

Recebido em 15/03/2007 aceito em 28/05/2007

## O CARNAVAL NA POÉTICA DE MANUEL BANDEIRA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio busca verificar como Manuel Bandeira utiliza o motivo do carnaval brasileiro na elaboração de sua poética.

**Palavras-chave:** Manuel Bandeira; Carnaval; Poética.

**ABSTRACT:** This essay aims at verifying how Manuel Bandeira making use of the brazilian carnival theme the elaboration of its poetry.

**Keywords:** Manuel Bandeira; Carnival; Poetry.

*O carnaval do Rio é o maior acontecimento religioso da raça (...)  
Nunca fomos colonizados. Fizemos foi carnaval.  
(Oswald de Andrade – Manifesto Pau-Brasil)*

O início da produção poética de Manuel Bandeira foi marcado pela estética parnasiano-simbolista, que usava da linguagem de estilo elevado e das metáforas penumbriadas para se expressar. Logo após *A cinza das horas*, com seu livro *Carnaval* (1919), já percebemos, em Manuel Bandeira, um processo de libertação de sua herança parnasiano-simbolista. O poeta, então, rompe com o cânone tradicional, principalmente revelado pelo poema "Os sapos" que seria exaltado pelos artistas e intelectuais participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, caracterizado pela irreverência e o ataque ao passadismo dos artistas de então.

Posteriormente ao primeiro momento modernista, em que seus ideólogos assumiram uma posição iconoclasta, negando o sublime e questionando as classificações e concepções de arte culta, principalmente a partir de 1924, os modernistas tendem a uma atitude mais conciliatória para com a tradição. No entan-

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária – UNICAMP/IEL.

to, uma das características básicas de todo o modernismo brasileiro é a tendência de recuperar a cultura popular, tradicionalmente excluída pelo conceito de cultura elitista tradicional. O que havia no país, antes do modernismo, era predominantemente a separação entre o erudito e o popular, o elevado e o baixo, e assim por diante. Representando o panorama cultural brasileiro de forma homogênea e sem originalidade, muito mais preocupado em copiar o modelo "civilizado" do que em criar sua própria concepção artística e cultural.

Os modernistas, combatendo essa perspectiva submissa à cultura européia, passam a valorizar o popular e também a incorporá-lo a sua proposta estética. Esta nova atitude, provinda das estéticas vanguardistas como a futurista, a cubista e a surrealista, etc., derruba as categorias até então consideradas símbolos do valor artístico, como a do "sublime" e do "vulgar", da "alta" e da "baixa cultura".

É, sem dúvida, a emergência do Modernismo, como um valor questionador de toda uma tradição que historicamente via como "arte superior" somente a arte associada à cultura branca européia, que coloca em pauta todo um repertório popular anteriormente desqualificado, nesse momento posto como matéria artística.

Uma prática corrente nos anos 20 e 30, no modernismo brasileiro, era a da valorização da simplicidade (como a utilização da linguagem do dia-a-dia e a valorização da cultura popular) para a concepção de obras artísticas. Esta simplicidade pode ser notada nos poemas e romances de Oswald de Andrade, em parte da obra literária de Mário de Andrade, nos poemas de Manuel Bandeira, entre outros autores.

A estética clássica que via a poesia como um produto nobre do espírito, de uma idéia nobre de inspiração, de um vocabulário no qual se distinguiam as palavras nobres das baixas, sendo as últimas excluídas da linguagem poética, e que também distinguia temas apropriadamente poéticos, aspirando à pureza da linguagem é o modelo do qual Manuel Bandeira vai se dissociar, incorporando à sua poesia elementos da linguagem prosaica e conversacional utilizadas no dia-a-dia, o verso livre, etc.

O que ocorre no cenário modernista brasileiro é uma união do primitivo com o moderno, provinda da influência da arte de vanguarda européia que, nesse momento, se utilizava, para configuração da arte, de elementos populares e primitivos, representando uma ruptura com o modelo acadêmico de arte.

A respeito disso Antonio Candido observa que as culturas primitivas no Brasil “se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram no fundo, mais coerentes com nossa herança cultural do que com a deles.” (CANDIDO, 1985:121)

Nessa perspectiva, Bandeira busca sua inspiração na rua e no bar, entre salões literários, prostíbulos, livrarias, cabarés e cafés-cantantes, locais que constituíam uma via de comunicação real e efetiva do poeta com seu povo. Nestes lugares – o Amarelinho, a Lapa e a José Olympio, no Rio de Janeiro; o Franciscano, a Rua Lopes Chaves, em São Paulo –, como ressalta Arrigucci, foram locais onde

travavam-se relações variadas entre mundos heterogêneos. Salões da alta burguesia, da aristocracia paulista do café e movimentados focos da vida boêmia carioca, em meio à gente pobre da Lapa. Salões, cafés, restaurantes, livrarias, cabarés e botequins não foram apenas pontos de encontro da roda literária dos anos 20 e 30; foram cadinhos de relações importantes, pessoais e sociais de classe, de raça, relações intersubjetivas, que acabaram por integrar a nova matéria artística, com sensível aguçamento da consciência do escritor com respeito à realidade em volta e evidente ampliação do próprio conceito de literatura. (ARRIGUCCI, 1990:64)

O ambiente boêmio da Lapa representa o lugar de convergência entre diferentes classes sociais e tipos diversos de pessoas e pode ser considerado um elemento simbólico para poética bandeiriana. A Lapa era um local onde se concentrava personalidades que fizeram desta não somente uma zona de boêmia e de música, mas também um espaço literário. Eram poetas, artistas e intelectuais, como Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Dante Milano, o próprio Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Caio de Mello Franco, Oswaldo Costa, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Villa-Lobos, etc. A Lapa foi mitificada por todas estas pessoas com suas “histórias”, suas memórias, seus desejos, suas verdades e suas paixões. A Lapa, como ressalta Arrigucci, lembraria Pasárgada

com sua consistência de desejo e sonho, feita do tecido da imaginação, mas correspondendo a realidades profundas da alma e a aspectos concretos da vida material. Na verdade, se percebe o quanto a própria Pasárgada bandeiriana tem a ver com a atmosfera da Lapa Literária e boêmia dos anos 20, de modo que as aspirações singulares do poeta, barradas pela vida madrasta, se descobrem de repente

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

realizáveis no mundo próximo e libertário da vida boêmia, no mais prosaico dia-a-dia do ambiente carioca. Como em Pasárgada, a Lapa tem “alcalóide à vontade e prostitutas bonitas/para a gente namorar.” (ARRIGUCCI 1990:66)

Sem dúvida, Manuel Bandeira sentiu a poesia neste ambiente onde a paixão corporal e espiritual se confundem, tornando-se uma só coisa. Como o próprio poeta diz sobre este ambiente boêmio e cultural da Lapa: “o ambiente, de resto, favorecia as iluminações.” (Apud ARRIGUCCI, 1990:67)

Todas estas considerações e características acerca do modernismo e da poética bandeiriana apresentadas acima, como também aponta o próprio ambiente cultural do início do século XX frequentado por Bandeira, convergem para uma temática frequente em sua poética, o carnaval. A presença do motivo do carnaval em Manuel Bandeira é constante, são vários os poemas que tratam desta temática e, inclusive, o poeta dedicou um livro ao assunto, intitulado *Carnaval* (1919). Manuel Bandeira, poeta festejado pela crítica e pelos próprios poetas brasileiros que constantemente caracterizam sua poética, principalmente, por sua musicalidade, o seu estilo humilde, o amor carnal, etc., não poderia deixar uma manifestação cultural, tão pertinente para o desenvolvimento dos seus temas preferidos, como é o carnaval, fora de sua reflexão poética, pois nessa manifestação cultural encontramos presente a musicalidade, a humildade e a sexualidade de maneira privilegiada.

A festividade do carnaval pode ser considerada um ritual nacional por excelência, isso porque este rito dramatiza valores globais da nação brasileira. No Brasil, o carnaval é generalizado, não pertence apenas a uma cidade ou Estado, mas a todo o país. Neste ritual, a sociedade está orientada para o evento que centraliza toda a atividade nacional, sendo decretado feriado nacional na época da festa; conseqüentemente, todos os cidadãos abandonam o trabalho e uma grande parte vai “pular” o carnaval.

O carnaval apresenta uma particularidade em relação aos demais ritos (como o religioso, o da parada militar, o do dia da independência, etc.), ele se realiza preponderantemente de modo informal, sendo caracterizado por uma situação de espontaneidade. O cotidiano massacrante do dia-a-dia é substituído por um momento extraordinário, marcado por transformações no comportamento das pessoas. A rotina maçante é trocada por momentos de alegria e descontração, e a vida diária passa a ser

vista como negativa, pois nesta sofre-se, vive-se em uma rotina maquinal, em um mundo hierárquico com comportamentos ditados pelas normas morais vigentes.

No desfile carnavalesco, quem participa ativamente das escolas de samba como componentes são as pessoas das camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade. Embora as escolas reúnam, além de pobres, milionários, astros do futebol, da televisão, do cinema. Mas o que chama "atenção, nesses desfiles (a inversão constituída entre o desfilante, um pobre, geralmente negro ou mulato) é a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica)." (DA'MATTA, 1997:58)

O carnaval talvez seja o único momento em que o pobre marginalizado e desrespeitado pode se sentir importante e respeitado como os astros de TV e as pessoas ricas. Neste momento, através do processo de inversão carnavalesca, o subalterno se iguala aos seus dominadores e passa, mesmo que por um curto período, a não se sentir inferior. Agora, os marginalizados podem ocupar lugares privilegiados,

estão altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval são eles os "doutores", os "professores". Com essa possibilidade, podem inverter sua posição na estrutura social, compensando sua inferioridade social e econômica, com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca. Essa superioridade se manifesta no modo "instintivo" de dançar o samba que o senso comum brasileiro considera um privilégio inato da "raça negra" como categoria social. (DA'MATTA, 1997:167)

Os pobres e os negros marginalizados, que em seu cotidiano costumam portar-se de cabeça baixa, receber ordens, sofrer diversos tipos de preconceitos, no carnaval podem se exibir como fazem os ricos com suas roupas, carros importados, etc., mas de maneira mais nobre: eles se exibem com sua capacidade de dançar, sambar com extrema habilidade, sensualidade e criatividade.

O Brasil é caracterizado como o país do Carnaval. No carnaval, as posições sociais são invertidas. Em uma sociedade, como a brasileira, marcada pela desigualdade social, pelo preconceito racial velado, o carnaval se torna uma festa nacional de grande importância porque é somente nesta festa popular e, talvez, no futebol (quando a seleção participa de jogos internacionais) que uma grande parcela da nação brasileira, pode-se dizer, se une em uma mesma "corrente" de confraternização.

A utilização do samba, uma forma musical vinda de "baixo", para o relacionamento social também se mostra muito sig-

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

nificativa para se pensar como se faz a união popular no Brasil. Essa forma musical, que segundo nossa mitologia nasceu em áreas fronteiriças da sociedade brasileira – nos porões e senzalas, nas favelas, em meio à pobreza dos seus negros e miseráveis habitantes – tornou-se uma forma de unir pessoas de todas as classes. Assim, a união dos cidadãos brasileiros é significativamente feita por “baixo”, já que

o samba, então, como tudo o que vem de “baixo”, adquire uma aura sedutora e abrangente. Tanto o samba quanto os grupos do carnaval (sobretudo as escolas de samba) estão voltadas para “cima” na busca da conversão, aprovação e legitimação dos segmentos superiores da sociedade. Assim, o sistema se integra também nesse nível, quando a sociedade se individualiza. Pois agora, dividida em grupos bem visíveis, ela se integra novamente adotando como forma generalizável e universal tudo o que nasceu “embaixo”. (DA’MATTA, 1997:143-4)

Após estas breves considerações a respeito do carnaval podemos, então, começar a refletir sobre o tema do carnaval a partir de alguns poemas de Manuel Bandeira.

*Carnaval* é um livro em que a poética de Manuel Bandeira apresenta, em grande parte de seus poemas, uma mistura entre a tradição passada, como elementos próprios da linguagem simbolista e a métrica da poesia parnasiana com a tentativa de libertação poética, com a utilização da ironia e do coloquial como também a utilização do verso livre em alguns de seus poemas. Um exemplo claro de tentativa de libertação poética de Bandeira pode ser vista no poema intitulado “Bacanal” que abre seu livro, poema em que Bandeira vai caracterizar seu carnaval, no qual a libertação dionisíaca é expressa pela evocação de três divindades do mundo pagão, presentes no imaginário carnavalesco: Baco, Momo, Vênus. Elementos da cultura clássica, mas porém elementos profanos e libertadores.

Baco ou Dionísio é o deus do vinho e da embriaguez, da fertilidade, da colheita, protetor das Belas-Artes e do Teatro sua presença se manifesta através do vinho, que propicia a iniciação ao conhecimento.

Quero beber! Cantar asneiras  
No esto brutal das bebedeiras  
Que tudo emborca e faz em caco...  
Evoé Baco!

.....

Se perguntarem: Que mais queres,  
Além de versos e mulheres? ...  
– Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...  
Evoé Baco!

Momo é o filho do sonho e da noite, deus do escárnio, está igualmente ligado à representação dramática através da sátira e da máscara. No carnaval brasileiro, ele é o Rei. Mas seus atributos reais no carnaval estão subvertidos, Momo é o rei do “mundo às avessas”.

Lá se me parte a alma levada  
No torvelim da mascarada,  
A gargalhar em doudo assomo...  
Evoé Momo!

.....  
O alfanje rútilo da lua,  
Por degolar a nuca nua  
Que me alucina e que não domo!...  
Evoé Momo!

Vênus é a deusa do amor em todas as suas formas, também a divindade que preside ao instante da fecundação.

Lancem-me toda, multicores,  
As serpentinhas dos amores,  
Cobras de lívidos venenos...  
Evoé Vênus!

.....  
A Lira etérea, a grande Lira!...  
Porque eu extático desfira  
Em seu louvor versos obscenos,  
Evoé Vênus!

Este poema nos mostra a busca do êxtase e da libertação do Poeta através do ritual orgíaco que é o bacanal, auxiliado pelo vinho e pelos deuses pagãos que profanam o sagrado. Assim se faz o ambiente carnavalesco que proporciona total liberdade, onde tudo é mágico e permitido.

O tema do carnaval em Bandeira pode ser visto sob três ângulos diferentes. O primeiro, liga-se às personagens e ao ambiente que se percebem nas *Fêtes galantes* de Verlaine (este é o

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

Bandeira ainda influenciado pela estética simbolista, como bem o caracteriza o seu livro *Carnaval*); o segundo, tem como inspiração as peças musicais de Schumann (neste momento poderíamos dizer que Bandeira faz seu carnaval através da música romântica.); o terceiro, por fim, é a visão pessoal da festa popular, tal como a conhecemos (quando Bandeira contesta a ordem estabelecida, que é o que mais nos interessa no presente momento).

Este ambiente mágico mais tarde se revela plenamente em outro poema de Bandeira: "Vou-me embora pra Pasárgada". Poema pertencente ao livro intitulado *Libertinagem*, no qual o poeta já se libertou completamente das suas influências parnasiano-simbolista. "Vou-me embora pra Pasárgada" é um grito de libertação do poeta que surgiu – nas duas ocasiões em que o poeta pretendia escrevê-lo – num momento de desalento e tédio como um "desabafo de evasão da 'vida besta' (...) essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida maldra não nos quis dá." (BANDEIRA, 1984:98)

Pasárgada nos sugere uma nova *Idade de Ouro* onde os prazeres negados no cotidiano são proporcionados por este ambiente utópico que tem semelhanças evidentes com o ambiente carnavalesco em que se instala um processo de inversão. De acordo com Pierre Brunel, a Idade de Ouro está "presente em várias culturas, do tempo passado ao tempo presente, oferece, na sua permanência, a imagem da felicidade do homem, sob olhar dos deuses ou de Deus, como realização feliz do destino universal." (BRUNEL, 1998:474). Pasárgada é o local onde se proclama o ritual da vida sem as proibições ou repressões comuns ao cotidiano maquinal da vida diária. Está cidade imaginada pelo poeta corresponde ao mundo do carnaval, ao mundo às avessas, onde tudo é permitido, opondo-se assim, ao mundo real do cotidiano massacrante e hierárquico.

O erotismo é uma temática de extrema importância para a realização do rito dionisíaco que é representado pelo carnaval; nesse ambiente, não há lugar para o amor espiritual e romântico:

Não posso crer que se conceba  
Do amor senão o gozo físico!  
("Vulgívaga")

Se queres sentir a felicidade de amor, esquece a tua alma.  
A alma é que estraga o amor.

.....  
As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo  
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.  
("Arte de amar")

Em *Libertinagem*, livro em que Bandeira já dissociou completamente de sua herança parnasiano-simbolista, o nome bem sugestivo que nos dá a idéia, inicialmente, de liberdade; mas maior que esse sentido libertinagem significa: desenfreado nos costumes ou nas palavras, desenfreado no que diz respeito ao sexo, devasso, desregrado, desenfreado e sem pudor. Um nome bem apropriado e que irá se relacionar plenamente com o ambiente do carnaval, uma festa libertina por natureza.

O poema "Não sei dançar" nos revela o estado de espírito de reação do poeta (nesse caso, o eu lírico se confunde claramente com a pessoa do poeta, já que o poema tem um tom confessional) contra a moléstia que o perseguiu durante quase toda a sua vida, que lhe roubou os entes queridos e que quase também o destruiu.

Uns tomam éter, outros cocaína.  
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.  
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.  
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...  
Abaixo Amiel!  
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.  
Perdi a saúde também.  
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.

Para Moraes, "nem o vício haveria de encontrar solução para os sofrimentos de seu mal, nem do desespero como Maria Bashkirtseff, outra vítima tísica. Nem seguiria a doutrina dos vencidos de Amiel – em moda há esse tempo – da imobilidade ante a dor". (MORAES, 1962:139) O poeta ridiculariza o "cálculo das probabilidades" que é "uma pilhéria...", prefere tomar alegria a ficar passivo a esta situação de perdas terríveis: de saúde e dos familiares. É por isso que ele diz: "Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda."

O poeta vai a um baile carnavalesco, lugar onde ele encontrará alegria, já que o carnaval é baseado no princípio do riso. O riso carnavalesco, que é dirigido contra o supremo, possibilita uma mudança dos poderes e das verdades, uma mudan-

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

ça da ordem mundial. Bakhtin nos diz que o “riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito da mudança, à própria crise. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso júbilo.)” (BAKHTIN, 1997:127)

Posteriormente, o poeta nos descreve a situação do salão onde acontece o baile carnavalesco. Este salão carnavalesco é o lugar onde as pessoas se libertam dos preconceitos da coletividade, das leis, das proibições e restrições que determinam à vida comum do cotidiano. Neste poema vemos o rompimento com a hierarquia, com as convenções sociais, com a reverência, com a etiqueta, etc., como é comumente idealizado o ambiente do carnaval. Tudo que é convencionalizado pela sociedade hierárquica é rompido. É por isso que as pessoas separadas hierarquicamente podem se relacionar no baile carnavalesco:

Mistura muito excelente de chás...  
Esta foi açafata...  
- Não, foi arrumadeira.  
E está dançando com o ex-prefeito municipal:  
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...

Há até a fração incipiente amarela  
Na figura de um japonês.  
O japonês também dança maxixe:  
Acugêlê banzai!  
A filha do usineiro de Campos  
Olha com repugnância  
Para a crioula imoral.  
No entanto o que faz a indecência da outra  
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.  
E aquele cair de ombros...

Mas ela não sabe...  
Tão Brasil!

O carnaval é marcado pela ideologia do encontro, do rompimento com a hierarquia e é, por isso, que a “arrumadeira” pode dançar com o “ex-prefeito municipal”. Esta parece ser uma marca exclusivamente nacional em que também se insere, de maneira não hierarquizada, elementos de outras raças como o japonês dançando maxixe. O que acontece é uma espécie de dialética entre os

princípios de igualdade, ambos vigentes na festividade e no sistema social brasileiro. Esta é uma dramatização importante porque revela os conteúdos que acabam por dar significado diferente ao carnaval brasileiro em relação a outros carnavais.

no carnaval de Nova Orleans também é utilizado o princípio da inversão, mas lá, diferente do caso brasileiro, o meio social é dominado pela ideologia da igualdade e pelo individualismo. Aplicada a esse sistema, a regra de inversão engendra um momento diferenciado tendente a hierarquização. (D'A MATTA, 1997:46)

Finalizando o seu poema, o poeta se mostra completamente integrado, como todos, ao baile carnavalesco. E o baile não é o lugar para refletir sobre a realidade brasileira, é um momento de alegria e euforia em que:

Ninguém se lembra de política...  
Nem dos oito mil quilômetros de costa...  
O algodão do Seridó é o melhor do mundo? ...  
O que importa?

Outro tema relevante que podemos notar em relação ao carnaval diz respeito à questão das máscaras utilizadas como fantasia nos bailes carnavalescos e no carnaval de forma geral, como elementos que compõem a fantasia, estão presentes em Manuel Bandeira, no poema "Mascarada". Podemos notar neste poema um diálogo entre um mascarado e uma mulher em um baile de carnaval, sendo que percebemos neste poema um fato importante, as personagens estão mascaradas como contexto para reflexões acerca das relações pessoais fora do cenário carnavalesco.

Você me conhece?  
(frase dos mascarados de antigamente)

- Você me conhece?  
- Não conheço não.  
- Ah, como fui bela!  
Tive grandes olhos,  
Que a paixão dos homens  
(Estranha paixão)  
Fazia maiores...  
Fazia infinitos...  
Diz: não me conhece?  
- Não conheço não.

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

De acordo com Bakhtin, na época renascentista começa a desenvolver-se a cultura *festivo-cortês* da *mascarada* que reúne em si toda uma série de formas e símbolos carnavalescos. Em seguida, começa a desenvolver-se uma linha mais ampla (não mais cortês) de festejos e divertimentos, que o autor denomina de *linha mascarada*. "Esta conserva algumas liberdades e reflexos distantes da cosmovisão carnavalesca. Muitas formas carnavalescas foram arrancadas de sua base popular e saíram da praça pública para essa linha camaresca da mascarada que existe até hoje". (BAKHTIN, 1997:131)

Em torno de 1550 instala-se a *commedia dell'arte* que possui uma integridade de leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinado à estética clássica da beleza e do sublime. A função da *commedia dell'arte* era servir como instantes de diversão e como fórmula de catarse. "Através do riso e da caricatura, o pobre podia rir do rico e da autoridade, numa inversão carnavalizante. A violência social se mistura à violência erótica, dentro da melhor linha da sátira popular." (SANT'ANNA, 1995:218)

No carnaval, a vestimenta apropriada é a fantasia, um artefato que nos revela um duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade quanto aos paramentos utilizados somente no carnaval. Assim, "a fantasia carnavalesca revela muito mais que oculta, já que uma fantasia representa um desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostariam de representar". (DA'MATTA, 1997:61)

Bakhtin nos diz que o motivo do uso da máscara é o mais completo, mais carregado de sentido da cultura popular.

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar interpretação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos risos e espetáculos. (BAKHTIN, 1987:35)

No caso do carnaval brasileiro, suas fantasias carnavalescas revelam uma dissolução dos papéis e posições sociais, já que são, freqüentemente, invertidos, podendo assim, homem se vestir de mulher, um policial de bandido, um homem rico de mendigo, os homens de crianças, etc. e vice-versa. Revelam assim, a união da multiplicidade dos vários segmentos que geralmente são excluídos

na sociedade brasileira. Esta inversão ocorrida no carnaval propicia a quebra dos posicionamentos e das funções sociais, já que os foliões fantasiados perdem as próprias identidades contidas na rigidez do cotidiano e estão na festa da libertação e do excesso. As identidades pessoais e sociais só serão retomadas no final do rito, quando se voltar a viver no cotidiano novamente.

O carnaval, como pudemos notar, é uma festa de extrema euforia e se realiza em um momento muito curto para quem durante o ano todo espera ansiosamente este momento de libertação. O término do carnaval faz com que as pessoas sintam-se angustiadas por terem deixado um mundo sonhado e festejado com tanta exaltação. Deixamos de ser meros cidadãos, com suas vidas banais, para vivermos plenamente um momento de utopia.

Diante disso, DaMatta reforça que somos obrigados a abrir mão de todos os papéis tradicionais. "Deixamos de ser e passamos a existir e viver o momento de 'communitas'. No carnaval, no seu espaço típico, o instante supera o tempo e o evento passa a ser maior que o sistema que o classifica e lhe empresta um sentido normativo". (DA'MATTA, 1997:117-8)

A temática do carnaval é constante na poética de Manuel Bandeira, esta presença se faz de maneira explícita, tratando especificadamente do tema, como por exemplo, quando o poeta fala do carnaval de maneira geral, nos bailes carnavalescos, de personagens típicos como Arlequim, Columbina, Pierrot, Baco, Momo, Vênus, a mascarada, fantasias, Quarta-feira de cinzas, etc.

Mas também existem referências ao carnaval, ou pelo menos ao espírito carnavalesco, quando o autor se refere as situações proporcionadas pelo carnaval: quando é explorado o amor erótico e carnal, a união das pessoas através do rito aglutinador, da utopia vista como momento de igualdade e libertação do ser humano para o mundo melhor do que o vivido no dia-a-dia, etc.

Quer como festa tradicional popular, quer como processo de elaboração poética com elementos característicos da carnavalização como a intertextualidade, a utopia, a profanação, evidencia-se o caráter dionisiaco do ritual carnavalesco. Elementos que contribuem para a criação de uma "cosmovisão" carnavalizadora dotada de poderosa força vivificante e transformadora de uma vitalidade indestrutível, como nos diz Bakhtin, são plenamente representados, como pudemos notar, em alguns poemas de Manuel Bandeira. Reforçando-lhe assim, as características de valorização da cultura popular e do humilde, marcante no poeta.

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

## REFERÊNCIAS:

- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.
- BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: Seleta de prosa*. (Org: Júlio Castañon Guimarães) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.
- BAKTHIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKTHIN, M. M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Editora da UNB, 1987.
- BRUNNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CANDIDO, Antonio. Carrossel. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do "pequeno" em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém – Pará: Paka-Tatu, 2007.
- DA'MATTA, Roberto da. *O carnaval como um mito de passagem*. In: *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- DA'MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GOLDSTEIN, Norma S. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

LOPEZ, Telê Santana Ancona (org.). **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

MORAES, Emanuel de. **Manuel Bandeira: análise e interpretação literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência**. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: IMAGO, 1993.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Brasiliense, 1995

