

Monica Rector. Publicações: *Mulher, sujeito e objeto da literatura portuguesa*. (Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1999); *Comunicação na era pós-moderna* com Eduardo Neiva, eds. (Petrópolis: Vozes, 1997; 2<sup>a</sup> ed. 1998); *A fala dos jovens* (Petrópolis: Vozes, 1994); *Comunicação do corpo* com Aluizio R. Trinta (São Paulo: Ática, 1990); *Anais do I Colóquio Luso-brasileiro de Semiótica*, ed. (Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986); *Comunicação não-verbal, a gestualidade brasileira* com Aluizio R. Trinta (Petrópolis: Vozes, 1985); "The Code and Message of Carnival: Escolas-de-Samba" com Umberto Eco e V. V. Ivanov. *Carnival!*, Thomas A. Sebeok, ed. 37-165 (Berlin, New York, Amsterdam: Mouton, 1984. Tokyo: Iwanami Shoten Publishers, 1987; México: Fondo de Cultura Económica); *Questionário básico de trabalho de campo lingüístico*, ed. (Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983); *Manual de semântica* com Eliana Yunes (Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980); *Manual de lingüística*, ed. (Petrópolis: Vozes, 1986); 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global, 1986. *Para ler Greimas* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978); *Código e mensagem do Carnaval, as Escolas-de-Samba* (Brasília: MEC-DDD, 1976. Número especial da Revista Cultura 19); *A linguagem da juventude* (Petrópolis: Vozes, 1975); *Inter-relacionamento das Ciências da Linguagem*, ed. (Rio de Janeiro: Gernasa, 1974). University of North Carolina. E-mail: rector@email.unc.edu

## A CONSTRUÇÃO DO CORPO BRASILEIRO NO CARNAVAL

FRED GÓES

O Carnaval é um rito de passagem identificado como tempo de suspensão e como espaço de transgressão. No entanto, pensar o fenômeno limitando-se a esses dois aspectos não satisfaz a multiplicidade de significados que o caracterizam, tornando simplificadora a análise de muitas das suas perspectivas, como, por exemplo, a questão corporal, ou mais precisamente, as transformações do gesto ao longo da história do carnaval brasileiro, objeto de interesse do presente artigo.

Muitos são os estudos que, partindo da premissa que existiria uma certa essência do carnaval, buscam formular teorias para explicá-la. Este é, por exemplo, o procedimento de Roberto Da Matta (1982: 39) que tenta entender o carnaval como um rito "fundado no princípio da inversão", o que impossibilita a compreensão histórica da festa que desvende o processo múltiplo e contraditório de sua formação. É fundamental, portanto, que se parta do pressuposto que o carnaval não tem um sentido unívoco e totalizante, isto é, não tem o mesmo significado cultural e político para todos os foliões que, em última instância, são os sujeitos da festa. Além disso, cabe ressaltar que, no Brasil contemporâneo, realizam-se carnavales com características bastante próprias em suas diferentes regiões, o que resulta em formas de expressão corporal também diversas, como se pode observar claramente nos carnavales do Rio de Janeiro, com o samba, de Pernambuco, com o frevo, e da Bahia, com o trio elétrico.

Ainda que venhamos a mencionar os carnavais pernambucano e baiano, à guisa de ilustração, centrarei meu foco no carnaval carioca por tratar-se do mais tradicional historicamente e por ser a fonte matricial das outras formas que evoluíram ao longo dos tempos, no resto do país.

Segundo a proposta de Maria Isaura Pereira Queiroz (1992: 159-202), ao pensar o carnaval carioca (do Rio de Janeiro) numa perspectiva histórica dos significados da festa, podem-se estabelecer três fases principais. A primeira vai até o fim do período imperial (1889), tendo como marca dominante a presença do *entrudo*, caracterizado como uma manifestação de origem portuguesa que ainda não dava aos festejos carnavalescos um caráter nacional.

O jogo do entrudo foi introduzido no Brasil, na década de 20 do século XVIII, por imigrantes das Ilhas da Madeira, Açores e Cabo Verde. Consistia em uma verdadeira guerra entre os participantes, em que se atiravam límões de cera, contendo no interior ou água de cheiro ou líquidos fétidos, até mesmo urina. As pessoas jogavam ainda polvilho, cal, alvaiade e pó-de-mico, umas nas outras. Utilizavam-se também grandes bisnagas de folha de flandres para espargir os tais líquidos sobre os transeuntes, preferencialmente, senhores de cartola, estrangeiros e desavisados em geral. O entrudo realizava-se nas ruas e também domesticamente,<sup>1</sup> opção encontrada pelas classes abastadas para participar da folia. Caracterizava-se como uma prática brutal e violenta, conforme assinalam seus detratores. Como se pode observar de imediato, nesta forma primitiva de carnaval, o participante se aproxima muito mais de um guerreiro em combate do que de um folião que “brinca”, como detallaremos adiante.

A segunda fase seria dominada pelo “grande carnaval”, um carnaval predominantemente de elite, elegante, de inspiração europeia – em especial parisiense – que se teria sobreposto ao entrudo, até eliminá-lo dos festejos, graças a inúmeras campanhas empreendidas pelo governo, pelos órgãos de imprensa e pelos intelectuais em nome da “civilização e do progresso”. Este período se estenderia até o final da década de 20 do século XX. É o período dos mascarados, das fantasias, das dissimulações, das transformações e dos velementos, do jogo das alteridades.

O terceiro momento da história da folia carioca seria o da ascensão de um certo carnaval popular, quando as tradições dos negros – que estariam completamente excluídas do período anterior – ganham força na festa, dando forma ao carnaval das escolas de samba que conhecemos hoje. Seria, portanto, nessa terceira fase que, no plano corporal, o carnaval se reveste de uma significativa carga de sensualidade e em que, progressivamente, a exposição do corpo se dá de forma cada vez mais evidente, além de ser notável a recorrência dos travestimentos transgenéricos.

Com relação ao primeiro momento, partimos dos registros de Jean Baptiste Debret, certamente o mais popular dos membros da missão artística francesa em visita ao Brasil em meados da primeira década de século XIX, que ilustra de forma precisa em uma de suas aquarelas que retratam cenas da vida cotidiana do Rio de Janeiro, constante de sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, a atmosfera bética e bufa das ruas da cidade durante os dias de folia. Observa ele no texto relativo à ilustração: “com água e polvilho, o negro, nesse dia, exerce impunemente nas negras que encontra toda a tirania de suas grosseiras facécias; algumas laranjas de cera roubadas aos senhores constituem um acréscimo de munições de carnaval, para o resto dia” (1834: 83). É ainda o autor que, descrevendo o ritual, registra o fato de haver críticas ao comportamento das elites por parte das camadas populares, desde os tempos do entrudo. Esta investida se dava especialmente pela gestualidade assumida pelos populares que imitavam, de formosa jocosa, o comportamento dos senhores, sobretudo, quando se fantasiavam de Velho Europeu, fantasia que, a exemplo de algumas outras,<sup>2</sup> irá desaparecer da folia nos anos 20 do século XX. Comenta Debret: “vi durante minha permanência, certo carnaval em que alguns grupos de mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos ao cumprimentar à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos balcões: eram escoltados por músicos também de cor e igualmente fantasiados” (1834: 85).

O hábito das camadas populares fantasiarem-se de aristocratas, nobres e divindades mitológicas chega aos nossos dias especialmente no universo das escolas de samba e do maracatu. As porta-bandeiras e os mestres-sala das escolas de samba guardam traços inspirados nas cortes dos Luízes de França em suas indumentárias e nas medidas da dança. No entanto, há uma evidente troca de sinal, já que o elemento crítico desaparece. Até o início dos anos 70 do século XX, encontravam-se, em muitas escolas, alas inteiras vestidas à moda cortês, com perucas brancas e roupas de época, muitas vezes, apresentando-se com danças coreografadas ao sabor de minuetos. Com relação às divindades, observa-se até hoje, que as fantasias dos destaques que encimam os carros alegrícos representam em sua maioria figuras míticas ou personagens expoentes da história tratada no enredo. O que se verifica, portanto, é que na tradição do carnaval brasileiro, os menos favorecidos economicamente, a princípio, tinham como referente para suas fantasias o universo burguês e que, com o tempo, passam a projetar suas fantasias para o plano da nobreza e do divino.<sup>3</sup> Tal constatação reforça a polêmica máxima do carnavalesco João Trinta ao afirmar que “quem gosta de miséria é intelectual”, já que o povo gosta de luxo. Quanto ao maracatu, desde suas origens o folguedo representa a corte de reis negros em que os participantes desempenham papéis hierarquizados.

Segundo Felipe Ferreira, “mesmo nossas fantasias ‘populares’ teriam se desenvolvido a partir das fantasias elegantes trazidas pela elite para os bailes de máscara. Isto pode ser, talvez, uma explicação para a vinculação das fantasias das primeiras escolas de samba com o figurino nobre. Fantasiar-se para o carioca carnavalesco, irá significar vestir-se com as roupas utilizadas nos bailes da corte” (1999: 101).

O carnaval à moda européia, o carnaval do “civiliza-se” corresponde ao segundo momento, período que vai das duas últimas décadas do século XIX às duas primeiras do século XX. É durante este período em que há a grande reforma urbanística e sanitária do Rio de Janeiro, promovida por Pereira Passos no início do século XX, cujo propósito era apagar os vestígios do passado colonial, imprimindo no meio urbanístico carioca a marca da nova civilização, tendo como referência o projeto desenvolvido pelo Barão Haussman em Paris.

Ainda que o primeiro baile mascarado que se tem notícia venha a se realizar na cidade em 22 de janeiro de 1840, no Hotel Itália, nas cercanias da Praça Tiradentes (Rio de Janeiro), e que se irá repetir um mês depois, em 20 de fevereiro, o anúncio de convocação deixa evidente que se tratava muito mais de festas mascaradas (à fantasia) do que bailes especificamente de carnaval. No referido anúncio destacava-se a informação: “baile de máscaras como se usa na Europa por ocasião do carnaval”. Vale ressaltar também que somente em 1889, compõe-se pela primeira vez especialmente para o carnaval. Tal feito foi realizado pela maestrina carioca Francisca Edwiges Neves Gonzaga (Chiquinha Gonzaga) que, por encomenda do Cordão<sup>4</sup> Rosa de Ouro, compôs “Oh Abre Alas”. Apesar do pioneirismo da maestrina, só nas primeiras décadas do século XX, a música carnavalesca se fixa como forma e os compositores passam a compor especificamente para este fim. Portanto, nos bailes à fantasia do século XIX, dançavam-se os ritmos em voga, como bem observa Edgar de Alencar: “não havia cantigas. E as danças eram as mesmas danças dos outros bailes, isto é a valsa, o xote, a habaneira, a quadrilha. Depois houve o reinado longo e avassalante da polca, que misturada ao lundu daria margem ao nascimento do maxixe, primeira dança urbana nacional” (1979: 23). Os bailes do final do século XIX não eram ainda, portanto, bailes de carnaval propriamente ditos. O único elemento que os diferenciava dos outros bailes de meio de ano era o uso da máscara que, mesmo assim, poderia ser usada em qualquer outra festa à fantasia. Como se pode observar, o primeiro baile de máscaras foi realizado fora do período carnavalesco, mas devido a seu sucesso, aproveitou-se a ocasião do carnaval para repetir o feito.

No que diz respeito às Grandes Sociedades ou Préstitos,<sup>5</sup> o primeiro que se tem notícia data da década de 50 do século XIX, demonstrando já um de-

sejo de transformação da folia. Vale lembrar que o Congresso das Sumidades Carnavalescas, assim se intitulava a primeira agremiação, teve entre seus fundadores a figura eminente de José de Alencar. Além do desejo de estabelecer uma certa “ordem” na folia, as Grandes Sociedades tinham fins filantrópicos e humanitários. Foram responsáveis, por exemplo, por campanhas abolicionistas e republicanas. Desfilavam pela cidade em carros alegóricos puxados por cavalos, havendo sempre um carro chamado “carro da crítica” em que se expressava a opinião social e política da agremiação, geralmente em oposição ao poder constituído. Os participantes eram membros das elites, ao povo cabia assistir aos desfiles. Na mesma situação de espectador, o povo se restringiria mais tarde, a partir de 1907, durante o desfile do corso: forma de desfile em carro aberto em que grupos fantasiados das classes superior e média se exibiam nas principais avenidas da cidade. A iniciativa partiu das filhas do então Presidente da República, Afonso Pena, que desfilaram pela Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), em um carro do palácio presidencial. Rapidamente, outros proprietários de automóveis seguiram o exemplo e passaram a desfilar pelas ruas da cidade, enquanto jogavam confetes, serpentinas, esguichando lança-perfume uns nos outros. O domingo foi escolhido como o dia do corso. Até o final dos anos 30 do século passado, era um dos momentos de maior destaque dos festejos momescos cariocas. Atribui-se seu declínio, além do crescimento da população e do número de veículos, à modernização do *design* destes, uma vez que a maioria dos carros passou a ter a capota fechada, fixa. Além disso, o carnaval passou a se espalhar pelos bairros, descentralizando-se.

Segundo Nicolau Sevcencko, no período correspondente a 1880/1920 “o carnaval que se deseja é o da versão européia, com arlequins, pierrôs e colombinas de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias populares preferidas: de índio e de cobra viva. As autoridades não demoraram a impor severas restrições às fantasias – principalmente de índio – e ao comportamento dos foliões – principalmente dos cordões” (1985: 33).

Como se pode observar, este é um período marcado pela dissimulação, contensão, controle e até mesmo de um desejo de disciplinar a desordem, ou melhor, a nova ordem que caracteriza o carnaval. Tomando de empréstimo, das Teorias da Cultura de Consumo propostas por Mike Featherstone, talvez possamos dizer que esse período é marcado pelas “regras de desordem” (1995: 40) que, segundo o autor, funcionam de forma a permitir controlar mais facilmente as oscilações entre a ordem e a desordem, a consciência de *status* e o jogo da fantasia e do desejo, o controle e o descontrole emocionais, o cálculo instrumental e o hedonismo.

Esse é um momento em que imperam, face ao contexto disciplinador, as dissimulações, as fantasias que efetivamente escondem o corpo, não permitindo a identificação do mascarado, como a de dominó, ou ainda, fantasias projetadas a partir de personagens tão inverossímeis quanto princesa das czardas, Netuno ou odalisca. Segundo Beatriz Sarlo, "no carnaval, o que favorece a beleza dos corpos deve ceder diante do imperativo de mostrar os corpos travestidos na fantasia" (1997: 34). Esses são tempos, portanto, em que os descontroles, as exposições corporais, os prazeres físicos e os excessos são reprimidos, em que a espontaneidade popular, que caracteriza o rompimento da linearidade cotidiana, é indesejada, até mesmo proibida pelo poder constituído.

Ainda que a presença das expressões populares venha a se fixar de forma hegemônica no carnaval, a partir da segunda década do século XX, desde meados do século XVIII há documentação que testemunha sua existência, comprovando, portanto, que o carnaval brasileiro contemporâneo não limita suas origens ao entrudo português. As manifestações religiosas e folguedos populares alicerçam também nossa expressão carnavalesca, como é o caso dos ranchos de Reis<sup>6</sup> que deram origem aos ranchos que, por sua vez, são antepassados das escolas de samba. Eram, em sua origem festeiros natalinos. Vale ressaltar também a menção feita por Manuel Antônio de Almeida em passagem de sua obra *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), em que o autor descreve detalhadamente a presença de ranchos de baianas que caminhavam adiante das procissões e "dançavam nos intervalos dos *Deo-gratias* uma dança lá a seu capricho" (44), revelando a tenuidade das fronteiras entre o sagrado e o profano e os diferentes segmentos sociais nas festas religiosas coloniais, em que se evidencia o elemento carnavalizador de nossas práticas rituais.

Os ranchos carnavalescos começaram a aparecer no carnaval do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, como um tipo de cortejo mais organizado e evoluído que os blocos e cordões, sendo, como vimos, uma sobrevivência das alas de certas procissões, como a de Nossa Senhora do Rosário, em que se permitiam cantos e danças de caráter dramático. Ao se organizarem como ranchos, os blocos e cordões<sup>7</sup> passaram a desfrutar de grande popularidade, como o Ameno Resedá (fundado a 17 de fevereiro de 1907, existiu durante 34 anos, encerrando suas atividades a 15 de fevereiro de 1941), Dois de Ouro, Flor do Abacate, Rosa Branca, Kananga do Japão, Rosa de Ouro, Recreio das Flores, entre tantos outros.

Atribui-se a paganização dos ranchos ao gesto do tenente da Guarda Nacional, o baiano Hilário Jovino Ferreira que, em 6 de outubro de 1894, fundou com alguns conterrâneos o Rancho Rei de Ouros e decidiu que sairiam no carnaval. Apesar de ter nascido nas classes populares, os ranchos

atraíram a classe média e os intelectuais, transformando-se em momento culminante dos festejos carnavalescos. Segunda-feira era o dia do Rancho. A decadência da expressão começou na segunda metade do século XX, quando os desfiles já não apresentavam mais o brilho do passado.

Pode-se afirmar que às vésperas da Primeira Grande Guerra, isto é, na década de 10 do século XX, havia três carnavales distintos no Rio de Janeiro: o dos pobres na Praça Onze,<sup>8</sup> o dos remediados na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) e o dos ricos nos corsos com automóveis e bailes nos hotéis e nos clubes sociais. Não havia surgido, no entanto, um ritmo aglutinador que caracterizasse a grande festa. O que só irá ocorrer em 1917, com o lançamento de *Pelo Telefone*, música que pela primeira vez é registrada em disco com a indicação *samba*. A partir deste momento, como observa José Ramos Tinhorão, "o novo gênero de música urbana não nascia mais anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir a sua criação uma coisa registrável" (1978: 119).

O samba, em sua fase inicial, estava ainda muito preso ao maxixe e não tinha popularidade junto às camadas médias que ainda tinham os ouvidos acostumados à tradição melódica européia das valsas, polcas, etc. Ao contrário, a marchinha foi logo absorvida, possivelmente por tratar-se de ritmo produzido por compositores oriundos majoritariamente da classe média e por ter uma estrutura melódica já identificada.

O carnaval brasileiro conhecido internacionalmente é, sem dúvida, o carioca, especialmente, o carnaval do desfile das escolas de samba, isto é, o carnaval que tem o samba como ritmo principal.

A escola de samba é uma manifestação eminentemente carioca que se espalhou pelos carnavales de todo o país. É legítima descendente dos ranchos carnavalescos, de que até hoje conserva alguns elementos como o par porta-bandeira e mestre-sala. Vale sublinhar que, diferente dos outros elementos da agremiação e por trazerem a bandeira da escola em seu poder, o par porta-estaendarte e mestre-sala se destaca tanto pelo luxo da fantasia quanto pela evolução coreográfica que deve obedecer a uma série passos e atitudes pré-determinados, além de apresentarem três requisitos fundamentais: alegria, elegância e simpatia.

A denominação – escola de samba – surgiu pela primeira vez no bairro do Estácio, em 1929.<sup>9</sup> Chamava-se *Deixa Falar* o grêmio que havia sido fundado em 12 de agosto de 1928.

Do Estácio a novidade espalhou-se por toda a cidade, especialmente pelos morros e subúrbios. As escolas surgiam e desapareciam, algumas delas destinadas à posteridade como a Estação Primeira do morro da Mangueira ou a Vai como Pode, que se tornaria a Portela.

As exibições da Praça Onze, nos primeiros anos, nem sempre eram pacíficas, mas a tendência do sistema era de que se caminhasse para a regulamentação. As modernas escolas de samba são sociedades civis legalmente registradas, elegem seus dirigentes, dispõem de órgãos representativos como a Liga Independente das Escolas de Samba, LIESA, e de um conselho superior. A maioria delas tem sede própria e vida associativa intensa durante o ano inteiro. Há, inclusive, iniciativas de caráter educacional e de profissionalização de jovens em diversas atividades desenvolvidas pelas comunidades a partir da infraestrutura das escolas, como acontece no Morro da Mangueira.

Somente em 1935, as autoridades do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, oficializaram o desfile das escolas de samba, através do Conselho de Turismo da cidade.

Até 1951, os desfiles ocorriam na Praça Onze, depois na Avenida Presidente Vargas, Avenida Rio Branco e, a partir da construção do complexo arquitetônico de Oscar Niemeyer em 1984, os desfiles passaram a se realizar na Avenida Marquês de Sapucaí.

As fantasias das escolas devem respeitar as cores que simbolizam a agremiação, podendo ser utilizadas diferentes tonalidades. O rosa e o verde são as cores da Mangueira, o azul e branco as cores da Portela, o verde e branco as cores do Império Serrano, o branco e o vermelho as cores do Salgueiro. No julgamento das fantasias leva-se em consideração a beleza, a adequação ao enredo, a variedade e originalidade. O que importa é a impressão geral do espetáculo plástico, sua beleza em marcha.

Observa-se que, com o agigantamento do desfile e também em virtude da transmissão televisiva, a concepção das fantasias tem como principal objetivo o impacto visual, daí a profusão de imensas alegorias de cabeça que duplicam a estatura dos participantes das alas, nem sempre obtendo o resultado esperado. Quase sempre, as alas vestem-se com roupas leves, em que os elementos principais são os chapéus ou as armações que se sustentam nos ombros. Ao contrário, os destaques, que desfilam nos carros alegóricos, vestem fantasias luxuosíssimas e extremamente pesadas. São corpos que pouco se movimentam, por razões óbvias, e que funcionam como recheios das fantasias e cuja expressão individual desaparece sob o volume de elementos. A ala das baianas, quesito fundamental de qualquer escola, é talvez a que provoca maior impacto visual; assim como o par porta-estandarte e mestre-sala tem origem no rancho. Quase sempre são alas formadas pelas mulheres mais velhas da comunidade que, ricamente trajadas em suas saias rodadas, evoluem pela passarela rodopiando e obedecendo a uma organização em fila india.

Felipe Ferreira sublinha que nos primórdios as escolas de samba desfilavam “apenas com as fantasias das baianas. Os outros grupos de pessoas (hoje

conhecidos como alas) desfilavam uniformizados” (1999: 102). Somente em 1952, o regulamento iria tornar obrigatório o uso de fantasias no desfile.

No entanto, o que mais chama a atenção no desfile das escolas de samba e, certamente, o que mais tem destaque na imprensa mundial é a profusão de corpos nus ou seminus que são expostos nos carros alegóricos. Corpos modulados em academias ou esculpidos por cirurgiões plásticos que ganham a dimensão do hiper-real ou do sobre-humano, desestabilizando a relação cotidiana que se tem com o corpo, passando a funcionar, num registro estetizado, como os corpos grotescos das feiras ou exposições como observa Mikhail M. Bakhtin (1999) em sua ensaística. Na verdade, o excesso de exposição de corpos construídos e desnudos elimina o significado da nudez. É como se a pele funcionasse como uma fantasia, no sentido freudiano, de um ser humano idealizado, de um semideus. Além desses seres que redimensionam o conceito físico de homem e de mulher, há um forte segmento do carnaval carioca, especialmente nas bandas de bairro (Banda de Ipanema e Banda da Carmem Miranda) e nos Bailes Gays que são os homens travestidos de mulher, em que a proposta é a transitividade genérica. Há registros fotográficos do carnaval de 1914 em que já há a presença de travestis. No entanto, na atualidade, é o aspecto caricato, satírico o que mais chama a atenção. Não se trata de homens que querem se transformar em mulheres simplesmente, são homens que se apropriam de, ou recriam estereótipos críticos dos signos femininos.

Não seria possível deixar de mencionar aqui os carnavales de Recife/Olinda, em Pernambuco, e o de Salvador, na Bahia. Isso porque, são carnavales que apresentam formas de expressão corporal bastante singulares e distintas com relação ao carnaval carioca.

Em Pernambuco, o principal ritmo carnavalesco é o frevo. É um gênero musical que se cristaliza no final do século XIX a partir da interação do dobrado tocado pelas bandas militares com a dança dos capoeiras que acompanhavam a apresentação das bandas. Não se pode, portanto, dizer qual das formas nasceu primeiro, se a música ou a dança, na medida em que se trata da fusão dos dois elementos. A dança do frevo, chamada “o passo”, caracteriza-se pelo seu aspecto acrobático, de dificílima execução. Muitos passos têm coreografia catalogada, devendo o bom passista além de improvisar, desenvolver certas figuras fixas cujos nomes revelam a dança extenuante como “águenta o repuxo”; “apara essa bomba” ou “reação”. O passista de frevo utiliza, tradicionalmente, um pequeno guarda-chuva (sombrinha) que tanto lhe serve de apoio ao equilíbrio, quanto de alegoria de mão. Em sua origem, a sombrinha servia como elemento de defesa pessoal, podendo sua ponteira afiada ser utilizada como arma. Não é por acaso que o nome que consagrou o gênero seja uma

corruptela do verbo *ferver* e seja também usado regionalmente para designar uma grande confusão.

Pode-se dizer, sem medo de errar, que o carnaval baiano contemporâneo é um verdadeiro laboratório de ritmos e de danças. A cada ano surge uma novidade em termos de batida percussiva e em termos coreográficos. Tudo começou com a invenção, em 1950, do *Trio Elétrico*, um grande caminhão de som, feericamente iluminado, que carrega pelas ruas da cidade um grupo de músicos que toca instrumentos ampliados eletronicamente. Como a formação original era de três instrumentistas executando instrumentos de corda (baixo, violão e cavaquinho) e acompanhados de percussão, o nome generalizou-se.

O que chama a atenção no carnaval baiano contemporâneo é exatamente a criação espontânea de danças que a cada ano vão surgindo nos ensaios dos trios ou nas festas populares no período pré-carnavalesco. São danças de coreografia grupal com grande apelo sensual em que se valoriza o balanço dos quadris, o jogo dos braços e das pernas de uma forma que quebra ou "requebra" a marcação rítmica. Quase sempre essas danças recebem o nome de um bicho (dança do crocodilo, da cobra) ou da parte do corpo mais valorizada na execução coreográfica (dança da bundinha).

Como se pode observar nesse breve apanhado do carnaval brasileiro, não se pode falar de um corpo carnavalesco construído, sobretudo em face da sua pluralidade. O que há é um corpo em permanente construção, em processo. Um corpo que busca expressar, na permanente movimentação do gesto, a inconstância do tempo e do espaço, como o próprio carnaval.

#### NOTAS

1. Sobre a realização doméstica do entrudo vale destacar o conto de Raul Pompéia, intitulado "O último entrudo" (*Gazeta de Notícias*, 26 de novembro de 1883), em que o autor narra a aventura de um velho combatente de entrudo doméstico e, consequentemente, representante das classes abastadas, famoso vencedor das batalhas que, do leito de morte vê os sobrinhos perderem a guerra para os vizinhos. Num ato heróico, levanta-se moribundo e vence a batalha, morrendo logo em seguida. Pompéia, com esse conto, metaforiza o momento em que o entrudo dá lugar ao carnaval civilizado à moda europeia, em que o velho regime imperial, representado pelo velho, é substituído pela frágil república sem tradição guerreira.

2. Outras fantasias populares que vão desaparecendo são: o diabinho, o diabão, cuja diferença se dá não só pela maior leveza da vestimenta do primeiro, como também pela gestualidade. O diabinho é saltitante, ágil, enquanto o diabão é mais

comedido e busca provocar o medo na multidão. Há ainda, a caveira e a morte, o burro doutor, o bebê, o Pai João, a mula-ruça, o macaco, o urso, o Zé-Côdea e seus descendentes.

3. Sobre a relação entre nobreza e divindade na cultura brasileira, destacamos o que é observado por Lilia Schwarcz na introdução de *As Barbas do Imperador* (1998: 16), em que observa que os monarcas ganham santidade, os santos, quando muito adorados, ganham realeza, no Brasil.

4. Os cordões carnavalescos recebem esse nome por serem agremiações que saiam às ruas cercados por cordas. São uma das formações que deram origem às escolas de samba atuais.

5. As Grandes Sociedades ou Préstitos eram agremiações que desfilavam em carros alegóricos temáticos, havendo quase sempre um carro, conhecido como carro da crítica, que fazia crítica a fatos políticos ou personalidades do governo. Esta forma de agremiação desaparece no carnaval carioca, a partir dos anos 60 do século XX.

6. As aquarelas de autoria de Carlos Julião, datadas do século XVIII, pertencentes ao acervo iconográfico da Fundação Biblioteca Nacional (FBN), atestam tal fato.

7. O termo *bloco* ou *cordão* é utilizado indistintamente, no entanto, observa-se que há uma maior organização interna nos blocos, em termos de estrutura de desfile. Cabe observar, porém, que é a partir do momento em que se estruturam como ranchos, forma oriunda das procissões religiosas, que as agremiações irão evoluir em termos de organização até chegarem à forma atual das escolas de samba, com grupos divididos em alas, cada uma delas representando um aspecto do enredo apresentado no desfile.

8. Praça Onze de Julho, em alusão à vitória do Almirante Barroso na Batalha Naval do Riachuelo. Hoje desaparecida, sua localização era na esquina da atual Avenida Presidente Vargas e Rua de Sant'Ana. Era o logradouro eleito pelos sambistas para suas concentrações, nos domingos de carnaval e nas terças-feiras gordas.

9. Até meados dos anos 30 do século XX as denominações bloco e escola de samba coexistiram sem preferência.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, E. (1979) *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- BAKHTIN, M. (1999) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília/Hucitec.
- DEBRET, J. B. (1834) *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'à 1831*. Paris: Firmin Didot, 1834-39. 3 v.
- FEATHERSTONE, M. (1995) *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.

- FERREIRA, F. (1999) *O Marquês e o Jegue: estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória.
- MATTA, R. da (1982) *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar.
- QUEIROZ, M. I. PEREIRA (1992) *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense.
- SARLO, B. (1997) *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SCHWARCZ, L. MORITZ (1998) *As Barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEVCENKO, N. (1985) *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense.
- TINHORÃO, J. RAMOS (1978) *Pequena história da música popular brasileira*. Petrópolis: Vozes.

#### ABSTRACT

The present article discusses the construction of the Brazilian body during Carnival from a historical point of view and establishes its development in three periods of different social and political context: a) the end of Imperial era (1889); b) from that time to the late 1920's, and c) from the early 30's to our days. The aim is to show how the construction of the body during Carnival is in a continuous process of transformation, according to the period of its celebration.

Frederico Augusto Liberalli de Góes, assina: Fred Góes é Professor do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Obras publicadas: *O país do carnaval elétrico* (Salvador: Corrupio, 1982); *Gilberto Gil* (São Paulo: Abril Cultural, 1982, Coleção Literatura Comentada); *O que é geração beat*, com André Bueno (São Paulo: Brasiliense, 1984); *Os melhores poemas de Paulo Leminski*, com Álvaro Marins (São Paulo: Global, 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> ed. 1996, 3<sup>a</sup> ed. 1997, 4<sup>a</sup> ed. 1998, 5<sup>a</sup> ed. 2001); *Em nome do corpo*, com Nízia Villaça (Rio de Janeiro: Rocco, 1998); *Que corpo é esse? Novas perspectivas*, com Nízia Villaça e Esther Kosoviski (edit.) (Rio de Janeiro: Mauad, 1999); *50 anos de Trio Elétrico* (Salvador: Corrupio, 2000); *Nas fronteiras do contemporâneo*, com Nízia Villaça (edit.) (Rio de Janeiro: Mauad, 2001).

E-mail: fgcgoes@uol.com.br

#### CUERPO Y RITO: LA ESTRUCTURA DEL GESTO EN CEREMONIAS PÚBLICAS

JOSÉ ENRIQUE FINOL

*La gesticulation est une entreprise globale du corps humain, dans laquelle les gestes particuliers des agents corporels sont coordonnés et/ou subordonnés à un projet d'ensemble se déroulant en simultanéité.*

Greimas (1970: 61)

#### 1. INTRODUCCIÓN

Las más recientes investigaciones sugieren que los gestos son una respuesta natural a la necesidad humana de comunicarse. No sólo serían una forma de llenar una necesidad básica social sino además un comportamiento estructurado, que puede estar o no íntimamente relacionado con la comunicación verbal, pero no necesariamente determinado por esta. Investigaciones llevadas a cabo por Jana Iverson (1999), en la Universidad de Chicago, en las cuales niños ciegos participaron en experimentos, sugieren que mover las manos y músculos faciales con propósitos comunicacionales específicos es una actividad innata.<sup>1</sup> Deacon, por su parte, subraya que "la actual 'símbiosis' entre habla y comunicación gestual está abundantemente reflejada en la específica gestualidad cultural que acompaña a la mayoría de las conversaciones" (1997: 356).