginável cenário de horror. Houve quem acreditasse que era a brecha para a tão sonhada revolução, ou para as pessoas se solidarizarem umas às outras e perceberem que *estamos todos no mesmo barco*. Mas a segunda morte noticiada no Brasil, primeira no Rio de Janeiro, da empregada doméstica de 63 anos que foi contaminada trabalhando no Leblon, na casa da patroa que havia voltado de viagem da Europa e aguardava ainda o resultado de seu teste, marca bem quais seriam as principais vítimas: aqueles que não puderam seguir em isolamento para garantir o sustento próprio e de seus familiares. Assim que se tornou evidente que seriam necessárias mais do que duas semanas em *lockdown* para conter a epidemia, surgem com força – e em consonância com os grotescos discursos presidenciais – os argumentos, as carreatas dominicais com bandeiras do Brasil e os discursos raivosos que insistem que “a economia não pode parar”. As mil mortes diárias daqui não chocam como as notícias que chegavam da Itália meses antes – tampouco as duas, três, quatro ou as mais de 600 mil contabilizadas até hoje, passados quase dois anos de enfrentamento ao vírus e, sobretudo, à gestão fascista e negacionista que faz dele uma perversa arma necropolítica. Fato é que seguimos vivendo um anti-Brasil, sem saber o que vai ser nem onde vamos parar. Hoje a história já conta dois anos sem carnaval para disputar a rua, festejar o encontro, erotizar o agir e ritualizar a festa do tempo entre a vida e a morte.

Luiz Antônio Simas fala em sua obra sobre a tradição popular do *gurufim*, e sua importância na lide com o fenômeno da morte. Gurufim é o nome dado aos velórios festivos e animados, realizados sobretudo nas comunidades pobres e de descendência africana, dos quais se tem muitos registros nas décadas de 1930 e 1940. Regado a comes e bebes, a samba, batucada e brincadeira, esse momento serve não só para celebrar a vida daquele que se foi, como também para enganar a morte nesse momento em que se entende que ela está à espreita. Sendo assim, reunir-se para “beber o morto”, cantar, dançar e festejar é um modo de driblar a morte, apropriando-se da vida.

Não há trago que afogue a dor das vidas, do tempo e da alegria perdidas até aqui. Nossa sede, saúde e saudade conspiram um desabrido gurufim. Absoluto avesso do *saber morrer fascista*, brota ali o saber de quem ama a festa de estar vivo. Por isso e por tanto mais, desejamos carnavais não de adeus à carne, mas de adeus ao ódio, adeus à morte-cálculo, adeus à tristeza. Escrevemos entre três carnavais estranhos, num país estranho, em que por força da ordem, pela mentira do progresso e pelo pouco amor, perigamos morrer de novo e outra vez de gripe, bala, fome e sede. Mesmos males de cem anos atrás. Não serão as *vaccinas* também iguais?

*again (and again).*

*Como se vê, fácilimo ser antropophago. Basta eliminar a impostura.*

(Oswaldo Costa, *A “descida” antropophaga*, 1928)

*E por que é que a gente tem que ser  
Marginal ou cidadão  
Diga, Zezé  
É pra ter a ilusão de que pode escolher  
Viu, Dodó  
Hã*

(Tom Zé, Dodó e Zezé, 1973)

*O que espanta miséria é festa.*

(Beto sem Braço, s/d)

Uma espécie de estranha coincidência – uma coincidência literal, que incide junto – liga os dois momentos de eclosão da força artística moderna brasileira. A década de 1920 é também a década em que Benito Mussolini cria, na Itália, o fascismo. As décadas de 1960 e de 1970, no Brasil, são as décadas da tomada do poder pelo tacão das botas dos milicos – e também da Tropicália, do berimbau e da guitarra elétrica, da alegria, alegria, do proibido proibir.

Não parece à toa que, justamente nesses dois momentos fortes, de centralidade triste, a resposta artística indicasse que era preciso que o Brasil inventasse a si mesmo. Também não parece à toa que, nessas duas inflexões artísticas, o carnaval ocupe uma função importante. Mas, é claro, nada disso basta: é preciso ativar, como cristais de

tempo, essas apostas agora que o país – tristes trópicos, *again* – é tomado pela sobreposição de duas epidemias: o fascismo miliciano e o coronavírus. E se anda difícil sentir o calor, a cor, o cheiro e o som da vida encarnada em festa, sopra um vento que recorda o que sempre nos levou a fazê-la: nunca fizemos carnaval porque a vida fosse qualquer coisa (boa, má, que interessa?), mas para que ela deixasse um pouco de ser o que é, para incendiá-la, explodi-la, fazer do mundo as cinzas que nos forcem a inventar mundos outros. “O índio não tinha o verbo sêr\*. Dahi\* ter escapado ao perigo metafísico que todos os dias faz do homem paleolítico um cristão de chupeta, um maometano, um budista, enfim\* um animal moralizado. Um sabiozinho carregador de doenças” (FREUDERICO, 1929: 6). Avessas (mas não alheias) ao tempo que está fazendo, estas intuições foliãs vêm revirar as cinzas do presente em busca das fagulhas de insolência e criação cobertas pelo esquecimento, pelo silêncio, pelo esvaziamento das ruas.

Passado um século da gripe espanhola e do carnaval catártico que a sucedeu; às vésperas do centenário da semana em que a arte se fez brasileira e moderna a um só tempo; chegado o momento em que recrudescemos à pior síntese de feiura, tristeza e ódio gerindo a morte por asfixia no país da folia confiscada por um estranho fevereiro de multidões na vala; por fim, mas não menos importante: num “tempo sem mundo”, em que nossos corpos se reduzem a superfícies de risco sanitário, na mesma medida em que os contatos entre eles amplificam o perigo real, a folia, dita desde sempre “contagiosa”, cede a rua outra vez ao medo e aos seus poderes virais; num presente atravessado pelo risco de um contágio mortífero, seja pela morte concreta, seja pelo desencanto que nada mais é do que a morte em vida – lembrando que “há mortos muito mais vivos do que os vivos. Há vivos muito mais mortos do que os mortos” (SIMAS, 2019: 16) –, eis a questão: como fazer valer a paixão da rua, da cidade, do mundo, da festa, do alegre critério oswaldiano que se manifesta, fugaz e sem volta, sempre que se sente que o samba pegou, que a cachaça bateu, que a temperatura subiu, que o clima rolou e que algo em nós já foi?

Nisso que Simas chamou de um duelo entre a vida e a morte, que força de carnavalização é essa que aqui insiste? Se é de reiteradas tristezas que se trata em um país de genocídio indígena, escravidão negra e ditadura militar, como entender a força moderna do carnaval como um dispositivo de enfrentamento às nossas agruras e de invenção de uma brasilidade muito mais forte do que isso que se fez e se faz do Brasil? Como esta “fé na festa” pode nos lembrar, como Gil e Deleuze, que é preciso acreditar neste mundo, do qual fazem parte e no qual exercem a vontade tantos “idiotas”?

Aceitando o trago de Oswald de Andrade “contra a Memória fonte do costume”, desejamos que o tempo braseie com o sopro e que isso o ajude a pegar fogo outra vez, para que a alegria mostre, incendiária, que mesmo em tempos de paixão pela morte, é sempre outra nossa prova dos nove.

### Referências

- A REDACÇÃO. Klaxon. Publicado na *Revista Klaxon* (São Paulo), n. 1, maio, 1922.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 1, p. 3-7, maio 1928.
- ANDRADE, Oswald de. Monteiro Lobato e o modernismo brasileiro. *Ciência & Trópico*, Recife, vol. 9, n. 2, p. 247-256, jul-dez., 1981.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1990.
- BARBON, Julia; NOGUEIRA, Italo. Sob intervenção, Rio tem maior número de mortos por policiais em 16 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/12/sob-intervencao-rio-tem-maior-numero-de-mortos-por-policiais-em-16-anos.shtml>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- CASTRO, Ruy. O carnaval da guerra e da gripe (prólogo). *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- COSTA, Oswaldo. A “Descida” Antropófaga. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, Anno 1, nº 1, p. 8, maio de 1928.
- FERRO, Antonio. Nós. *Klaxon – Mensário de Arte Moderna*, São Paulo, n. 3, 15 de julho de 1922.
- FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e Escritos II - Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 126-154.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.
- FREUDERICO. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 2ª. denteção, n. I, p. 6, 17 de março de 1929.
- GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*. Porto Alegre: Movimento; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.
- GREGGIO, Luiza Portinari. Anita Malfatti: 120 Anos de Nascimento. *Catálogo da Exposição*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, 2010.
- LOBATO, Monteiro. A propósito da exposição de Anita Malfatti. *O Estado de S. Paulo*, 20 de dezembro de 1917. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- MÁQUINA do desejo – 60 anos de Teat(r)o Oficina. Direção: Joaquim Castro e Lucas Weglinski. Roteiro: Joaquim Castro e Lucas Weglinski. Montagem: Joaquim Castro e Lucas Weglinski. São Paulo: Agalma Filmes e Opy Filmes (Co-

- produção: Canal Brasil, Loma Filmes e Teat(r)o Oficina), 2021. Colorido, DCP, 110 min.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista: teses de abril*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MEMÓRIAS de Nelson Rodrigues, Capítulo XI. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, Quarta-feira, 8 de março de 1967a, nº 22.675, ano LXVI. Disponível em [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1967\\_22675.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1967_22675.pdf). Acesso em: 4 fev. 2022.
- MEMÓRIAS de Nelson Rodrigues, Capítulo XII. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, Quinta-feira, 9 de março de 1967b, nº 22.676, ano LXVI. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1967\\_22676.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1967_22676.pdf). Acesso em: 4 fev. 2022.
- MEMÓRIAS de Nelson Rodrigues, Capítulo XIII. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, Sexta-feira, 10 de março de 1967c, nº 22.677, ano LXVI. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842\\_1967\\_22677.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1967_22677.pdf). Acesso em: 4 fev. 2022.
- MUSSOLINI, Benito. *Fascismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- RIBEIRO, Darcy. *Utopia selvagem. Saudade da inocência perdida. Uma fábula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SIMAS, Luiz Antônio. Somos madeira de lei que cupim não rói. Em: *Mais carnaval menos ódio: relatório da comissão especial com a finalidade de analisar a relação e as responsabilidades entre o poder público municipal e o carnaval*. Rio de Janeiro: Gráfica da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2018.
- SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. Montagem: Eduardo Scorel. Produção: Mapa Produções Cinematográficas Ltda. Rio de Janeiro, Brasil, 1967. 35mm, BP, 107min35seg, 2.900m, 24q.
- VELOSO, Caetano. *Muitos carnavais*. [S.l]: Philips, 1977. 1 CD (36 min).
- VELOSO, Caetano. Sampa. Álbum “Muito [Dentro da Estrela Azulada]”. [S.l]: Philips, 1978. 1 CD. Faixa 1.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Juliana Cecchetti, Danichi Hausen Mizoguchi  
Universidade Federal Fluminense  
[julianacecchetti@id.uff.br](mailto:julianacecchetti@id.uff.br), [danichim@hotmail.com](mailto:danichim@hotmail.com)

Eder Amaral,  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia  
[ederamaral@uesb.edu.br](mailto:ederamaral@uesb.edu.br)