

## O Carnaval de *Os Condenados*: A Representação de uma Cidade Caleidoscópica

**Gínia Maria Gomes**

*UFRGS*

**Resumo:** A proposta deste artigo é analisar a obra *Os condenados*, do escritor brasileiro Oswald de Andrade, na perspectiva de uma festa de carnaval. Pretende-se, através dessa festa, mostrar as múltiplas facetas da cidade, presentes na diversidade dos quadros que se sucedem de forma vertiginosa: carros, pessoas, fantasias, músicas, danças, permitem visualizar a riqueza de uma urbe em rápido processo de modernização. A euforia generalizada é captada através de Jorge d'Alvelos, personagem do romance que está profundamente triste pela recente morte da amada. Esta circunstância, ao inviabilizar a sua integração na festa, lhe permite registrá-la com um olhar distanciado, de observador atento aos detalhes vedados aos outros, àqueles que estão vivenciando o evento. Apesar de manter a sua posição de espectador, ele não fica imune à fascinante beleza do espetáculo, sintomático de uma cidade rica, o que está amplamente representado na exuberância do espetáculo. Os textos *Problemas da poética de Dostoievski* e *A cultura popular na Idade Média*, de Mikhail Bakhtin são fundamentais para esta discussão.

**Palavras-chave:** Cidade, carnaval, modernismo brasileiro, Oswald de Andrade

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the novel *Os Condenados* written by a Brazilian author called Oswald de Andrade, following the perspective of a carnival party. We intend, through this party, to show the multiple views of the city itself, which are illustrated in many portraits that come one after another: cars, people, fantasies, songs, dances, that allow us to see the richness of a city immersed in a fast process of modernization. The generalized euphoria is captured by Jorge d'Alvelos, a character who is deeply sad due to the recent death of his beloved. This condition, which presents his integration into the party, allows him to register it with a distant look, similar to an attentive observer to single details impossible to be distinguished by the others, upon those who are living the event. Despite retaining its position as a spectator, he is not

immune to the fascinating beauty of the spectacle, symptomatic of a rich city, which is widely represented in the exuberance of the show. The texts *Problems of Dostoevsky's Poetics* and *A Cultura Popular na Idade Média* by Mikhail Bakhtin are crucial to this discussion.

**Keywords:** City, carnival, Brazilian modernism, Oswald de Andrade

## A cidade

No romance *Os Condenados*, de Oswald de Andrade, a São Paulo dos anos vinte tem uma presença marcante. Por suas ruas e bairros transitam as personagens, principalmente pelo Triângulo, considerado o núcleo econômico-social da cidade. Outras referências espaciais também são importantes, como a Estação da Luz, o Jardim botânico, a Praça da República e o Brás, os quais também compõem o circuito espacial das personagens. É praticamente nesse perímetro que as personagens se concentram em suas andanças, que residem e/ou trabalham.

Alguns personagens andam muito, sobretudo João do Carmo, Jorge e Alma, e, ao fazê-lo, as ruas, que ainda hoje permanecem com os mesmos nomes, os prédios e os viadutos são nomeados, o que permite traçar o mapa da cidade, bem como perceber o progresso e a modernização da cidade, amplamente representados no romance. A cidade real, que cresceu extraordinariamente em alguns anos, submete-se ao influxo do progresso, por isso a construção de prédios e viadutos, como o Viaduto do Chá (1892), a Estação da Luz (1901), o Teatro Municipal (1911), o Viaduto Santa Ifigênia (1913) e o Palácio das Indústrias (1922); ao lado deles, estão os melhoramentos urbanos e as construções dos primeiros arranha-céus. É, pois, essa cidade em amplo desenvolvimento que está presente no romance de Oswald, cujo olhar arguto capta essas transformações. Jorge, um dos personagens, acompanha o andamento de Igreja da Sé, que pouco a pouco vai adquirindo forma, e de algumas reformas das ruas; outros, como Antero d'Alvelos, tio de Jorge, que vem de fora e ficou anos distante da cidade, se sentem impactados com a avalanche de mudanças e novidades que a cidade apresenta.

O progresso e a modernização da cidade também podem ser percebidos nos automóveis que passaram a circular na década de 1920. Alguns modelos e marcas se impõem, como a “*Cadillac*”, que está inclusive grifada na narrativa, conforme o exemplo: “A *Cadillac* foi tomar essência” (Andrade 2003: 176). A antropomorfização desse automóvel dá a dimensão de sua importância. Outros automóveis são mencionados: uma “*voiturette Mercedes*” (*idem*: 192) e uma “*limusine*” (*idem*: 211). Esses automóveis importados da Europa, que são o signo da modernidade, têm o seu contraponto nos acidentes e mortes que ocasionam, aos quais o narrador de *Os Condenados* se refere em algumas oportunidades.

Outro aspecto interessante dessa São Paulo, que se transformava rapidamente, é a sua vida cultural, a qual se intensificara na década de 1920, o que está ressaltado no romance. Em várias oportunidades são pontuadas as atividades teatrais, as peças encenadas, a apresentação de óperas, representadas nos diversos teatros que se espalham pela cidade. Também a ativa vida social é captada pelas lentes do narrador do romance. Esta se mostra no fato de as personagens freqüentarem bares, restaurantes e clubes. Mas ela está evidenciada principalmente no entusiástico comentário de um personagem, um pintor recém-chegado de Paris, que salienta a efervescência da cidade: “– Vou morar aqui. São Paulo é estupendo! Ontem, depois do baile no Automóvel Clube, era pura Londres. Só cartolas e o *fogg*...” (*idem*: 223).

Certamente o enriquecimento da cidade real foi responsável pelo seu progresso e modernização. Em decorrência disso, crescera o afluxo de pessoas em busca de enriquecimento:

Atraídos por essa fabulosa acumulação de recursos, de oportunidades na indústria e no comércio ou vislumbrando a possibilidade de enriquecimento, multidões de famílias e indivíduos acorreram a São Paulo, vindos de todas as partes do Brasil, dos países latinos e dos quatro cantos do mundo. Vieram como puderam, com ou sem haveres, com ou sem conhecimentos especializados, atraídos pelo eldorado do café, a cidade do “ouro vermelho”. (Sevcenko 1992: 109, grifo do autor).

O romance de Oswald capta esse movimento, mas o seu narrador também está atento aos problemas oriundos desse processo: o empobrecimento e precariedade daqueles

que ocorrem para a cidade na expectativa de uma vida melhor e, ao se depararem com condições adversas, são submetidos a uma trajetória inversa às expectativas. Esse é o caso de Lucas d'Alvelos, avô de Alma, e que pode ser considerado paradigmático dos percursos daqueles que se deslocam para a cidade. A sua trajetória é marcada por perdas: ao chegar a essa urbe, ele tem uma loja de louças (Andrade 2003: 67) e depois se transforma em empregado (*idem*: 68). Embora o narrador não especifique as razões que motivaram a sua bancarrota, esta pode ser entendida ao considerar-se as exigências da modernidade, a que certamente ele não consegue adequar-se. Marshall Berman, ao refletir sobre os estudos de Marx sobre a burguesia, afirma que ele flagra a “mudança permanente” como o *moto condutor* de suas realizações. Nesse sentido, “inovar” revela-se condição de sobrevivência:

Sob pressão todos os burgueses, do mais humilde ao mais poderoso, são forçados a inovar, simplesmente para manter seu negócio e a si mesmos à tona; quem quer que deixe de mudar, de maneira ativa, tornar-se-á vítima passiva das mudanças draconianamente impostas por aqueles que dominam o mercado. (Berman 1986: 108)

Apesar de o narrador silenciar quanto às causas da ruína de sua loja de louças, pode-se inferir das observações de Berman que esta é decorrente de sua incapacidade de “inovar”.

Ainda seguindo-se o percurso de Lucas d'Alvelos, é importante registrar que, inicialmente, ele tem um pequeno patrimônio, constituído de duas casinhas e de um sobrado, o qual perde ao não conseguir liquidar a hipoteca nem renovar as letras. A sua situação é de paulatina decadência, pois, com a perda dos imóveis, não divisa nenhuma perspectiva de subsistência. A sua trajetória de fracassos expõe a face perversa da modernização: enriquecimento de uns poucos e pauperização da maioria da população.

A São Paulo dos anos 1920, presente em *Os Condenados*, tem as marcas de uma cidade em expansão, submetida ao influxo do progresso, o que é atestado por suas novas construções, pelos carros importados e pela intensidade de sua vida sociocultural. Esse processo de modernização, no entanto, não erradica os problemas, mas, ao contrário, na mesma medida os expande. Essa urbe, que atrai para o seu circuito migrantes em busca de

uma vida melhor, os frustra, não lhes dando condições para o ambicionado enriquecimento, ao contrário, os faz confrontar com a crescente pauperização.

## O carnaval

As múltiplas faces da cidade também são vistas nas cenas que compõem uma festa de carnaval, mostradas com argúcia por Oswald de Andrade, festa na qual sobressaem os carros ornados e, sobretudo, os diversos tipos humanos que dela participam. Jorge d'Alvelos é o “centro de consciência”<sup>1</sup> da festa. Ora, essa circunstância acarreta algumas implicações, porque a personagem está profundamente triste pela recente perda de sua amada, Alma, que morrera recentemente. Certamente as avaliações negativas sobre o carnaval que permeiam o seu olhar decorrem dessa tristeza. O evento passa diante do escultor, que, como um *flâneur*, está em contínuo movimento. Os quadros se sucedem numa euforia contagiante, mas, apesar disso, ele só ocasionalmente se integra à folia, permanecendo a maior parte do tempo como espectador. Esse distanciamento está em franca contradição com uma das características do carnaval, isto é, a ruptura de barreiras entre atores e espectadores, os quais, contagiados, também eles se tornam foliões, conforme as palavras de Mikhail Bakhtin:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se *uma vida carnavalesca*. (1981: 105, grifo do autor)

A posição de Jorge é de distanciamento, o que se revela nos termos utilizados nas poucas ocasiões em que ele é envolvido pela multidão: “viu-se contido, agarrado, preso ao carnaval monstruoso dos outros.” (Andrade 2003: 237). O adjetivo “monstruoso” dá a dimensão do estranhamento e confirma a sua condição de espectador. Esse distanciamento é, pois, francamente contrário à essência da festa, na qual essas distinções são abolidas, como reitera Bakhtin em seu estudo sobre a obra de François Rabelais:

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*. (1993: 6, grifo do autor)

Ao contrário das palavras de Bahtin sobre os participantes da festa, Jorge ocupa uma posição de distanciamento, não se envolvendo nela. Mas é justamente o seu não envolvimento que lhe permite descortinar os diversos quadros, pois, distante da euforia geral, impõe-se o olhar do observador perspicaz, ao qual não escapam detalhes que passam despercebidos dos foliões que estão “vivendo” a festa.

Os quadros sucedem-se num movimento vertiginoso. Em razão disso, apenas os seus fragmentos são captados na rapidez de sua passagem. Esta é ainda marcada pelo constante movimento do artista, que só pára quando impedido pela multidão que lhe atravança o caminho. É assim que, como num caleidoscópio, tudo o que passa pelo seu campo de visão é exibido, sejam os carros, as pessoas, as fantasias, as músicas, as danças, enfim, a festa que aboliu as diferenças entre atores e espectadores.

Mesmo quando “incorporado” à folia, ele não se abstrai de pensar: “E o escultor incorporado insensivelmente ao batuque coletivo, na mesma marcha automática de cem mil pessoas andando, na zanzarra desencontrada, informe e constante, foi pensando” (Andrade 2003: 236). Não obstante ele não deixar-se envolver pela festa, em dado momento, ele tenta integrar-se ao evento, o que ocorre quando do encontro com uma mulher vestida de Pierrô, momento em que compra lança-perfume. No entanto, apesar de seu desejo, ele permanece de fora, na condição de observador. O breve contato transforma-se na constatação da transitoriedade: “O pierrô cor-de-ouro? Passara, como tudo que promete, que faz desejar, entrever” (Andrade 2003: 237).

Reitere-se que é justamente esse fato de não se deixar envolver que lhe permite examinar de fora, registrando, como uma câmera, cenas em que a multidão está tomada pela euforia generalizada. O contágio atinge a todos, o que algumas expressões como

“tumulto” (*idem*: 234), “multidão ululante” (*idem*: 237) e “a multidão tumultuava” (*ibidem*) explicitam. Também sintomáticos dessa euforia são os sons, captados quer nos gritos, quer nos instrumentos. A frase de abertura da festa é significativa: “O Carnaval chegara com guinchos, pandemônios, de cornetas e bombos” (*idem*: 234). Mais adiante a imagem é retomada: “De fora, da rua asfaltada e larga, vinha um cascatear contínuo de veículo rodando, arfar de motores, gritos, cornetas” (*idem*: 238). Nicolau Sevcenko (1992: 25), ao referir-se a uma crônica da época, na qual baseou as suas reflexões sobre o carnaval, ressalta nela uma euforia avassaladora, certamente similar àquela apreendida por Jorge: “Até que a Saturnália chegou: e chegou, naquele ano de 1919, com uma intensidade que nunca se vira antes.” Segundo este autor, o contágio é generalizado, todos sucumbem ao fascínio da festa, do qual não escapa nem o cronista-observador que “confessou-se contaminado pelas incitações do excesso” (*ibidem*).

Os carros são parte desse carnaval. Também eles, vistos pelo olhar de Jorge e captados em suas diferentes faces, revelam-se no esplendor imposto pela festa. Um dos aspectos destacados são os enfeites: “Pelas ruas, começavam os atravancamentos de veículos adornados, anormais, a impor a festa que o calendário marcava” (Andrade 2003: 234). A beleza do espetáculo é percebida por Jorge e pelo amigo Torresvedras: “Os dois artistas caminhavam na busca inocente do maravilhoso que passava nos carros, com toaletes estranhas, evocativas de sonho, restauradoras de épocas e países” (*idem*: 238). Os carros, preparados especialmente para esse evento, certamente eram o expoente da situação econômica da cidade: “E os dois amigos seguiram, bebendo pelos olhos a sucessão de carros, automóveis, caminhões, que faziam a exibição processional, sem máscara, da urbe cosmopolita e milionária” (*ibidem*). Aqui, além da riqueza da cidade, está explícito o seu caráter “cosmopolita”. São Paulo crescera sobremaneira, e muito rapidamente. De um pequeno vilarejo transformara-se em cidade no decorrer de poucas décadas (Sevcenko 1992: 108-109), com pessoas oriundas de diversas partes do país e do exterior. Disso resulta o cosmopolitismo que a caracteriza.

Esses carros, que faziam parte dos desfiles, eram acompanhados pela multidão como se fora cerimônia religiosa: “Por toda a cidade, havia de pairar qualquer coisa de heroico, de

solene. Os préstitos saíam como procissões, com os devotos a seguir os carros, numa convicção tenebrosa, segurando fios de serpentina como fitas bentas de andores” (Andrade 2003: 234). Enquanto a multidão ora os escoltava, ora já estava postada à espera de que passassem – “no estreito corredor que a multidão acotovelada lhes deixava” (*idem*: 236), – outros se expunham sobre os carros, exibindo-se como parte do espetáculo, e dando à festa uma nota de sensualidade: “Automóveis de luxúria e carros altos, inflamados, paravam na glória das luzes e das trompas. Mulheres encarapetavam-se aos grupos, revelando pernas elegantes, a dizer, a contar que, naquela hora, um toldo de táxi valia um trono e um *loup* divinizava” (*ibidem*). Essa atmosfera voluptuosa é tão marcante que os próprios carros, num verdadeiro processo metonímico, antropomorfizam-se e tornam-se eles mesmos “carros sensuais”: “volúpia premeditada e conseguida que ia ali, nos carros sensuais, com nus quase despidos, nádegas curvas, aberturas desenvoltas de pernas. O mesmo frêmito passava nas bocas rubras, nos seios entrevistados por inteiro, no cheiro adivinhado das axilas” (*ibidem*). A sensualidade dos carros decorre da nudez das mulheres, cujos corpos manifestam uma total fuga aos limites impostos pelo cotidiano, que rompe as barreiras do *status quo*. A imagem de cenas voluptuosas é ainda salientada em “corpos de bacantes” (*idem*: 242), uma expressão que remete à mitologia e que aponta para o frenesi que toma as pessoas. É a presença da irracionalidade sem amarras, a que as bacantes tebanas foram conduzidas pela vingança de Baco e que, no caso específico do carnaval, revela justamente essa total liberdade a que a festa induz.

Não se pode esquecer os músicos que acompanhavam os carros, os quais eram pessoas do povo, mulatos e imigrantes: “Bem em frente a Jorge, os clarins impacientes esperavam. Eram nove figuras trajando de arautos, mulatos sem dentes, italianos gorduchos – a escória filarmônica da cidade” (*ibidem*). O trecho é interessante, porque aqueles que estão na base da pirâmide social dão o espetáculo, estando em posição de destaque. Os seres anônimos e marginalizados da cidade são iluminados pelas luzes que se apagam para eles no decorrer do ano. Mas, durante os festejos, eles também são dignos dos holofotes, estando em posição aproximada dos demais. No carnaval, a hierarquia característica das festas oficiais é abolida, conforme a observação de Bakhtin:

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (1993: 9)

Além do espetáculo proporcionado pelos carros, também um outro país não escapa ao olhar de Jorge, aquele que está distante da modernização da sociedade opulenta e que está atrelado ao velho:

O Brasil velho também passava – eram máscaras avulsas, encastradas nos trajes de roça, ponches melancólicos cor de fumo, chapelões tristes de palhinha... Eram no país flagelado, ronzeiro e bisonho, representantes desmoralizados duma tentativa pungida de estética e duma sugestão vaiada de nacionalidade. Acoitavam-se num e outro cavalo feio, à sombra dos grandes caminhões ou perdiam-se na indiferença acentuada da multidão que rodava. (Andrade 2003: 239)

Esse Brasil que não esconde as suas origens, marcadas nos trajes, contrasta com a suntuosidade das fantasias e o adorno dos carros da “urbe milionária”. É interessante observar os adjetivos “melancólicos” e “tristes”, que atribuem aos objetos qualidades que são das pessoas, num deslocamento metonímico que impõe ao quadro uma tonalidade obscura, em tudo diferente do colorido dos representantes da metrópole rica. Essa outra face do país, revelada por esses seres tão distanciados da urbe rica, é de extrema importância, porque pode ser vista como a representação metafórica da modernização brasileira, em que o novo se impõe ao lado do velho, cujas marcas fazem-se notar, conforme observam Jacqueline Penjon e José Antonio Pasta Júnior (2004: 7), que, ao discutirem o processo de modernização do Brasil, apontam para o “sentimento de persistência de um passado que se recusa a desaparecer”.<sup>2</sup> Essa característica da nossa modernização, que é imune à avalanche transformadora, persiste até os nossos dias: “até hoje, pode-se dizer que

a história brasileira aparece como uma sucessão de modernização conservadora” (*idem*, 11).<sup>3</sup>

Jorge ainda flagra o carnaval do povo, talvez não tão esplendoroso, mas certamente tão ou mais animado. Nele também aparecem vários tipos: as mais diferentes faces daqueles que estão entregues à festa, bem como as daqueles que precisam aproveitá-la para fins de subsistência. As várias figuras são apreendidas na transitoriedade de sua passagem; por isso, não há tempo para deter-se em quadros completos. São cenas registradas na fugacidade do instante. Uma delas capta o movimento e a diversidade de tipos, os quais são percebidos nas diferentes fantasias:

Na noite caída, veio pela Várzea com bondes iluminados e gentes aos grupos. Pierrôs lamentosos passavam. Um sujeito de barbas postiças mostrou-lhe uma enorme bengala de papelão da plataforma de um bonde. Um apache sem máscaras deu um pincho desgracioso para o lado dele e acendeu-lhe uma luz no rosto. (Andrade 2003: 234-235)

Cabe apontar o ritmo marcante do maxixe, que impunha requebros, deixando evoluir a sensualidade que dominava a dança, num contraponto dos gestos daqueles que estavam sobre os carros: “Às vezes, a suburra passava, a pé, bamboleando em músicas nacionais, o fundo perdido das seduções crioulas de umbigadas e contatos” (*idem*, 239). Está na expressão “umbigadas e contatos” a essência da dança.<sup>4</sup> São ritmos tão contagiantes que as moças sobre os carros apenas fingem não estarem sob o seu influxo: “As moças, de cima dos carros, olhavam imperturbáveis, aparentando ignorar o convite lascivo dos maxixes espasmódicos” (*ibidem*). Esse posicionamento certamente se deve ao preconceito que estava associado à dança e ao ritmo, conforme as palavras de Tinhorão (2009):

Definido como gênero autônomo, o maxixe, contaminado pelo preconceito em relação ao baixo nível social em que surgira – os forrobodós ou bailes populares também chamados de maxixes –, continuaria a ser cultivado musicalmente até inícios do século XX, muitas vezes encoberto pelos nomes de tango ou tanguinho (caso dos tangos pianísticos de Ernesto Nazareth).

Nesse quadro, as diferenças sociais estão amplamente delineadas. Os que estão a pé e os que estão nos carros se distanciam, embora o ritmo a todos contamine.<sup>5</sup>

Esse ritmo contagiante – o maxixe – marca a festa dos populares, a qual envolve a todos, mesmo aqueles que, em suas casas, não estão integrados à folia da rua. Tanto que, quando os artistas param de tocá-lo, logo os participantes se manifestam: “Da multidão, das janelas entrelaçadas de fios coloridos que se repartiam ao vento, gritavam: / Bis! Bis!” (Andrade 2003: 242). Cena curiosa, mas que também mostra a popularidade desse ritmo é aquela que ocorre no centro da cidade, onde “a festa terminava” (*idem*, 246). Uma maltrapilha, ao ouvir “um maxixe pulado, picadinho, bem marcado de sons”, “gingou” (*ibidem*). Se, de um lado, a cena aponta para a popularidade do ritmo e para o seu caráter contaminante, de outro, é verdadeiramente trágica, porque esta mulher, que trazia muitas serpentinas à cabeça, é empurrada pela multidão. Mas deixemos falar o texto: “Uma maltrapilha que ia conduzindo à cabeça um molho de fitas coloridas, juntadas do chão, gingou. Riram em redor. Empurraram o monte de cá, de lá. O peso enorme vacilou, caiu – e ela ficou apatetada, olhando Jorge d’Alvelos que passava” (*ibidem*). Objeto da brincadeira geral, transformada na diversão dos que não estão lúcidos para compreender a dimensão de seu desejo de divertir-se, ela causa o riso daqueles que acabam com talvez a única alegria que ela poderia ter naquele término de festa. É interessante que o seu olhar dirige-se para Jorge (em um pedido de socorro?), o único que, por estar lúcido, alheia-se dessa euforia. A cena, totalmente oposta àquelas suntuosas captadas anteriormente, fecha o carnaval.

A São Paulo de *Os Condenados*, com suas múltiplas faces, está presente na festa de carnaval. Nela, exhibe as diferenças socioeconômicas da cidade, que ficam expostos nos diversos tipos que dela participam. Estes desfilam diante de Jorge, que, por não estar integrado à folia, consegue perceber as suas características. Talvez o aspecto mais interessante seja justamente essa pluralidade, que dá conta da diversidade de uma urbe que está crescendo, e que, por isso mesmo, está permeada de contradições, as quais estão expostas nessa festa.

## Bibliografia

- Andrade, Oswald (2003), *Os Condenados: A Trilogia do Exílio*, 4. ed., São Paulo, Globo.
- Bakhtin, Mikhail, (1993), *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo, Hucitec.
- (1981), *Problemas da Poética de Dostoiévski*, trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Berman, Marshal (1986), *Tudo Que É Sólido Desmancha no Ar: A Aventura da Modernidade*, trad. Carlos Felipe Moisés e de Ana Maria L. Ioriatti, 2. ed., São Paulo, Companhia das Letras.
- Booth, Wayne (1980), *A Retórica da Ficção*, trad. Maria Teresa H. Guerreiro, Lisboa, Arcádia.
- Penjon, Jacqueline / Pasta Jr., José Antonio “Le rythme singulier d’une formation historique”, in Penjon, J. / Pasta Jr., J. A. (Org.) (2004), *Littérature et modernization au Brésil*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Sevcenko, Nicolau (1992), *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo nos Frementes Anos 20*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Tinhorão, José Ramos. *Malandragem na Execução dá Origem à Nova Música*. 01 jan. 1999. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.uol.com.br/maxixe>>. Acesso em: 12 mar. 2009.
- VEJA NA HISTÓRIA: República. *O maxixe conquista teatros e salões de baile e se firma como dança da moda*. 20 nov. 1889, disponível em: <<http://www.veja.abril.com.br/historia/república/índice.shtml>>. Acesso em: 12 mar. 2009.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> O termo é usado por Henry James, que, insatisfeito com narrativas em que a voz do autor estava em primeiro plano, encontrou uma forma de narrar em que essa voz fosse deslocada para os “centros de consciência”. É Wayne Booth (1980: 41) quem estuda a questão:

O inimigo persistente era, para ele a preguiça artística e intelectual e não qualquer modo particular de contar ou mostrar uma história. É verdade que veio a mostrar-se cada vez mais interessado na exploração do que se poderia fazer com a “arte cênica” e cada vez menos satisfeito com a narração na sua própria voz. E James estava convencido de que tinha encontrado um meio de desempenhar as tarefas retóricas tradicionais por modo essencialmente dramático, empregando um “centro de consciência”, através do qual tudo se visse e sentisse.

<sup>2</sup> No original: “sentiment de persistance d’un passé qui se refuserait à disparaître”.

<sup>3</sup> No original: “jusqu’à aujourd’hui, on peut dire que l’histoire brésilienne apparaît comme une succession de modernisations conservatrices.”

<sup>4</sup> Esse aspecto pode ser observado em uma descrição bastante preconceituosa do maxixe, realizada na época:

Pernas entrelaçadas e umbigos que saracoteiam em lambadas recíprocas dão o tom da mais nova febre que assola as sociedades carnavalescas e teatros da cidade: o maxixe. [...] O que caracteriza o maxixe é uma coreografia muito peculiar, provocante a ponto de roçar os limites do decoro, que vem despertando celeuma na mesma medida em que a dança se firma como o prato predileto nos salões de baile populares do Rio de Janeiro. Para se dançar maxixe, é necessário ter os pés praticamente plantados no chão – mexe-se pouco com eles – e responder aos apelos sincopados da música com acentuados requebros de cintura. Dança-se maxixe com os corpos colados, e alguns cavalheiros tomam a liberdade de pousar as mãos abaixo da cintura de suas parceiras durante os volteios. (VEJA NA HISTÓRIA 1989)

<sup>5</sup> Outra cena interessante é a que mostra um grupo fazendo a performance desse ritmo. Ao apresentá-lo, destaca a sensualidade que o impregna: “Agora, chegavam até ali sons rachados de um maxixe de banda, sinuoso, repinicando, com uma zuada miúda de pratos, de caracaxás e de bombos. Aproximava-se o préstito mais e mais. Parou. Distinguia-se já a comissão de frente, toda de branco sobre cavalos brancos. A música requebrou num súbito frenesi de trombones como ancas – e cessou” (Andrade 2003: 241-242).