

*Alessandra de Jesus Sodré Batista*

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

*Vândalos na folia: carnaval e identidade nacional na*

*Amazônia dos anos 20.*

*Disserta o de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orienta o da Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria Clementina Pereira Cunha.*

*Este exemplar corresponde   reda o final da disserta o defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em*  
20/06/01.

**Banca:**

Prof.<sup>a</sup>. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha

*Maria Clementina Pereira Cunha*

Prof. Dr. Sidney Chalhoub

*Sidney Chalhoub*

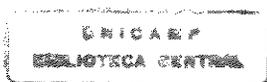
Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria de Nazaré Sarges

*Maria de Nazaré Sarges*

ET. Onde se l : Profa. Dra. Maria de Nazare Sarges

leia-se: Profa. Dra. Maria de Nazare dos Santos Sarges

Campinas – São Paulo  
2001



000115686

UNIDADE 730  
N.º CHAMADA:  
T/UNICAMP  
B22.10  
V. \_\_\_\_\_ Ex. \_\_\_\_\_  
TOMBO BC/ 45503  
PROC. 16/392/2001  
C  D   
PREC. 11,00  
DATA 31/07/2001  
N.º CPD...

CM0015B149-B

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

B 32 v      Batista, Alessandra de Jesus Sodré  
Vândalos na folia: carnaval e identidade nacional na Amazônia  
dos anos 20 / Alessandra de Jesus Sodré Batista. - - Campinas,  
SP : [s.n.], 2001.

Orientador: Maria Clementina Pereira Cunha.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Carnaval - Amazônia - Séc. XX. 2. Nacionalidade.  
3. Literatura brasileira. 4. Modernismo. I. Cunha, Maria  
Clementina Pereira. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*À memória de meu pai, Raimundo Batista.*

## *Agradecimentos*

Gostaria de começar meus agradecimentos lembrando os meus anos de graduação, mais especificamente os tempos em que a pesquisa da qual se originou o presente texto se iniciaram. A idéia primitiva partiu de Leonardo Pereira, que nos idos de 1994 esteve em Belém como professor visitante. O tema geral da pesquisa era “Carnaval e futebol na construção da identidade nacional na Amazônia”, título estimulante para os futuros historiadores que se juntaram a ele: eu, Jadilson da Silveira, Leticia Souto e Augusto Leal, que juntos descobrimos os primeiros passos do ofício. Muito de nossas reuniões, trocas e descobertas estão presentes nesse trabalho, se lerem, verão.

Ainda dos tempos de graduação não posso deixar de lembrar da contribuição de Naná e Franciane, que me ajudaram na produção da monografia de conclusão de curso, onde esbocei os resultados iniciais da pesquisa. Datam desses anos também as primeiras trocas com Aldrin Figueiredo, que se perpetuaram por todo caminho.

Outros que não podem faltar nessa rememoração da fase paraense do trabalho são os funcionários mais que dedicados da Academia Paraense de Letras, D. Lourdes e Pedro e do acadêmico Alonso Rocha, que com suas histórias de vida e seu interesse pela minha pesquisa muito contribuiu na aproximação com *os novos*, principalmente Bruno de Menezes, de quem ocupa a cadeira. Aproveito para agradecer também às bibliotecárias da sessão de obras raras e de microfilmagem da Biblioteca Municipal de Belém e da Fundação Curro Velho.

Depois deles vieram os que contribuíram com minha vinda e permanência no estado de São Paulo: minha avó Maria Vita, meus queridos pais Raimundo e Juliana, o professor Jean Hébette, a quem devo muito mais que isso, Cátia Macedo, com quem dividi as

primeiras alegrias e ansiedades da confecção do trabalho e a FAPESP, que possibilitou a execução do mesmo.

No último ano contei com a compreensão e o carinho do companheiro Waldir, com quem dividi as lágrimas, frustrações e euforias da fase final e mais crucial da escrita.

Quero agradecer também aos meus últimos leitores, Leonardo Pereira, Cristina Meneghelo, ambos arguidores da qualificação, e ao Alonso, que me auxiliou na correção gramatical e impediu que eu cometesse alguns equívocos literários.

E, finalmente, à Clementina que com sua orientação dedicada e competente se faz presente em todo texto. Sua grande contribuição fez com que o uso da terceira pessoa adquira um sentido mais estreito no trabalho.

## *Resumo*

O trabalho propõe-se a discutir a tensão entre moderno e tradicional que aparece inerente ao projeto nacionalista *dos novos*, um grupo de literatos paraense também conhecidos como os “vândalos do apocalipse” que no início dos anos 1920 juntaram-se numa associação que teve como uma de suas principais preocupações a definição da identidade brasileira. O carnaval foi tomado como ponto central da análise por sintetizar as principais questões dos debates nacionalistas. Aparecia ora associado a uma manifestação típica de brasilidade, ora como herança da cultura clássica europeia. Conflito que também se fazia presente na definição de cultura brasileira.

***Palavras-chaves:*** carnaval, brasilidade, europeu, tradição, cosmolitismo.

## *Abstract*

This paper proposes to discuss the modern and traditional tension which appears inherent to the nationalist project of the *new*, a group of scholar paraense literary, so called “apocalypse vandals”, who in the beginning of the 20’s joined in one association that had as one of the man worries, the brazilian’s identity definition. The carnival was taken like the central point of analysis for summarizing the principal questions of nationalist debates. It appeared lither associated to a tipic brazilian manifestation or as a heritage of classic European culture. Conflict which appeared in the brazilian’s culture definition too.

***Key words:*** carnival, brazility, European, tradition, cosmopolitism.

*Sumário*

<b>Introdução</b> .....	01
<b>Capítulo I: “Vândalos, velhos e estreantes: os novos por eles mesmos”</b> .....	15
<b>Capítulo II: “Há tantos carnavais e para tantos fins”: a festa nas penas e nos pés.”</b> .....	61
<b>Capítulo III: “Sempre lisos, patricias formosas, fox-trot e samba: a democracia carnavalesca dos ‘vândalos do apocalipse’”</b> .....	109
<b>Conclusão</b> .....	141
<b>Fontes e Bibliografia Citada</b> .....	145
<b>Ilustrações</b> .....	149

## *Introdução*

Quando pensamos nos anos 1920, alguns ícones do período logo nos vem à mente: o cinema mudo de Charles Chaplin; o mundo mecanizado, que o diretor e ator imortalizou em *Tempos Modernos*; os rolls-royce, que sintetizavam o deslumbramento com a velocidade e com a técnica; Pola Nery e Greta Garbo, símbolos de uma postura feminina, que se contrapunha aos valores morais da sociedade da época; o jazz dos cabarés norte-americanos, cujos os sons terminaram se popularizando para o mundo inteiro; a arte de Picasso, de contornos geométricos, que se chocavam com os traços do impressionismo. Inventos e posturas que sintetizavam as transformações sociais, culturais, econômicas e políticas pelas quais haviam passado a maior parte do ocidente desde o final do século XIX.

No país, o período é lembrado pela historiografia como os anos que deram origem ao “Brasil moderno”, quando se assistiu a crise da República oligárquica e de sua estrutura político-social-econômica, marcada essencialmente por um poder descentralizado, pelo patriarcalismo e pela predominância absoluta de uma economia agrária. Datam dessa década acontecimentos importantes que enfraqueceram as bases desse sistema, favorecendo a Revolução de outubro de 1930: a fundação do Partido Comunista Brasileiro – PCB, Levante do Forte de Copacabana, Movimento Tenentista e o crack da bolsa de Nova York são alguns deles. Fatos que fizeram esses anos serem lembrados como a ante-sala de um novo tempo para o país<sup>1</sup>.

No campo das artes, um movimento a favor de uma reformulação artísticas que incorporasse o ritmo e as formas das transformações técnicas e científicas das últimas

---

<sup>1</sup> Entre os trabalhos que retratam os anos vinte como as origens do “Brasil moderno” estão: SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Cia das Letras, 1992; HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “O imaginário moderno no Brasil”. *A invenção do Brasil Moderno*. Rio de Janeiro,

décadas ganhou espaço no meio intelectual paulista. São Paulo, que nos anos 20 apresentava os maiores índices de crescimento e industrialização do país, foi palco da Semana de Arte Moderna organizada por jovens artistas, filhos de fazendeiros e homens de negócio ligados ao café, que pretendiam mostrar ao Brasil formas de expressão inéditas na música, na literatura e nas artes plásticas<sup>2</sup>.

A idéia do evento nasceu nas rodas artísticas de iniciantes nas quais se incluía, entre outros, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Sérgio Milliet, Mário de Andrade. Dessas reuniões nasceu a idéia de promover um evento que reunisse o que havia de mais novo nas artes nacionais: a música de Heitor Villa-Lobos, a pintura de Anita Malfatti, as esculturas de Vitor Brecheret, a poesia de Mário de Andrade, etc. A Semana de Arte Moderna contou também com o prestígio e apoio de nomes já consagrados da literatura brasileira que simpatizaram com a causa *dos novos* paulistas, como foi o caso de Graça Aranha e René Thioller<sup>3</sup>.

Os trabalhos apresentados na Semana de Arte Moderna eram inspirados nas vanguardas européias - Debussy, Lasar Segall, Apollinaire - com as quais os organizadores do evento haviam entrado em contato em suas viagens transatlânticas; na psicanálise de Freud; no relativismo de Einstein; nos primeiros ecos da Revolução Russa; no fascismo italiano; no cinema de Chaplin e no mundo urbano-industrial que viram na Europa e respiravam em São Paulo. Dessas influências nasceria a sedução pelo *irracional* e pela

---

1994; DE LORENZO, Helena Carvalho; COSTA, Wilma Peres da, "Apresentação". *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997.

<sup>2</sup>BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

<sup>3</sup> Idem; ANDRADE, Oswald. "Estética e Política" in *Obras completas*. Rio de Janeiro: Globo, 1992.

agressividade, que marcaram o discurso dos novos grupos paulistas, principalmente quando se tratava do ataque ao parnasianismo, acusado de estética passadista e ultrapassada<sup>4</sup>.

Longe da capital paulista um grupo de jovens artistas, também com o desejo de renovação, começa a se aglutinar nas redações de jornais e revistas em Belém do Pará. O contato com os nomes que organizaram A Semana de Arte Moderna era parco e mais parco ainda era o conhecimento das vanguardas européias, mas mesmo assim ansiavam por mudanças estéticas:

*“Eu quero um’ Arte original... Daí  
Esta insatisfação na minha Musa!  
Ânsias de ineditismo que eu não vi  
E o vulgo material inda não usa!”<sup>5</sup>*

Esses versos que retratam a insatisfação de seu autor, Bruno de Menezes, com a estética dominante nas artes paraenses foram publicados em 1920 em um dos jornais de Belém. Esse poeta fazia parte da Associação dos Estreantes que, como o próprio nome sugere, congregava os literatos recém ingressos no mundo das letras ou ávidos a ingressar. Esse grupo também conhecido como “vândalos do apocalipse” ou Academia ao Ar Livre se reunia principalmente nos cafés da cidade e na praça da República, onde discutiam exaustivamente suas impressões sobre arte. Um desses encontros foi retratado por um dos membros do grupo em 1922:

*“Fazia-se roda no Café-chic.  
Animada palestra nos dominava e distraía, enquanto iam sorvendo  
deliciosas ‘viúvinhas’ como nota preliminar dessa noite de  
emotividades!...  
Eram dez horas.*

<sup>4</sup> Sobre a influência européia nos movimentos de vanguarda brasileiros ver, além dos já citados: SEVCENKO, *Op. cit.*, 1992; BOSI, Alfredo. “Pré-modernismo e Modernismo”. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

<sup>5</sup> Bruno de Menezes. “Arte nova”. *Asas da Palavra*. Belém: UNAMA, n.º. 05, 1996.

*Flávios nos deliciava agora, declarando versos de Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia, os super-homens da literatura moderna.*

*Sande, como discípulo perfeito e exímio que sabe ser de Guilherme e Menotti escutava-o empolgado...*

*Berillo Marques interrope-o, dizendo: - É sempre muito bom, muito bom ouvir os versos admiráveis desses dois homens!...*

*E, aliás, a prosa completou Flávios. Guilherme e Menotti são artistas completos!... Vocês ainda não leram "A mulher que pecou"?*

*Não conhecemos ainda respondeu todos.*

*- Oh!... é admirável... extraordinário!...*

*- Cota-nos, propôs Jacques Flores.*

*- Não, vocês leram depois... quero apenas falar-lhes da monumental obra que Menotti nos promete. É a última cartada contra a imitação dos 'velhos'. Como diz ele, os simbolistas também sabem, quando querem, fazer psicologia, e isso mesmo provará em sua próxima obra já ansiosamente esperada: O homem e a morte.*

*- Oxalá que possa fulminar de vez as objeções injustas contra simbolistas, mostrando ao intelecto velho, estupefato, a superioridade dos novos...*

*- E quem não quiser ser velho, que se torne moço, atalhou Jacques Flores"<sup>6</sup>.*

O episódio descrito acima se deu em 1922, quando "os estreantes" uniram-se a outros grupos de jovens cronistas e poetas e fundaram a Associação dos Novos, que contava também com o apoio e a simpatia de nomes já consagrados da literatura paraense. Essas reuniões aconteciam pelo menos todos os sábados, obedecendo quase sempre o mesmo itinerário: uma parada no Café-chic, um dos mais elegantes da cidade, e outra mais demorada ao pedestal do monumento da praça da República, que ficava em frente. Os nomes citados na crônica faziam parte do corpo redacional da revista *A Semana*, periódico ilustrado que serviu inicialmente de ponto de encontro para a associação. Desses os que mais se destacariam no grupo eram Jacque Flores, pseudônimo de Luís Teixeira Gomes, humorista, poeta e prosador, que se tornou famoso por retratar o modo de vida, os hábitos e as manifestações dos ribeirinhos da Amazônia, e Berillo Marques, pseudônimos do poeta

Bruno de Menezes, um dos líderes da Associação dos Novos e um dos principais personagens do movimento de renovação literária paraense.

Nesse encontro verificamos a empolgação do grupo, ao menos daqueles que então se reuniam n'*A Semana*, pela movimentação artística dos novos paulistas. As informações que chegavam até a capital paraense ainda eram dispersas e, pelo testemunho acima, A Semana de Arte Moderna teve pouca ou nenhuma repercussão, tendo em vista que moderno para os nossos “estreados” era ainda o simbolismo representado principalmente por Guilherme de Almeida e Menotti Del Picchia.

Todavia, esses elogios aos movimentos que ecoavam de São Paulo não significavam exatamente a adesão do grupo aos seus parâmetros formais e estilísticos. Na discussão um certo Hilmo, cuja identidade não conseguimos estabelecer, afirmou que só dois daquele meio “*deram o primeiro passo para hodiernidade vencedora: o simbolismo*”<sup>7</sup>. Com certeza entre estes estava Bruno de Menezes, que em suas trovas sobre os aspectos urbanos da cidade já dedilhava versos em ritmos pouco convencionais ao meio literário local.

Em setembro de 1923, quando a Associação fundou seu próprio órgão de imprensa - a *Belém Nova* - o grupo já estava mais familiarizado com as propostas do movimento modernista lançadas oficialmente durante a Semana de 1922. Os ideais das vanguardas paulistanas vieram ao encontro da vontade *dos novos* em produzir uma arte inédita e revolucionar as letras locais. Essa identificação com os projetos artísticos que ecoavam da paulicéia fez dos primeiros números da *Belém Nova* um palanque para as declarações de apoio à empreitada dos jovens paulistas. Publicaram-se manifestos proclamando a libertação das métricas parnasianas, exigindo a produção de uma arte nacional, o fim da

---

<sup>6</sup> Martins Vianna. “Noite de Boemia. *A Semana*, 1922.

<sup>7</sup> Idem.

imitação (de que eram acusados os adeptos do classicismo) e a “redescoberta” do Brasil e de sua cultura.

Esse entusiasmo pelas posições do movimento paulista expresso desde o primeiro número da *Belém Nova* não pode ser entendido como uma adesão irrestrita do grupo aos cânones do modernismo ou que os mesmos seguiam as diretrizes apontadas pelas correntes vanguardistas que se desdobraram depois da Semana de Arte Moderna. Apesar das inúmeras influências desse movimento, os jovens “estreantes” da literatura paraense percorreram caminhos próprios e independentes. A começar pela predominância dos trabalhos de inspiração parnasiana entre os membros da associação. Mesmo Bruno de Menezes, que lançaria seu *Bailado lunar* em 1924 com versos majoritariamente inspirados no simbolismo e sem rigidez métrica, continuou recheando esse e outros periódicos com poesias à maneira clássica<sup>8</sup>. Outro aspecto que garantiu a especificidade *dos novos* em relação aos grupos paulistas foi a convivência pacífica entre os que apoiavam e se empenhavam por uma revolução artística e aqueles que continuavam fiéis aos estilos mais ortodoxos de se fazer literatura.

A autonomia do grupo também se manifestava pela rejeição a rotulações e pela infidelidade aos estilos literários conhecidos, fosse o parnasianismo, o simbolismo ou o futurismo, principalmente por parte dos mais jovens, que preferiam se classificar como “sem-escola” ou como pertencentes a todas elas. Essa desvinculação ou descompromisso com programas artísticos já estabelecidos, como veremos mais detalhadamente no primeiro capítulo, era uma prerrogativa do projeto de construção da arte brasileira que o grupo se propunha a fazer.

---

<sup>8</sup> MENEZES, Bruno. *Bailado Lunar in Obras Completas (Vol. 1)*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993, (Coleção Lendo o Pará).

Em 1927 essa busca resultou no “Manifesto Flaminassu” de autoria de Abguar Bastos, um dos “sem escola” que, depois de uma longa viagem ao interior da Amazônia, elaborou um programa específico para o grupo, todo inspirado na cultura das populações ribeirinhas. Esse chamado serviu de diretriz a muitos trabalhos futuros, que passaram a privilegiar o material cultural amazônico como tema e inspiração<sup>9</sup>.

Somente ao final dos anos 20 é que *os novos* se aproximaram de algumas correntes modernistas do Sudeste: o “Grupo de Festa” do Rio de Janeiro e o “Clube de Antropofagia” de São Paulo. Ambos os movimentos tinham como figuras-chaves paraenses que haviam migrado para as duas principais capitais do país, o que deve ter favorecido o contato da plêiade paraense com essas vertentes. No grupo carioca, quem promoveu o intercâmbio foi o belemense Henrique Abílio, um dos proprietários da revista *Festa*, onde foi publicada a primeira versão do poema “Batuque” de Bruno de Menezes, que depois se tornaria um dos referenciais da poesia moderna no Pará<sup>10</sup>. Entre os antropófagos, o responsável pela aproximação com os *vândalos* foi Clóvis de Gusmão, um dos fundadores Associação dos Estreantes e da Associação dos Novos. Esse poeta foi um dos braços direitos de Oswald de Andrade, participou ativamente do Clube de Antropofagia e acreditamos dever-se a ele as trocas entre os dois grupos<sup>11</sup>.

A relação com o Clube de Antropofagia foi mais intensa, isso porque além de Clóvis de Gusmão continuar se correspondendo com o grupo o qual ajudou a fundar, ainda havia um outro intermediador entre os antropófagos e os *vândalos*: Raul Bopp, que esteve em Belém durante o ano de 1921 e participou dos encontros boêmios e literários dos

---

<sup>9</sup> Abguar Bastos. “Manifesto Flaminassu”. *Belém Nova*, 15 de setembro de 1927.

<sup>10</sup> Bruno de Menezes. “Batuque”. *Festa*, Rio de Janeiro, ano I, n.º. 9, 15 de junho de 1928.

<sup>11</sup> Sobre a relação de Clóvis de Gusmão com Oswald de Andrade *vide*: ANDRADE, Oswald. “Informe sobre o modernismo” in ANDRADE, *Op. cit.*, 1992.

“estrepantes” paraenses. Desses contatos resultaram a publicação na *Revista de Antropofagia* de “Poemas” de Abguar Bastos e “Açaí” e “Banho de Cheiro” de Eneida de Moraes<sup>12</sup>.

Em Belém, segundo um balanço da “Expansão Antropofágica” publicada em 1929, depois que:

*“Clóvis de Gusmão mandou uma carta e um comunicado antropofágico (...) Zás ! O ‘Estado’ [do Pará, jornal onde também trabalhavam vários nomes dos novos e que também serviu de ponto de encontro para o grupo] abriu 6 colunas com títulos e comentários saborosos. (...) O povo ficou alarmado... Eneida Moraes escreveu uma nota deste tamanho. Resultado: tá fundado o Clube de antropofagia do Pará. E um telegrama denuncia pra breve a saída da revista”*<sup>13</sup>.

Apesar do chamado de Clóvis de Gusmão ter chegado a capital paraense quando a *Belém Nova* já não circulava mais e os *vândalos* haviam voltado a se reunir nas redações de periódicos como *O Estado do Pará* e *A Semana*, a expectativa da fundação de uma revista, que divulgasse em Belém os ideais antropofágicos, não se concretizou. A Associação dos Novos, de onde deveriam ter saído os esforços para essa investida vinha sofrendo a esse tempo grandes desfalques de nomes como da entusiasmada Eneida de Moraes, cronista paraense que acompanhou o grupo desde sua fecundação, mas que no início dos anos 30 foi tentar a sorte no Rio de Janeiro; Abguar Bastos, que depois de ter escrito o romance *Amazônia que ninguém sabe*<sup>14</sup>, onde concretizou as principais metas estabelecidas em seu “Manifesto Flaminassu”, assumiu o cargo de promotor público no Amazonas; além de

<sup>12</sup> Abguar Bastos. “Poema”. *Revista de Antropofagia* (1ª. fase), ano I, n.º. 1, São Paulo maio de 1928; Eneida de Moraes. “Açaí”. *Revista de Antropofagia* (2ª. dentição), ano I, n.º. 10, São Paulo, 19 de junho de 1929; Eneida de Moraes. “Banho de Cheiro”. *Revista de Antropofagia* (2ª. dentição), ano I, n.º. 15, São Paulo

<sup>13</sup> S/ A. “Expansão Antropofágica”. *Revista de Antropofagia* (2ª. dentição), ano I, n.º. 10, São Paulo, 19 de junho de 1929.

<sup>14</sup> BASTOS, Abguar. *Amazônia que ninguém sabe*. Belém, 1932.

outros que “*enfundados de esplendido otimismo, aventuraram-se à sortida, e foram-se, numa caravana alvoroçada, em busca do Rio e de São Paulo*”<sup>15</sup>.

Antes de 1928, quando se deu a aproximação do grupo de Bruno de Menezes com o festa do Rio de Janeiro e depois com o *antropofágico* de São Paulo, os novos entravam em contato com os principais ideais modernistas através de profissionais de letras paraenses que estiveram nessas duas capitais e trouxeram as novidades para Belém, ou através de correspondências com Raul Bopp e com o pernambucano Joaquim Inojosa, que se auto-proclamara o responsável pela divulgação do movimento paulista no norte e nordeste do país.

Outro momento que deveria ter sido importante para o contato *dos novos* com o movimento paulista foi a breve estadia de Mário de Andrade em Belém no final do primeiro semestre de 1927. O poeta desembarcou na capital paraense em 19 de maio e foi recebido com honras de chefe de estado pelo então prefeito Dionísio Bentes, com o qual os dirigentes da *Belém Nova* romperiam politicamente em agosto desse mesmo ano. Uma semana depois de ter aportado, Mário de Andrade participou de uma das noitadas boêmio-literárias com a “gente modernizante” da cidade. Esse encontro, no entanto, não parece ter sido muito proveitoso para Bruno de Menezes e os outros, que além de não terem promovido uma grande repercussão em torno do evento na imprensa, ainda o apagaram completamente de seus relatos e balanços memorialísticos sobre o período<sup>16</sup>.

A aparente ineficácia sobre um encontro que deveria ter marcado a trajetória do grupo, pela importância de Mário de Andrade teve no movimento de renovação literária do

<sup>15</sup> Palavras de Bruno de Menezes a respeito da onda de “deserções” sofridas pela Associação como consequência do fim da *Belém Nova* e da Revolução de 30. MENEZES, Bruno. “À margem de *Cuia pitinga*”. *Obras Completas* (V. 2). Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993, p. 396, (Coleção Lendo o Pará).

<sup>16</sup> ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: 2ª. ed., Duas cidades, 1984.

Sudeste e pela identidade que os “vândalos do apocalipse” nutriam em relação aos programas dos novos paulistas, deve ter explicação na soberba de Mário de Andrade a respeito da “gente modernizante” de Belém, como denominou ironicamente o grupo. Em seu diário de viagem o poeta deixa claro o quanto esse tipo de evento lhe era enfadonho. No caso do Pará esse sentimento foi agravado por achar que *os novos* em nada contribuíam com sua busca pelo Brasil original, segundo ele: “*esta gente não se interessa*”<sup>17</sup>. Esse pouco caso de Mário de Andrade em relação a Bruno de Menezes e seus companheiros teve como resposta o esquecimento proposital, ou não, de sua passagem pela capital paraense.

Mário de Andrade enganara-se ao julgar precipitadamente que *os novos* não se interessavam pela cultura amazônica. Bem antes de sua passagem por Belém ou mesmo do “Manifesto da poesia pau-brasil” de Oswald de Andrade que tem sido reiteradamente afirmado como o marco da descoberta de um país primitivo<sup>18</sup> pelos modernistas<sup>19</sup>, os *vândalos* já faziam da cultura regional um de seus objetos nas discussões semanais travadas aos pés da beligerante e sensual Marianne do escultor genovês Michele Sansebastiano, erigida como o monumento central da praça da República em comemoração ao oitavo aniversário da implantação do regime republicano no Brasil e que servia ao grupo de musa inspiradora. Desses encontros, segundo Raul Bopp, nasceu-lhe inspiração para seu poema *Cobra Norato* que versa sobre a lenda da cobra-grande<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Idem, p. 69.

<sup>18</sup> Primitivo aqui assume o mesmo sentido utilizado pelos novos paulistas, ou seja, como sinônimo de original, puro e intocado.

<sup>19</sup> MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

<sup>20</sup> Raul Bopp. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: 17ª. ed., José Olympio, 1994.

O grupo além de se reunir nas praças e nos bares do centro da cidade também costumava se encontrar nas festas dos bairros de trabalhadores pobres, onde muitos deles haviam crescido, para prestigiar manifestações religiosas e profanas, como a malhação do Judas, os folguedos juninos, as apresentações de boi-bumbá, de pastorinhas, etc. Essas festas, bem como as lendas, iam para as páginas das revistas adjetivadas como tradições avoengas, populares e nacionais. Dos novos, os que mais se destacaram na aproximação e no registro desse material cultural foram os já citados Jacques Flores, Bruno de Menezes, Abguar Bastos e Sandoval Lages, dentista e poeta, que acompanha os vândalos desde os tempos em que se reuniam n'A Semana. Estes e outros levaram para seus versos, prosas e romances os pajés, as boiúnas, as festas religiosas, a vida dos pescadores, dos coletores de borracha e castanha-do-pará, o peixe frito, o açaí, o tacacá, a mandioca, o carimbó e outras práticas amazônicas.

Desde *A Semana*, que os novos esboçavam interesse pelas festas realizadas nos bairros dos setores menos abastados - entre elas o carnaval -, pelos hábitos e crenças da população ribeirinha. Mas foi somente a partir de meados dos anos 20, que esse interesse ficou mais explícito. Até então a importância dessas práticas não estava diretamente articulada aos seus projetos de revolucionar as artes, o que só veio a acontecer mais claramente a partir de 1926. Nesse ano foram publicados seguidamente n'A *Semana* "Amazonidas" de Sandoval Lage e "Os pagés" de Abguar Bastos precedidas de uma introdução que colocavam esses trabalhos como exemplos perfeitos da literatura moderna. A que precedia a poesia Abguar Bastos assim definiu os dois alvos a serem vencidos na luta em favor de uma literatura moderna e nacional:

---

<sup>20</sup> Raul Bopp. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: 17ª. ed., José Olympio, 1994.

*“Está robustamente provado que a métrica e a rima, hemistíquios e cesuras, podem ser substituídos por outra forma adaptável a sexto sentido de percepção estilística. Combatamos o que não é nosso ou o que não é em nós adaptado. Sejamos americanos, sejamos caboclos, façamos a história, a terra, a grandeza e a maravilha do Brasil exclusivo”*<sup>21</sup>

O texto que introduz a poesia “Os pajés” de Abguar Bastos delineia quais deveriam ser os dois principais objetivos da nova estética: desamarrar-se das fórmulas dogmáticas do parnasianismo e inspirar-se na cultura cabocla para produzir uma arte nacional que exaltasse as grandezas exclusivas do Brasil. Essa valorização de manifestações, que outrora eram sinônimos de vergonha para boa parte dos setores letrados, era posta, junto com a liberdade métrica, como um dos principais alvos a serem alcançados por essa geração. Até mesmo aqueles que não se incomodavam em produzir versos de rimas perfeitas, tomavam como material de trabalho as manifestações vistas como nacionais.

Apesar da inserção na cultura regional, a manifestação que gozava de maior atenção por parte do grupo e da imprensa, de um modo geral, era o carnaval. A festa durante os três primeiros meses do ano predominava nas páginas das revistas e dos jornais de forma quase absoluta. Não à toa: nela se expressava o núcleo central do embate político desse período, que girava em torno das conceituações de popular, tradicional, nacional, civilizado e cosmopolita. Pensar e escrever sobre a festa implicava em enquadrá-la nesses conceitos que ora apareciam como complementares ora como contraditórios.

O carnaval, nesse contexto, podia significar uma típica manifestação da brasilidade. Essa imagem apoiava-se em três representações básicas do folguedo: primeiro, de festa tradicional, confeccionando-lhe raízes fundadas no período colonial, quando os foliões

<sup>21</sup> S/ A in “Os pagés”. *A Semana*. 16 de outubro de 1926.

transformavam os três dias que antecediam a quaresma na batalha aquática do entrudo, brincadeira que consistia em atirar invólucros de cera ou borracha recheadas de água perfumada ou outros líquidos, jatos d' água e farinha<sup>22</sup>. Segundo, porque também era associada a práticas culturais de negros e mestiços, que a esse tempo haviam se tornado sinônimos de orgulho e opulência por expressar a identidade nacional<sup>23</sup>. Terceiro, por sua imagem democrática, que lhe mostrava como uma festa aberta a todos os setores sociais e a todas as formas de manifestação, do batuque ao fox-trot, dos cordões organizados por moradores dos bairros de trabalhadores pobres aos cursos organizados pelas ricas sociedades, o que fazia dela o folguedo oficial de todos os brasileiros.

O carnaval, porém, não estava associado somente a uma manifestação típica ou tradicional da cultura brasileira como também a uma herança da Europa clássica ou a manifestação de civilidade e cosmopolitismo, o que aparecia a muitos *dos novos* como motivos de orgulho. Apesar do discurso nacionalista e tradicionalista desses literatos, a ligação cultural com a Europa era muito forte da mesma forma que o desejo de colocar Belém entre as principais cidades do país e quiçá do mundo, enfatizando-lhe os aspectos urbanóides, entre os quais estavam as festas oferecidas pelos salões das ricas sociedades da capital.

---

<sup>22</sup> Sobre a transformação do carnaval em tradição ver: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

<sup>23</sup> Desde a década de dez que as práticas negras, mestiças e indígenas vinham sofrendo um processo de revalorização em todo país. Até a virada do século essas manifestações eram sinônimos de incivilidade e vergonha, o que fez delas as principais vítimas da repressão policial durante os processos de reformulação urbana sofrida pelas principais capitais do país. A partir do início do XX, essas práticas passaram a representar as manifestações de individualidade da nação, sua essência, o que fez com que elas se tornassem motivos de orgulho no discurso literário das novas gerações e muitas vezes das mais velhas. Sobre essa mudança de perspectiva ver: CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: História social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

Essa multiplicidade de sentidos construídos pelo grupo para o carnaval faz da festa um excelente meio para discutirmos alguns dos impasses presentes nos discursos nacionalistas *dos novos*. O fascínio pela Europa e pelo cosmopolitismo das grandes cidades são sentimentos inseparáveis do desejo de valorizar as manifestações dos moradores de bairros populares, as formas como os *vândalos* lidaram com esses anseios nas discussões em torno da nação foram objetos desse trabalho.

Será que definir uma identidade passava necessariamente pela negação do outro, fosse ele a Europa, os Estados Unidos ou o Rio de Janeiro?

## CAPÍTULO I:

**“Vândalos, velhos e estreantes: os novos por eles mesmos”**

*“A mocidade (...) vem dar o seu grito despertador em prol da grandeza literária do Norte, em prol da grandeza nacional”<sup>24</sup>*

*“(...) Uma tarândula de novos Apolos que dedilham liras, onde lucejam novas harmonias e novos metros, ajustados a uma arte moderna, hasteou no mastereo das letras, desassombradamente, a bandeira rubra do futurismo”<sup>25</sup>.*

Em Belém, desde o início dos anos 1920, reunia-se nas praças, nos cafés e nas redações de alguns periódicos, um grupo de jornalistas, poetas e estudantes que se definiam como “os estreantes” ou “os novos” das letras paraenses. Entre eles estiveram nomes famosos como o do gaúcho Raul Bopp, que cursava seu 4º ano na Faculdade de Direito em 1921; Eneida de Moraes, cronista que após transferir-se para o Rio de Janeiro tornou-se famosa não só por seu talento artístico como pelo interesse a respeito do carnaval, que fez de sua trajetória tema do samba-enredo da “Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro” em 1972 e da paraense “Império de Samba Quem São Eles” no ano seguinte<sup>26</sup>; Clóvis de Gusmão, um dos fundadores do grupo, que depois brilhou ao lado de Oswald de Andrade no “Clube de Antropofagia”; e Bruno de Menezes que, embora não tenha muita fama no Sudeste, tem seu nome consagrado no Norte e Nordeste por seus poemas e por seus estudos folclóricos, chegando inclusive a contribuir no livro *Antologia da alimentação do Brasil* organizada por Câmara Cascudo<sup>27</sup>. Fora estes e alguns outros, a maioria é completamente desconhecida pelos brasileiros não só fora do estado como dentro.

<sup>24</sup> De Campos Ribeiro. “Sursum-corda”. *Belém Nova*. 01 de dezembro de 1923.

<sup>25</sup> Bruno de Menezes. “Uma reação necessária”. *Belém Nova*. 10 de dezembro de 1923.

<sup>26</sup> Sobre Eneida de Moraes conferir: SALLES, Vicente. “Eneida, sempre amor: no Salgueiro e no Umarizal” in MORAES, Eneida. *Aruanda*. Belém:Secretaria de Cultura, 1989. (Coleção Lendo o Pará).

<sup>27</sup> Sobre Bruno de Menezes conferir: SALLES, Vicente. “Bruno de Menezes, era o folclore” in MENEZES, *Op. cit.*, 1993.

Aqui apresentaremos alguns dos sócios da Associação dos Novos e de seus principais simpatizantes e incentivadores na tentativa de nos aproximarmos de seus mundos e compreendermos melhor seus projetos e ansiedades.

Entre os, hoje, ilustres desconhecidos da Associação dos Novos está o maranhense José Sampaio de Campos Ribeiro, um de nossos principais informantes da geração literária da década de 1920. De Campos Ribeiro participou da fundação da Associação dos Estreantes e depois da Associação dos Novos, foi redator dos principais jornais da cidade, publicando seu primeiro livro somente em 1930. Em um estudo sobre o modernismo no Pará de 1973, apresentou um resumo da trajetória do grupo. Segundo sua versão, esses “ansiados”, que já vinham se reunindo n’ *A Província do Pará*, assinando a sessão “Coluna dos Novos”, fundaram uma associação em 1921, que congregava inicialmente poucos nomes, adensado-se, em seguida, com o grupo que se reunia na revista *A Semana* sob a liderança de Bruno de Menezes<sup>28</sup>.

*A Semana* foi idealizada no jornal *Folha do Norte*, um dos periódicos mais importantes da cidade, por Alcides Santos, Manoel Lobato e Rocha Moreira, três nomes já consagrados na imprensa diária paraense - o primeiro enquanto empresário e os dois últimos como jornalistas e poetas. Seu número inaugural veio a público em março 1918. Inicialmente teve um formato de jornal semanário, passando a revista ilustrada somente em dezembro daquele ano. A publicação é rica em fotos, charges e crônicas sociais, num modelo muito próximo de sua quase homônima carioca a *Revista da Semana*. Teve à frente, além de seus proprietários fundadores, Eneida de Moraes, que assinava crônicas sobre o

---

<sup>28</sup>De Campos Ribeiro. *Graça Aranha e o modernismo no Pará*. Belém: Conselho de Cultura, 1973. Sobre a “Coluna dos Novos”, o único testemunho que tem os é de De Campos Ribeiro, já que o jornal *A Província do Pará*, um dos mais importantes jornais diários do Pará, encontra-se classificado como “fora de condições de uso” na Biblioteca Pública Municipal de Belém, não podendo ser consultado. Caso diferente da revista *A Semana*, cujos exemplares são bastante acessíveis.

cotidiano sob o pseudônimo de *Miss Fidelidade*, Sandoval Lages, um dos membros mais destacados entre *os novos* e um dos primeiros a aderir às rimas desmetrificadas propagadas pelos modernistas de São Paulo, e o jornalista esportivo Edgar Proença, que se alternaram na chefia da redação e secretaria. Entre os outros colaboradores estavam os *vândalos*: De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes, Raul Bopp e muitos outros.

Até onde é possível saber não havia muitas distinções entre esse grupo e o que se reunia na redação *d'A Província do Pará*: as mesmas pessoas contribuíam nos dois periódicos. De Campos Ribeiro, por exemplo, tanto participava da revista quanto do jornal, o mesmo acontecendo com Bruno de Menezes e outros nomes. Este último, aliás, em uma retrospectiva dessa geração escrita em 1936, indicou *A Província* como um “*reduto acolhedor da gente iniciante ou já afeita às lides da imprensa*”<sup>29</sup>, sem distinguir facções.

Como definiu Bruno de Menezes, o grupo *dos novos* não foi formado somente pelos que estavam ingressando na imprensa, mas também por aqueles que já haviam se profissionalizado. Dentre esses nomes merecem destaque o do próprio Bruno e o de Luís Teixeira Gomes, mais conhecido como Jacques Flores, cronista humorístico e um dos membros mais queridos da Associação. A dupla se reunia, pelo menos desde 1916, na Academia dos Poetas Paraenses ao redor de Lucilo Fender, poeta atuante do meio literário local de tendências anarquistas. Esse grupo, que militava contra a Academia Paraense de Letras, possuía seu próprio órgão de imprensa, o jornal humorístico e de crítica social *O Martelo*<sup>30</sup>. Ambos iniciaram seu contato com as letras nas tipografias da cidade. Segundo Bruno de Menezes “*as oficinas ao invés das escolas secundárias e das Faculdades, é que*

<sup>29</sup> Bruno de Menezes. *Op. cit.*, 1993, p. 395.

<sup>30</sup> AZEVEDO, Eustachio. *Literatura Paraense*. Belém: 3ª ed., Fundação cultural do Pará Tancredo Neves/Secretaria de Estado da Cultura, 1990; ROCHA, Alonso. “Bruno de Menezes: traços biográficos”. *Bruno de Menezes ou a sutileza da tradição (ensaios)*. Belém: Cejup, 1994; ROCHA, Alonso. “Bruno de Menezes”. *Asas da Palavra*, nº 05, out./96. Belém: UNAMA, 1996.

*arrastavam para seus ambientes de embrutecimento e amoralidades os futuros sacrificados do atual plunitivismo*<sup>31</sup>. Nessa assertiva, recortada do livro *À margem de Cuia Pitanga*, de 1936, sobre uma obra de Jacques Flores, Bruno traça uma retrospectiva sobre as dificuldades encontradas pelos iniciantes do jornalismo e das letras paraenses a partir do final da década de 1910, quando a Amazônia sofria as conseqüências da crise da economia da borracha. Nesse trecho são enfatizados os obstáculos que jovens como ele e Jacques Flores enfrentaram para entrar em contato com os livros. Os dois não haviam cursado mais que o primário, situação vivenciada por vários nomes que brilharam na imprensa do início do século.

O tom ácido presente na citação não foi motivado somente pela dificuldade que esses homens encontravam em ingressar no ginásio ou nas faculdades; foi motivado também pela situação degradante a que eram submetidos os aprendizes de gráficos nesse período. Segundo Alonso Rocha, que hoje ocupa uma cadeira na Academia Paraense de Letras, Bruno, quando trabalhou nas oficinas gráficas da livraria Moderna, sofria vexatórios castigos impostos pelo mestre Manuel Costa. Essa experiência teria levado o poeta a ingressar no anarquismo, passando a dar aulas na Escola Francisco Ferrer, fundada pela Federação das Classes Trabalhadoras de Belém e a publicar artigos nos jornais anarco-sindicalistas da cidade, entre eles: *O Semeador*, *O Correio de Belém*, *O Combate*, *Jornal Pequeno*, *Voz do Trabalhador* e *Voz do Povo*<sup>32</sup>.

Em 1920, concomitante à sua atuação na imprensa operária, Bruno participou da fundação da Associação dos Estreantes, da qual faziam parte De Campos Ribeiro, Jacques Flores e outros ingressantes da imprensa local. Esse grupo também era conhecido como

---

<sup>31</sup> Bruno de Menezes, *Op. cit.*, 1993, p. 383.

<sup>32</sup> ROCHA, *Op. cit.*

“academia ao ar livre”, pelo fato de não dispor de um endereço certo para as suas reuniões, que eram realizadas ao pedestal do monumento central da praça da República, nos cafés do centro da cidade e nas barracas da feira do Ver-o-Peso, onde saboreavam “peixe-frito”, um de seus símbolos, com farinha de mandioca e cachaça<sup>33</sup>.

De Campos Ribeiro relembrou desse tempo com saudades: “(...) *Os fiéis erigiram Meca de suas peregrinações de todo o sábado o pedestal da estátua da República, não sem o breve e antecipado pouso no Café Chic*”. Esse trecho foi retirado de um relato, também dedicado à Jacques Flores, publicado em 1965, junto com outras crônicas memorialísticas sobre a cidade e alguns de seus personagens folclóricos<sup>34</sup>.

Um desses encontros foi documentado por Bruno de Menezes em 1922:

*“ À mesa redonda e marmoreada do Café Chic, reunidos o Clovis, o De Campos, o Muniz, o Cordeiro e eu, veio à baila a velha questão dos simbolistas, futuristas e demais introdutores de novas formas e modernos ritmos na poética de nossos dias.*

*Dos lábios do Muniz, o idolatra fanatizado de Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia o nome do poeta ribaneur do Era uma vez, borbotava em flores de entusiasmo e preconceito. O Clóvis sorria superiormente e respondava com maiores louvores ao mestre decadentista do parnasianismo rígido, que erigiu as ‘colunas’.*

*De Campos, apenas escutava, ora apoiando uma opinião do Muniz ou do Clóvis, ora apartando a impertinência do Cordeiro, um vesano que diz palavras sonoras. Eu ouvia e formava o meu juízo a respeito dos novos de minha roda e do meu tempo.*

*(...)*

*Depois fomos para o parque. O luar esmaltava o capacete da estátua da república. Eu não me pude conter e falei do meu querido António Nobre. E no decorrer da noite, cada um de nós, foi um personagem de Flaubert, transformado a alma numa Salambô, e dizendo coisas belas e maravilhosas à grande Lua Cheia, que vinha subindo ‘como uma taça embocada’, ‘como uma roda de sedas’, ‘com os seio rijos e brancos, onde hei de posar minha fronde de poeta’”<sup>35</sup>.*

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> De Campos Ribeiro. *Gostosa Belém de Outrora*. Belém: UFPA, 1965.

<sup>35</sup> Berilo Marques (Bruno de Menezes). “Futuristas, simbolistas e ...”. *A Semana*, 16 de dezembro de 1922.

Sua crônica descreve uma das típicas reuniões realizada pelos *novos* nos anos 20, as intermináveis discussões literárias, que começavam no Café *Chic*, localizado em frente à praça da República, a principal da cidade, para onde em seguida se dirigiam. O diálogo, narrado ou imaginado, também reflete as repercussões que tiveram a estética deflagrada na Semana de 22 em Belém. Muniz Barreto, poeta e um dos mais jovens integrantes dos *vândalos*, é apresentado como um dos defensores dos modelos poéticos de Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida; Clóvis de Gusmão, um dos fundadores “dos estreantes” e futuro adepto da antropofagia, ainda preferia a velha escola parnasiana; e tanto Bruno de Menezes, quanto Abgvar Bastos, que depois seriam bradados como os mais fervorosos adeptos da estética modernista, não haviam se decidido nem por uma, nem por outra.

Essa crônica foi publicada em dezembro de 1922. Por essa época a Associação dos Estreantes já tinha sido extinta para dar lugar a Associação dos Novos, fundada em 1921, que congregava tanto os jovens jornalistas d’ *A Província* como os d’ *A Semana*. Em 1923, o grupo fundou o quinzenário *Belém Nova. Artes e mundanismo*, que veio a público em 15 de setembro, sob a direção de Bruno de Menezes. Apesar de ser colocada como órgão de imprensa oficial da Associação dos Novos, a revista não possuía um caráter estritamente literário, como o sub-título já anunciava. Sua diagramação obedecia aos mesmos padrões das revistas comerciais da época: além das sessões literárias, que eram bastante numerosas, trazia também crônicas sociais e enormes propagandas políticas dos governadores e outras personalidades de prestígio. A sessão publicitária era muito concorrida e trazia o mesmo número de páginas d’ *A Semana*, com a qual, aliás, possuía inúmeras semelhanças.

Esse caráter comercial fazia da *Belém Nova* uma revista literária bastante diferente das já nascidas em Belém e de suas similares de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Enquanto estas se dedicavam estritamente a divulgar trabalhos de literatura, como críticas, poesias,

romances, aquela abria espaço para outros assuntos, tais como: campeonato de futebol e outras modalidades esportivas, eventos sociais, culturais, religiosos, fofocas e mexericos, etc. Atingiam, assim, um público muito maior que o das rodas intelectuais, principalmente o feminino, que encontrava na publicação assuntos bem adequados ao seu gosto. Essa ampliação do público leitor garantiu-lhe uma sobrevivência longa e acima da média, que foi de setembro de 1923 a abril de 1929, ou seja, aproximadamente seis anos.

A *Belém Nova* foi definida, logo nos primeiros números, como órgão a serviço de uma arte nacional, aberta a todos os que se empenhassem nesse projeto. Nas palavras de seu diretor Bruno de Menezes:

*“Nós os da Belém Nova, somos daqueles que pensam, inimigos que hemos sido do arcaísmo, ser chegado o momento de predominar no Brasil uma outra arte, isenta de modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas, independente no sentido lato da palavra, - regional – plasmando a vitalidade de uma raça. (...) E por essa razão a Belém Nova, triunfadora no seu tentamen, dá guarida em suas colunas a gregos e troianos – novos e velhos – até que desta babel de pensamentos surja a escola de que carecemos (...)”*<sup>36</sup>

Esse artigo, que foi publicado no terceiro número da revista, procura dar-lhe um caráter de reação ao conservadorismo classicizante, representado àquela altura pelo parnasianismo, e a produções literárias que não se inspirassem em solo nacional. Bruno de Menezes, um dos líderes do grupo, mostra-se conhecedor dos movimentos que vinham ocorrendo no sul, filiando-se ao seu projeto de criação nacional. Mas, diferentemente dos grupos de São Paulo ou do Rio de Janeiro, não restringe suas páginas àqueles que aderiram às fórmulas modernas de arte, oferecendo-as a todos os interessados em criar uma escola literária e artística “isenta de modelos estrangeiros”.

<sup>36</sup> Bruno de Menezes. “Uma reação necessária”, *Op. cit.*, 1923.

Os redatores do periódico se comunicavam com intelectuais de outras capitais, como Rio de Janeiro, para onde muitos paraenses haviam migrado; São Paulo, de onde recebiam contribuições de Raul Bopp; além de Manaus, Fortaleza, João Pessoa. Mas foi com os pernambucanos Austro-Costa e Joaquim Inojosa que a relação se fez mais estreita através de cartas e trocas de trabalhos. Essa experiência foi tema da palestra “O modernismo no Pará” proferida por Inojosa em 1972<sup>37</sup>.

Inojosa foi um importante aliado do modernismo no Nordeste. Tendo entrado em contato com o movimento numa viagem ao eixo Rio-São Paulo em 1922, passou a divulgar nos jornais e revistas do Recife os ideais defendidos na Semana de Arte de Moderna. Com esse intuito chegou a fundar a revista *Mauricéia* – uma nítida homenagem a *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade – que circulou de novembro de 1923 a fevereiro de 1924, num total de quatro números<sup>38</sup>.

Sua retrospectiva começa com uma homenagem a São Paulo, onde, segundo ele, mais se teriam pronunciado “*Os ideais renovadores da mocidade brasileira*”. Mas afirma que “*isso não significou o alheamento dos jovens de outras províncias, próximas ou distantes*”<sup>39</sup>. Dentre estas estavam o Pará e Pernambuco, representados respectivamente pelo grupo *dos novos* e por si mesmo.

Pernambuco teria sido o primeiro a aderir ao chamado dos paulistas: “*Os ecos da Semana de Arte Moderna atingiram ao Recife no mesmo ano de 1922, antecipando-se ao Rio de Janeiro*”<sup>40</sup>. Isso teria feito da cidade um ponto estratégico de divulgação da arte

<sup>37</sup> Joaquim Inojosa. “O modernismo no Pará”. *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: CEJUP, 1994.

<sup>38</sup> AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e regionalismo (os anos 20 em Pernambuco)*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

<sup>39</sup> Joaquim Inojosa, *Op. cit.*, 1994, p. 111.

<sup>40</sup> Idem, p.114

modernista no Norte-Nordeste e o Pará aparece como a primeira missão bem-sucedida desse esforço, indicada como a 3ª cidade, afora o Rio de Janeiro, a aderir ao movimento<sup>41</sup>.

Inojosa, que se relacionava com Bruno de Menezes através de cartas e permuta de livros, em sua palestra, afirmou que, apesar do líder *dos novos* conhecer o movimento artístico paulista, o seu grupo só aderiria ao modernismo através do chamado de Pernambuco. Em suas palavras:

*“Embora desde 1922 a juventude paraense, com Eneida, Bruno e outros, se sentisse a seu modo, revolucionária, somente a partir de 1924 se organizaria na defesa do ideal de renovação modernista. E o convite para a empreitada surgiria do Recife. Não apenas a revista Mauricéia, mas também, sobre tudo a plaqueta ‘A Arte Moderna’, carta literária em que, em 5 de julho de 1924, eu convidava a Paraíba a aderir ao modernismo, constituíram a voz do chamamento do Pará ao movimento renovador.”*<sup>42</sup>

Para Inojosa, até 1924, a Associação dos Novos tinha apenas uma ansiedade de renovação que só se concretizou após as publicações da revista *Mauricéia* e da plaqueta “A arte moderna”. Como ambas haviam sido iniciativas do palestrante, ele fez questão de alertar os ouvintes de que se “*exclui disso qualquer suspeita de promoção pessoal, mas seria fugir à exatidão histórica deixar de citar os instrumentos de luta, que partidos do Recife, seguiram rumo ao Pará, passando pela Paraíba e Rio Grande do Norte*”<sup>43</sup>. Essa afirmação, no entanto, termina por confirmar o caráter de autobiografia heróica que marca toda a exposição de Inojosa, fazendo dela um testemunho que deve ser aproveitado com ressalvas e reservas como todo relato baseado em memórias<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Nas palavras de Inojosa: “*Teremos de esclarecer, cronologicamente, Belém do Pará, como tendo sido a terceira capital do país, excluído o Rio de Janeiro, a penetrar na campanha do modernismo paulista (...)*”. Idem, p.116.

<sup>42</sup> Idem, p. 116.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Sobre memória ver LE GOFF, Jacques. “*Memória*”. *História e Memória*. Campinas (SP): 3ª ed., Editora da Unicamp, 1994.

Quando afirmou que Recife aderira ao modernismo no mesmo ano da Semana de 22, não se refere a um grupo de literatos, mas tão somente a si próprio. Segundo Neroaldo Pontes de Azevedo, Joaquim Inojosa viajou em comitiva ao Rio de Janeiro para participar do 1º Congresso Internacional de Estudantes por ocasião das comemorações do centenário da Independência, e de lá partiu para São Paulo onde entrou em contato com Menotti Del Picchia, Oswald e Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e outros. Desde então seu comportamento foi “*de um convertido*” ao “*credo novo*”, passando a divulgar o modernismo pelas paragens nortistas<sup>45</sup>. Portanto o que ele chama de instrumentos de luta partidos de Recife, referem-se as suas próprias iniciativas.

Quanto a sua tese de que a obra de conversão da Associação foi o resultado de seus empreendimentos, existem controvérsias. Se a *Mauricéia* exerceu alguma influência sobre o grupo, que chegou a congratular-se por sua publicação na *Belém Nova*<sup>46</sup>, a carta de 1924 - que segundo Joaquim Inojosa levou *os novos* a romperem “*com a influência de Severino Silva e Remígio Fernandez e ingressar no Modernismo revolucionário*”<sup>47</sup> - deve ter sua ação relativizada. Em primeiro lugar, porque o próprio documento já anunciava o Pará entre os estados que cultivavam “*as idéias de arte moderna*”, com destaque especial para Bruno de Menezes e para a *Belém Nova*<sup>48</sup>; e, em segundo, porque nem Bruno de Menezes, nem qualquer outro membro *dos novos* admitiram tal ruptura.

De Campos Ribeiro defendeu, em 1973, com veemência, a relação sólida entre *os novos* e os velhos na trajetória de seu grupo:

*“Os poetas, em nosso grupo, primavam pela composição de sonetos, pois grato lhes era ouvir uma referência de Severino Silva, de L.*

---

<sup>45</sup> AZEVEDO, *Op. cit.* p. 36.

<sup>46</sup> Idem.

<sup>47</sup> INOJOSA, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>48</sup> Joaquim Inojosa. *Sursum corda!*. Rio de Janeiro: 1981, p. 119.

*Xavier de Carvalho ou Remígio Fernandez, então considerado o terror dos principiantes. (...) Em condições assim, embora lhes acenasse a Arte Nova para deixar de lado os velhos moldes, e mesmo afirmando simpatias pela revolta de Graça Aranha e admiração pelo grupo de Mário de Andrade, não floresceu no Pará, como aconteceu em Pernambuco, a verdadeira poesia futurista. A revelação do manifesto inojoseano entre nós mereceu, entretanto, judiciosas e simpáticas apreciações”<sup>49</sup>.*

Com essas assertivas, De Campos, além de se contrapor à tese de Inojosa, defende a idéia de que em Belém não se estruturou, logo e de pronto, um movimento forte em torno do modernismo de Graça Aranha, de Mário de Andrade, ou de quaisquer apelos procedentes de Recife. Reconhece que tais projetos de literatura provocaram simpatias entre *os novos*; advertindo, entretanto, que não chegaram a predominar nas páginas da *Belém Nova*, já que nesta ainda prevaleciam os sonetos que agradavam os nomes consagrados da literatura paraense.

De Campos Ribeiro era um dos mais jovens integrantes *dos novos* e estava sempre associado à ala mais insurgente do grupo, chegando, inclusive, a ser apontado pela *Revista de Antropofagia* como um de seus representantes no Pará<sup>50</sup>, portanto sua atitude ao negar que a *Belém Nova* possa ter sido o clarim do modernismo no Pará não foi movida por sentimentos conservadores, mas pela constatação de que a revista, apesar dos simpatizantes pela “arte nova”, publicou em suas páginas muito mais sonetos do que versos livres e desmetrificados. Para ele, afora Bruno de Menezes, Eneida de Moraes, Sandoval Lage e Abguar Bastos, os outros, entre os quais inclui-se a si próprio, eram apenas “ansiados” e “irriquietos”<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> De Campos Ribeiro, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>50</sup> S/A. “Expansão antropofágica”, *Op. cit.*, 1929.

<sup>51</sup> *Idem*.

É fácil confirmar que De Campos tem razão, os sonetos realmente constituem a maioria das obras publicadas na revista. Mesmo Bruno de Menezes, Eneida ou Abgvar Bastos encheram as páginas da *Belém Nova* com versos à moda parnasiana. De onde concluímos que a tese de Inojosa, afirmando ter Bruno de Menezes, em 1924, levado o grupo a romper com a influência dos mais velhos, está equivocada.

A revista, desde os seus primeiros números, mostrou-se um caldeirão estético, abrindo suas páginas tanto para sonetos, quanto para manifestos de adesão ao modernismo. Lá estavam Severino Silva, o “príncipe dos poetas paraenses” com sua métrica e rima perfeita e Francisco Galvão, “poeta eloqüente e moderno”<sup>52</sup>, com seu “Manifesto da beleza”, chamando seus irmãos de arte a ingressarem no movimento de renovação lançado em 22<sup>53</sup>.

O editorial do primeiro número de *Belém Nova* foi assinado por Severino Silva, jornalista e poeta de grande prestígio no meio jornalístico desde o início do século, eleito o “príncipe dos poetas paraenses” em concurso literário de 1910, era um dos que mais bem representava a lira parnasiana. Em seu “Pórtico” viu na fundação da revista, uma empreitada no sentido de “quebrar o marasmo intelectual porque passa Belém”<sup>54</sup>.

No número seguinte foi a vez de Francisco Galvão definir a índole da revista no “Manifesto da Beleza”, desta vez ao estilo insurgente de Oswald de Andrade:

*“Nós estamos no instante da Beleza.  
Rolaram por terra falsos ídolos.  
Nós não consentiremos mais no assalto vandalítico dos bárbaros- os  
que procuravam mentir à Arte, encerrando-a nos muros estreitos da  
forma.  
A Arte venceu o Artificio.*

<sup>52</sup> Definição usada para definir o jovem Francisco Galvão por ocasião do lançamento de seu primeiro livro pela livraria Schetino do rio de Janeiro. B. “Poetas nortistas”. *A Semana*. 05 de agosto de 1922.

<sup>53</sup> Francisco Galvão. “Manifesto da Beleza”. *Belém Nova*. 30 de setembro de 1923.

<sup>54</sup> Severino Silva. “Portico”. *Belém Nova*. 15 de setembro de 1923.

*Todo aquele que atraíçoar a Beleza será castigado pela sua infâmia  
criminosa.  
... A Arte não admite cerceamento.  
Anseia e quer Liberdade.  
... O Brasil adquiriu a liberdade dos escravos; teve a democracia  
como forma de governo.  
Mas a literatura estava entregue ao contrabando criminoso dos  
PIVETTES nacionais.  
Copiava-se Bourget, imitava-se Zola, plagiava-se Alexandre Dumas.  
Todo mundo plagiava...  
A poesia é a mesma da França!  
Vinha-nos de Paris diretamente.  
De Castro Alves a Alberto de Oliveira.  
Do Condoreirismo inquieto das ESFUMAS FLUTUANTES ao  
parnasianismo régio, engomado das MERIDIONAIS.  
(...) Nós estamos fazendo arte verdadeira, Arte-arte.  
Não copiamos e não plagiamos.  
São Paulo está com as nossas idéias<sup>55</sup>.*

O manifesto de Francisco Galvão, mais um dos jovens do grupo liderado por Bruno de Menezes, mostra sua adesão ao ideário lançado na Semana de Arte Moderna de 22, principalmente com relação à retórica revolucionária do movimento. Os “novos” paulistas, na tentativa de se auto-representarem enquanto renovadores e inéditos, atacavam e criticavam ferrenhamente o parnasianismo e os estilos anteriores com os mesmos argumentos utilizados por Galvão. A principal acusação que pesava sobre seus antecessores era de plágio, imitação da literatura européia, por distanciar a arte da realidade brasileira. Além dessa, uma outra que Francisco Galvão reforçou ao extremo, foi o excesso de regras formalistas.

Galvão, no entanto, longe de colocar *os novos* como meros discípulos de São Paulo, ressalta que tal postura seria uma evolução histórica natural, ou seja, assim como os escravos foram libertos e como o Estado brasileiro adotou a democracia, a literatura deveria tornar-se independente dos grilhões europeus. Os paraenses, em sua leitura, também

batalhavam por este desenlace, mas não como meros coadjuvantes, ou seguidores dos paulistas. Sua frase final é contundente nesse sentido: “São Paulo está com as nossas idéias”. Quer dizer, a busca pelo nacional ou pela renovação artística não foi gerada exclusivamente no Sudeste, mas no Brasil inteiro.

O “Manifesto da Beleza”, além de declarar seu apoio às propostas da Semana de 22, também frisou que a *Belém Nova* não estava restrita somente aos adeptos de uma estética mais moderna, mas a todos aqueles que se dispusessem a criar uma “arte verdadeiramente nacional”:

*“Meus irmãos de Arte, ovelhas pacientes que vos apascentais ainda dos rebanhos, pelas penuras áridas do parnasianismo, desgarrar-vos em nome da Beleza.  
Vinde ter ao nosso chamado.  
Porque nós estamos fazendo a grande obra da criação de uma Arte puramente nossa, verdadeiramente nacional, dentro dos limites da Beleza.”<sup>56</sup>*

Desse modo, prioriza a busca do registro nacional como critério de inclusão no grupo da revista e apesar de fazer críticas aos parnasianos, chama-os para juntarem-se à *Belém Nova*. Essa postura o diferenciava dos literatos ligados à Semana de 22 que, ao contrário, procuravam a todo custo colocar-se em oposição à estética “passadista” - denominação pejorativa utilizada para se referir a tudo que não considerassem “moderno”<sup>57</sup>.

Abguar Bastos, outro representante da ala mais jovem do grupo, testemunhou em seu artigo “A poesia na terra das amazonas” sobre essa heterogeneidade dos jornalistas poetas e críticos que apoiaram a iniciativa *dos novos*:

---

<sup>55</sup> Francisco Galvão. *Op. cit.*

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> BOSI, *Op. cit.*

*“Presentemente, Severino Silva é a Clássica poesia regional; José Simões a representação lírica; Rocha Moreira, o documentador panteísta; Carlos Nascimento e F. Xavier de Carvalho os filósofos aprimorados, sendo a meu ver, o último, o maior sonetista do Pará; Remígio Fenandez o estatuariário metafísico; e Eustachio de Azevedo a ancestralidade multiforme.*

*(...)Entre os que surgem de há 3 anos para cá, basta o triângulo de ouro da mais alta significação poética dos últimos tempos: - Bruno de Menezes, Ernani Vieira, De Campos Ribeiro- (...) Esses não tem Escola (...)*

*O verdadeiro poeta é aquele que não tem Escola. É o que percorre todas as escolas e em todas elas se sente bem. E a assim são eles.”<sup>58</sup>.*

A pretensão declarada de Abguar Bastos era apresentar um panorama geral dos literatos paraenses, mas terminou privilegiando os nomes que de alguma forma participaram da fundação da *Belém Nova*. Os sonetistas, a que se referiu De Campos Ribeiro, e os representantes da poesia clássica são os primeiros da lista, logo seguidos pelos mais jovens, entre os quais se inclui o próprio Abguar. Estes não pertenciam a nenhuma escola, não eram parnasianos, nem simbolistas, nem modernistas e nem futuristas, seriam, ao contrário, livres e transitavam por todas elas. Assim, Abguar Bastos apresenta, logo no primeiro número da *Belém Nova*, a diversidade do grupo que se reuniu em torno da revista<sup>59</sup>.

Bruno de Menezes em 1936 reafirmou esse caráter da *Belém Nova* que *“recebia na sua tenda os mais discutidos passadistas, como Misael Seixas, Spencer Cavalcant e outros, juntamente com os ‘vândalos irreverentes’ da altíssima renovação”<sup>60</sup>.*

Esse ecletismo típico dos meios jornalísticos e artísticos paraenses, ressalte-se outra vez, é, sem dúvida, uma forte marca original que os distingue dos organizadores da *Semana*

<sup>58</sup> Abguar Bastos. “A poesia na terra das Amazonas”. *Belém Nova*. 30 de Setembro de 1923.

<sup>59</sup> Abguar Bastos foi um dos literatos mais atuantes da Associação dos Novos, não só do ponto de vista literário, aderindo incondicionalmente a estética propagada pelos paulistas, como também do ponto de vista político, participava do movimento operário, da Revolução de 1930, foi deputado federal pelo estado do Pará e depois por São Paulo até ser preso em 1937, depois da instauração do Estado Novo de Getúlio Vargas.

de 22, com quem também dialogavam. Mário e Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Plínio Salgado e outros se colocavam, via de regra, em oposição aos *velhos* realistas-naturalistas, como Coelho Neto, e parnasianos, como Raimundo Corrêa e Olavo Bilac, acusando-os de adeptos da “*máquina de fazer versos*”<sup>61</sup>, de plagiadores, etc.. Além disso, nas publicações dos *novos* paulistas, *Terra Roxa e outras terras*, *Revista de Antropofagia*, *Klaxon* não havia lugar para os mais velhos, fenômeno que, no caso dos *novos* belemenses, não ocorrerá, nem antes, nem depois de 1924, como queria Joaquim Inojosa.

Se essa associação entre os “novos” e os “velhos” foi uma das principais características do movimento literário na Belém dos anos 20, convém lembrar a existência de diferenças entre eles que não se restringiam somente à idade, às opções estéticas ou ao prestígio alcançado no meio jornalístico. Nem todos os que se aglutinaram em torno da Associação vinham dos setores menos abastados da sociedade; muitos freqüentaram as faculdades de Belém, da capital da República, São Paulo ou mesmo Europa; alguns já haviam alcançado posições políticas de prestígio ou ocupavam altos cargos no funcionalismo público. Este era o caso do Deputado Estadual, Diretor da Recebedoria de Rendas e, depois, Senador Estadual Apolinário Moreira, um importante aliado do grupo, que, apesar de suas ocupações e opções políticas mais conservadoras, ajudou a fazer a *Belém Nova* junto a militantes anarquistas como Bruno de Menezes.

Essas diferenças que influenciavam nas concepções de mundo, bem como na arte desses homens não os impediram de se unir na fundação da *Belém Nova* e em outras

---

<sup>60</sup> Bruno de Menezes, *Op. cit.*, p. 394.

<sup>61</sup> Oswald de Andrade, *Op. cit.*

empreitadas culturais. Vamos procurar entender porque esses opostos se aproximaram em torno de projetos comuns.

Um dos fatores que permitiram essa aproximação foi o fato de que a produção literária de Belém, das primeiras décadas do século XX, não tinha muito espaço a não ser que estivesse vinculada à imprensa periódica: publicavam-se poucos livros, as associações literárias tinham duração efêmera, os artistas que conseguiram destacar-se nas letras nacionais eram somente os que haviam viajado para a capital da República, como foi o caso de José Veríssimo e Humberto de Campos. Esse contexto escasso justifica em parte o entusiasmo do “príncipe dos poetas paraenses” quando se fundou a *Belém Nova*, vista como uma iniciativa que viria agitar o meio literário local tão decadente quanto à produção da goma elástica.

Esse apoio, por outro lado, constituía uma das molas mestras para “os estreantes”. Diante de sua inexperiência e falta de recursos financeiros, a ajuda dos literatos já enfronhados na imprensa e nas repartições do Estado, garantiu o nascimento e sobrevivência da *Belém Nova*. Bruno de Menezes resumiu muito bem a importância dessa base para as iniciativas do grupo:

*“Bafejada pelo auxílio oficial e tendo a permanente atenção de Raimundo Machado, então diretor do Instituto Lauro Sodré, colaborada com a vangloria para nós, por Severino Silva – o pensador ilustre de Senhores e Escravos, o helenista puro... (...) – Aquela revista expandiu com tal veemência nossas idéias reformistas que chegamos a insuflar a seiva exubere e tivemos apreciável influência nos centros culturais dos demais Estados.”*<sup>62</sup>

Como se vê, o sucesso da *Belém Nova*, para Bruno de Menezes, devia-se ao apoio que seus idealizadores obtiveram junto aos homens de letras, que já haviam alcançado prestígio não só na imprensa como nos setores da administração pública. Graças à ajuda e

ao incentivo destes, a revista conseguiu alcançar as glórias e o respeito num meio intelectual tão difícil e restrito.

A importância desse tipo de apoio às empreitadas literárias já havia sido esclarecida em 1922 pelo poeta e crítico literário Eustachio de Azevedo em sua obra *Literatura Paraense*. Segundo ele:

*“Compreende-se, e com razão, que, sem estímulo da parte dos que podem ajudar a manter uma associação literária, uma revista mensal, a publicação de um livro, - o escritor paraense desanima, e larga de mão seus ideais pela cultura do espírito e seus anseios de glória”*<sup>63</sup>.

A posição de Eustachio de Azevedo revela a importância do apoio aos novos artistas das letras paraenses, diante das raras oportunidades de publicação ou mesmo do ingresso e sobrevivência nesse meio. Ele próprio para vencer essas dificuldades teve que dividir sua vida, desde seus 18 anos, entre o trabalho de escriturário e a poesia. Somente depois de várias publicações e contribuições valiosas em jornais, revistas e associações literárias, quando já somava seus 33 anos, é que pode dedicar-se exclusivamente às letras<sup>64</sup>.

Eustachio, ao frisar essas dificuldades por que passavam os homens de letras do estado, não pretendia de modo algum concluir que as terras paraoaras eram estéreis. Ao contrário, se colocava exatamente em oposição a todos aqueles que pudessem ter essa idéia e publicou *Literatura Paraense* para mostrar “ao mundo” a importância da literatura produzida no Pará. Na introdução à segunda edição de seu livro, declarou ressentido:

*“Da história da literatura paraense, propriamente dita, ninguém que eu saiba, até hoje tratou, nos vários compêndios e estudos que abordam o assunto e conhecidos são de todos nós. (...) O próprio sr.*

<sup>62</sup> Bruno de Menezes, *Op. cit.*, p. 394.

<sup>63</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*

<sup>64</sup> A difícil situação financeira dos literatos era uma característica não só de Belém, mas também de todo o Brasil. Leonardo Pereira foi um dos que ressaltou tais condições nos meios literários cariocas. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

*José Veríssimo, saudoso escritor brasileiro e paraense erudito, na sua 'História da Literatura Brasileira', de nós não cuidou, nem de leve, ao menos... ”<sup>65</sup>*

Esse ressentimento com relação à falta de reconhecimento da literatura produzida no Pará, não era somente seu, mas de todo o meio literário local. E a *Belém Nova*, como se podia esperar, não se absteve desse debate. Logo em um de seus primeiros números, publicou o manifesto do poeta Abguar Bastos, no qual conclama os jovens nortistas a se unirem para reverter o lugar culturalmente periférico ocupado por seus estados. Em suas palavras:

*“Mocidade:  
 (...)Seja o Pará baluarte da liberdade nortista!  
 (...)O Sul, propositadamente, se esquece de nós.  
 A literatura equatorial é uma história de mitologias que se anda a contar nos corredores da Academia Brasileira.  
 (...)Ergamo-nos!  
 Criemos a Academia Brasileira do Norte!  
 Façamos os nossos imortais (...)  
 Publiquem-se livros! Movimentemos as estantes.  
 Que Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio de nossa Renascença!”<sup>66</sup>*

Nessa convocação fica claro o incômodo causado pela falta de alcance da literatura produzida nos estados do Norte. Era em nome da reversão desse quadro, que o poeta fazia seu chamado. Era necessário que se publicassem livros, se fundassem associações e revistas. Os literatos paraenses estavam fazendo sua parte, o grupo *dos novos* e seu periódico tinham esse sentido: incentivar e divulgar as letras locais. E esse mérito logo lhes foi reconhecido pelos que viram, na empreitada dos *vândalos*, um ato louvável “nessa

<sup>65</sup> AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 09.

<sup>66</sup> Abguar Bastos. “A geração que surge”. *Belém Nova*. 15 de novembro de 1923

*ádua e acrisolada tarefa de vencer nas letras paraenses, onde tudo, infelizmente, é transitório e difícil*<sup>67</sup>.

A *Belém Nova*, nesse contexto, nascia como uma esperança àqueles que se dedicavam ao cultivo das letras paraenses. Principalmente, porque, apesar de buscar uma identidade com a literatura vanguardista que se vinha produzindo em São Paulo, abria suas páginas a todos que quisessem superar a dependência cultural de Belém em relação ao sudeste. A revista surgiu assim como mais um espaço onde as letras paraenses pudessem florescer. Apolinário Moreira expressou as boas vindas ao periódico, justamente, exaltando esse viés. Em suas palavras:

*“O Pará, de há muito que vinha sentindo a necessidade de uma revista de arte e literatura, para o desenvolvimento, entre nós, das inteligências que se escondem avaramente como usurários da beleza e da estética.*

*Que (Belém Nova) seja de mais verdadeiramente latino para a vitória de nossas letras*<sup>68</sup>.

Apolinário, além de reforçar o coro daqueles que tinham, no periódico da Associação dos Novos, um incremento das letras paraenses e uma forma de reverter sua marginalização em relação ao centro sul, chama a atenção para um elemento que também foi um dos principais aglutinadores de “novos” e “velhos”, qual seja, o projeto de produzir uma literatura que pudesse ser chamada de nacional, ou mais amplamente de latino-americana.

Para os literatos paraenses dos anos 20, isso significava romper com uma determinada literatura que privilegiava cenários e personagens exógenos em detrimento do homem e da cultura brasileira. Eram, segundo Abguar Bastos, os que cantavam *“as belezas*

<sup>67</sup> Cícero Costa. “Escrever”. *Belém Nova*. 15 de novembro de 1923.

<sup>68</sup> Apolinário Moreira. *Belém Nova*. 15 de Setembro de 1923.

*poderosas da pátria*” e a *“nobreza do homem brasileiro”*<sup>69</sup>. Nisso, esse escritor e poeta merece um destaque especial por seu empenho no projeto de criação uma arte nacional entre *os novos*. Foi de sua autoria o manifesto “Flaminassu” publicado em 1927 na *Belém Nova*, onde procurou delinear os procedimentos a serem tomados na produção de uma arte que se pretendesse nacional:

*“Assunto-vos agora o meu propósito de uma corrente de pensamento, cara a cara à que se inicia no Sul com esta pele genuína: ‘pau-brasil’.*

*(...)*

*Rasgaram, pois, as redes do passadismo e deixaram passar a piracema da mais alta expressão da independência emocional.*

*Pesar disso, noto, inflexível, que o repiquete ‘pau-brasil’ ainda não é o próprio volume da nacionalidade.*

*Dai a minha idéia com um título incisivo: - FLAMI-N’-ASSU. É a grande chama indo-latina, daquilo em que eu penso poderem apoiar-se as gerações presentes e porvindouras.*

*FLAMI-N’-ASSU é a mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transocênico; porque textualiza a índole nacional, prevê as suas transformações étnicas; exalta a flora e a fauna exclusivas ou adaptáveis do país, combate os termos que não externem sintomas brasilicos, substituindo o cristal pela água, aço pelo acapú, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garça e samauma, a flor de lotus pelo amor dos homens... Arranca, dos rios as maravilhas etiológicas; exclui o tédio e dá, de tacape, na testa do romantismo, virtualiza o Amor, a Beleza, a Força, a Alegria, e os heróis das planícies e dos sertões e as guerras de independência; canta, ruidosa os nossos usos e costumes, dando-lhes uma feição de elegância curiosa<sup>70</sup>.*

Seu plano para a literatura nacional dialoga diretamente com a corrente “pau-brasil” dirigida por Oswald de Andrade. Apesar de reconhecer nela um movimento de reação ao “passadismo” e de independência literária, ainda não a via como a expressão máxima de brasilidade. E “Flaminassu”, que em tupi quer dizer chama gigante, colocava-se como um aprimoramento da vertente paulista. Constrói seu texto utilizando-se de falas comuns ao

<sup>69</sup> Abguar Bastos. *A poesia na terra das amazonas*, *Op. cit.*

“Manifesto da poesia pau-brasil” lançada em 1924, principalmente no que se refere à valorização da mestiçagem racio-cultural, da natureza, da história e das grandezas nacionais em detrimento da cópia e da imitação, que predominaria na literatura anterior. Mas diferencia-se quando propõe um modelo identificado com a cultura amazônica, inspirada em rios, nas florestas e em elementos típicos do cotidiano do caboclo e do indígena, como o açaí, a cuia, a flecha, o tacape. Assim lançava a região como uma fonte de potencial infindável para a tão almejada construção da arte brasileira.

A Amazônia, com sua inacessibilidade, havia permanecido quase intacta ao contato estrangeiro, por isso mesmo entre as suas florestas exuberantes poder-se-ia encontrar o brasileiro em estado puro, capaz de fornecer inspiração para uma arte independente e nacional. Por essa época já se havia convencido a afirmação de que a essência do Brasil só poderia ser encontrada onde o contato com a civilização havia sido menor. Desde o século XIX, que folcloristas, literatos e cientistas, preocupados com o problema da nacionalidade, vinham voltando seus olhares para o interior do país no intuito de descobri-lo na sua originalidade. Na década de 20, quando essa prática já havia se tornado um axioma, é que Abguar Bastos apresenta o extremo-norte como o coração do Brasil, uma reserva de material legítimo de brasilidade.

Esse manifesto foi publicado no mesmo ano em que Abguar Bastos começou a escrever seu romance *Amazônia que ninguém sabe*, onde é narrada a história do herói Bepe, neto de uma índia paraguaia e filho de um pai cearense, que ao retornar ao rio Amazonas, depois de ter estudado em Belém, lidera uma rebelião contra o capital estrangeiro ali instalado durante a economia da borracha. A obra é um manifesto

---

<sup>70</sup> Abguar Bastos. “Flami-N’-Assu”, *Op. cit.*, 1927.

nacionalista, que exalta a cultura, a natureza e o homem amazônico, forjado a partir da mistura do índio com o imigrante nordestino<sup>71</sup>.

Na sua defesa das raças que teriam formado o homem brasileiro, Abguar critica Buckle e todos os que acreditavam “*que o nativo é um desbriado e vadio, que não agüenta a terra, que é necessário o braço emprestado para enriquecer o país*”<sup>72</sup>. Para ele isso era uma mentira inventada pelo europeu para justificar a pilhagem que vinham fazendo nas riquezas nacionais. Sua crítica ainda é mais ácida sobre os “*brasileiros idiotas [que] batem palma às sandices de Buckle*”<sup>73</sup>. Nesse sentido, Bepe aparece como o herói que inaugura um Brasil moderno, insurgente, original e independente, revoltado contra o colonialismo econômico e intelectual europeu.

Além da defesa da miscigenação, as lendas e superstições do caboclo e a natureza exuberante da floresta amazônica aparecem como pano de fundo de toda a trama, onde são narradas histórias de botos, da cobra-grande, da matinta-pereira e outras. O destaque especial vai para a natureza, que exerce papel fundamental na história, ganhando vontade própria, ao ajudar na vingança de Bepe contra o imigrante europeu. Desta forma, *Amazônia que ninguém sabe* aparece como a concretização de “Flaminassu”, mostrando o extremo-norte como síntese da nacionalidade e espaço fecundo para a criação de uma literatura originalmente brasileira.

Bepe, embora represente o caboclo amazônico, sintetiza valores do homem brasileiro e não somente de um ethos regional. A luta do herói se realiza na Amazônia, mas simboliza uma reação contra a dominação européia em todo território nacional, quer fosse de caráter econômico, político, cultural ou artístico. Abguar Bastos pretendia mostrar, desta

---

<sup>71</sup> BASTOS, *Op. cit.*, 1932.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 60.

forma, o extremo norte como a parte de um todo, como um pedacinho do país. Nessa tentativa de realizar uma integração nacional, onde a região ganha destaque especial, mais uma vez floresce o desejo de superar o ostracismo a que estava relegada sua terra natal desde século XVII, quando o Brasil foi desmembrado administrativamente entre Estado do Brasil e Estado do Maranhão e Grão-Pará.

No número seguinte da publicação de “Flaminassu”, Abguar Bastos recebeu várias declarações de apoio. Entre essas, a de Eneida de Moraes, que estava ausente das páginas da *Belém Nova* desde seu matrimônio, mas retomou seu lugar a tempo de saudar o trabalho do poeta: “*Graças a deus, começamos a cantar nosso canto próprio. Começamos a entoar nossas coisas... a sentir o Brasil...*”<sup>74</sup>. Abguar parece ter contagiado a escritora, que viu no seu manifesto a fórmula ideal para produção de uma arte brasileira.

O manifesto de Abguar Bastos, no entanto, não pode ser entendido como o início de um “canto próprio” da Amazônia. Esse era um objetivo que já vinha sendo perseguido pelos “novos” e “velhos” desde antes da fundação da *Belém Nova*. Quando Lucídio Freitas, um defensor ardoroso do parnasianismo, teve lançado postumamente seu livro *Minha Terra*, recheado de exaltações metrificadas sobre a natureza e o homem amazônico, foi distinguido por Bruno de Menezes enquanto um representante do novo momento da poesia brasileira, que então, “*preparava-se para a criação de uma arte indígena, ciosa das coisas e da natureza pátria, orgulhosamente cantando a nossa terra o nosso povo*”<sup>75</sup>. Menos que as inovações formais, foi esse tipo de objetivo que reuniu os literatos dos mais distintos credos nas mesas dos bares e no pedestal da estátua da República. Raul Bopp,

---

<sup>73</sup> Idem, p. 59.

<sup>74</sup> Eneida de Moraes. “Canto novo do Brasil”. *Belém Nova*. 30 de outubro de 1927.

<sup>75</sup> Bruno de Menezes. “Minha Terra”. *A Semana*. 29 de outubro de 1921.

rememorando esses ajuntamentos literários, dos quais participou durante sua estadia na capital paraense, lembrou que:

*“Dessa anarquia literária em mistura com figurinos antiquados, dava lugar a comentários satíricos do grupo. Acentuava-se cada vez mais, a necessidade de um retorno aos valores nativos . Fazia-se um inventário folclórico das coisas do Amazonas, com um ânimo de renovação. Passavam-se em revista os contos da onça, histórias do ‘ai me acuda’, casos de assombração. Descobriam-se, no fundo de cada lenda, aspecto de jurisprudência indígena, sobre caça parida, a época das desovas, etc.”<sup>76</sup>*

Bopp mais uma vez reafirma a união *dos novos* – vistos como anarquistas literários, imagem recorrente à ala mais jovem do grupo, geralmente classificados como os “sem-escola” e independentes estilisticamente - aos figurinos antiquados da literatura local. Essas lembranças de Bopp restringem-se a 1921, logo no início da formação do grupo, quando idealizou o seu livro *Cobra Norato*, baseado na lenda da cobra-grande<sup>77</sup>. Mas o debate em torno de uma arte nacional, calcada na experiência do caboclo e do indígena, não se restringiu somente a esse tempo, foi uma das principais motivações das reuniões da Associação e de seus simpatizantes. Enquanto em São Paulo, o Brasil era buscado no mulato do interior, que tinha como personificação tipos como o Juca Mulato de Menotti del Picchia, ou, até mesmo, o Jeca Tatu de Monteiro Lobato; no Pará, o caboclo e o índio com suas tradições, lendas, usos e costumes eram os objetos privilegiados nos debates e discussões das rodas literárias<sup>78</sup>.

Em 1926, *A Semana* publicou uma sessão especialmente dedicada a esse debate, que aparecia esporadicamente sem título, mas sempre precedido de uma apresentação, exaltando o caráter inovador e nacionalista dos trabalhos publicados. O primeiro dessa série

<sup>76</sup> Raul Bopp. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. (p. 58)

<sup>77</sup> Raul Bopp, 1994, *Op. cit.*

<sup>78</sup> Sobre Jeca Tatu ver SEVCENKO, *Op. cit.*, 1992.

foi “Amazonidas” de Sandoval Lage, prefaciada como um exemplo da “*poesia moderna*”, mas antes de tudo “*puramente nacional, de motivos nossos, de coisas brasileiras*”<sup>79</sup>:

*“Terra - surgiu assim da flor das águas  
assim como mulher adormecida...  
Surgiu de olhos fechados, estendeu os cabelos verdes para o vento,  
jogou os braços líquidos ao oceano.  
Ficou dormindo...”*<sup>80</sup>

Sandoval Lage foi um dos poucos poetas indicados por De Campos Ribeiro como um adepto do verso livre. Nesse trabalho, faz jus a distinção dada por seu amigo, experimentando a irregularidade métrica e as formas livres de criação alardeados no Brasil pelo movimento modernista de São Paulo. Lage também se dedicou ao estudo de temas folclóricos, publicando *O muiiraquitã do Marajó* e *O bumba de hoje*, além de outros contos na imprensa local.

O segundo texto da série foi de Abguar Bastos, que falou dos pajés e de outros mistérios das populações ribeirinhas:

*“Ele traz a cabeça entre pluma famosas.  
Chocalha o maracá. Dorme a jibóia entre os bambus.  
Um assovio corta a atmosfera  
Elástico e rápido como um bote de som.*

*A boiúna fala pelo trovão rouquejante de um esconjuro.  
A mãe-d’água soluça, e os gênios maus tiritam nas  
encruzilhadas.”*<sup>81</sup>

Abguar Bastos, bem antes de publicar seu manifesto, ou narrar a história de Bepe, já buscava inspiração na cultura amazônica. Nessa poesia, que narra um ritual de cura do pajé, mostra um pouco das superstições e lendas comuns às populações ribeirinhas: o curandeiro com seus saberes mágicos aprendidos com os indígenas, a boiúna ou cobra grande, e a mãe-

<sup>79</sup> S/A. “Amazonidas”. *A Semana*. Outubro de 1926.

<sup>80</sup> Sandoval Lage. “Amazonidas”, *Op. cit.*

d' água que ainda hoje assombram os caboclos amazônicos. Todos esses personagens reaparecem em *Amazônia que ninguém sabe* junto a outros guardiões dos rios e das florestas como parte do cenário onde se desenrola a história. Essa constante referência à imagem mítica da região, que tanto Abguar Bastos como Sandoval Lage privilegiaram em sua busca pelo nacional, não foi uma atitude revolucionária ou inédita. Desde o final do século XIX e início do XX, que folcloristas paraenses se debruçavam sobre as histórias de botos, de cobras- grandes, de Iaras, muiraquitãs e pajés, acreditando que aí residia a verdadeira “*poesia popular de nossa terra*”<sup>82</sup>. Os novos retomam essas lendas com o mesmo argumento, embora as tenham apresentado sob outras formas e sentidos.

Segundo o texto que apresentou a poesia, Abguar Bastos além de registrar “*a emotividade dos nossos costumes*” ainda o fez num “*ritmo livre*”<sup>83</sup>, indicando que finalmente aderira ao chamado dos novos paulistas, depois de permanecer muito tempo identificado como os “sem-escola”.

Apesar de os *vândalos* debaterem a necessidade de aliar as formas modernas de poesia a temas que expressassem a índole do homem brasileiro desde antes da fundação da *Belém Nova* e da publicação do “Manifesto da Beleza” de Francisco Galvão – que chamava os novos e velhos a aderirem às formas livres de poesia e arte –, foi somente a partir de 1926 que alguns membros do grupo realizaram esse projeto. Isso não significou, no entanto, que os *vândalos do apocalipse* tenham rompido com as formas tradicionais, já que estas continuaram predominando nas páginas da *Belém Nova* e d’ *A Semana*. Lindolfo Mesquita com seu “No Marajó” de 1928 é um exemplo disso:

---

<sup>81</sup> Abguar Bastos. “Os pajés”. *A Semana*. 16 de outubro de 1926.

<sup>82</sup> Antônio Pádua de Carvalho. “A poesia popular de nossa terra” in FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia*. Dissertação de Mestrado. Campinas: 1996.

<sup>83</sup> S/A. “Os pajés”, *Op. cit.*

*“Lindos caboclos lá do Marajó*

*cheirando água dos igarapés.  
Dançam descalços, levantando pó,  
tomam cachaça fresca nas coités*

*caboclo da canela de cipó,  
de pupilas saudosas das marés,  
dançam num passo tardo de socó  
da cabeça soando até os pés.*

*De repente, a ‘bagunça’ para no meio  
e o São Sebastião da ladainha  
escuta o vozerio com receio*

*Velhinas da carinha de ucuruba,  
choro de curumins cor de farinha,  
caboclos tresandando a gurijuba!”<sup>84</sup>*

O poema se diferencia em dois pontos dos anteriores, primeiro pelo tema, que ao invés das lendas, centraliza-se nos hábitos do homem amazônico, sua alimentação constituída basicamente de peixe, farinha de mandioca, a cachaça, suas danças, festas e religião - material também farto para se falar de um Brasil original. A outra diferença diz respeito ao formato da poesia, que não atende às especificações de uma arte moderna, como os textos de Sandoval Lage e Abguar Bastos. Lindolfo Mesquita, que chegou a diretor da *Belém Nova* e foi idealizador do suplemento humorístico *Jazz-brando*, que começou a circular a partir de 1926, nunca simpatizou muito com o modelo de poesia proposto pelos novos paulistas. Um outro relato de um dos encontros da Associação no Café-chic em 1922, colocou o poeta como um defensor das formas clássicas, dando-lhe a autoria da frase: “- *Mas eu estou com os velhos; não gosto de penumbrismo*”<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> Lindolfo Mesquita. “No Marajó”. *Jazz-brando*. *Belém Nova*. 18 de agosto de 1928.

<sup>85</sup> Martins Vianna. “Noite de boêmia”. *Op. cit.*, 1922.

Os versos de Lindolfo Mesquita foram publicados no complemento humorístico *Jazz-brando*, dirigido e idealizado por ele, no mesmo número em que Bruno de Menezes estampou a sua poesia “Batuque”, considerada, pela crítica, um dos grandes marcos da adesão do autor ao modernismo<sup>86</sup>:

*“Eu tava na minha rede  
murissoca me mordeu.  
Nega que tu tem  
Murissoca meu bem!*

*E rola o samba no terreiro empoeirado  
na cadencia desvairada  
do batuque avacalhado.  
Eu vou pro canto ver o trem com carretão.  
'café com pão, bolacha não; café com pão, bolacha não'”<sup>87</sup>*

O poema se distancia dos temas amazônicos para tratar de um motivo que já esse tempo era considerado internacionalmente como um dos principais símbolos da identidade nacional: o samba e o batuque.

Esses ritmos, que foram perseguidos, desqualificados e relegados a manifestações primitivas e bárbaras até o século XIX pela maioria dos homens de letras, pelas autoridades policiais e estatais e pelos setores mais abastados, a partir da década de 1910, vinham sendo transformados em manifestação tipicamente nacionais. Tal valorização dos ritmos africanos faz parte do mesmo processo que deu às lendas, à religião, aos hábitos e às festas da população da periferia e do interior o significado de manifestações típicas da brasilidade<sup>88</sup>. Bruno de Menezes, para registrar essa musicalidade, utilizou em seus versos recursos melódicos que os aproximam do ritmo do batuque, imprimindo em sua poesia um movimento próximo à sonoridade dos instrumentos usados nas rodas de samba. Seu

<sup>86</sup> ROCHA, *Op. cit.*, 1994.

<sup>87</sup> Bruno de Menezes. “Batuque”. *Jazz Brando. Belém Nova*. 18 de agosto de 1928.

trabalho, assim, realiza o projeto de produção de uma arte inspirada nas manifestações culturais identificadas com os setores menos abastados, ao mesmo tempo em que, e este é um dado novo em relação a sua obra antecedente, escreve seus versos num formato livre.

Bruno de Menezes, da mesma forma que Lindolfo Mesquita, realizava o plano lançado desde o primeiro número da *Belém Nova*, de se aproximar do povo e de nele buscar inspiração para seus trabalhos. Tanto “Batuque” quanto “No Marajó” são expressões desse empenho, que comoveu todo grupo, os adeptos do parnasianismo ou os que aderiram às fórmulas livres. Foi dessa maneira que *os novos* contribuíram no debate em torno de uma produção literária nacional e dos contornos da brasilidade, associando o moderno ao antigo, o novo ao velho.

As variações entre as formas de apreensão e divulgação da cultura cabocla ou negra não se restringem aos modelos poéticos. Dizem respeito também às formas de apreensão de dois conceitos fundamentais em voga nesse período: civilização e tradição. O primeiro não pode ser entendido se não for contraposto ao outro e vice-versa. Civilização significava basicamente as transformações técnico-científicas, a urbanização, as novas modas, os hábitos afrancesados dos grupos mais abastados, o cosmopolitismo cultural, enfim, tudo que se opusesse à barbárie, ao inculto, ao não europeu. E tradição, por sua vez, englobava as heranças culturais do período colonial de origem portuguesa, africana, indígena ou mestiça. Os cordões de pastorinhas, introduzidas no Brasil pelos missionários e pelas famílias abastadas portuguesas, por exemplo, se enquadravam perfeitamente nesta última, como descreveu Eutácquio de Azevedo em 1922:

*“O cordão das Estrelas do Oriente foi a que mais fama gozou entre seus congêneres e o que mais brilho deu às suas festas, durante a*

---

<sup>88</sup> Sobre a consolidação do samba em ritmo nacional ver: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

*tradicional época do natal de Jesus, em Belém do Pará. (...) Lembrome, com saudade quando chega a época do natal, das noites alegres que ali passei, rindo e folgando ao lado dos meus mais lindos companheiros de estroinices extintas”<sup>89</sup>.*

As “Estrelas do Oriente”, como apresentou Jacques Rolla, pseudônimo de Eustáquio de Azevedo, foi um dos principais grupos desse tipo de manifestação, que reunia geralmente mulatas para realizarem recitais diante dos presépios da cidade. Depois da exibição essas sociedades, voltavam para suas sedes localizadas no subúrbio de Belém, onde realizavam bailes que reuniam além dos moradores locais, os homens de imprensa paraense. Essas festas, na visão de Jacques Rolla, já não existiam mais em 1922, só restando delas lembranças e saudades. Sua postura é bem típica dos intelectuais que engrandeciam as manifestações populares que já consideram falecidas ou desaparecidas. A tradição aparece -lhe, assim, como algo que está extinto ou em vias de extinção<sup>90</sup>.

Jacques Rolla não era o único que apresentava as tradições populares a partir do pressuposto de elas estavam desaparecendo. Rocha Moreira, um nome igualmente importante da imprensa paraense, redator-chefe e um dos fundadores d’*A Semana*, que também recebia *os novos* antes e depois da fundação da *Belém Nova*, também apresentou as pastorinhas como uma manifestação de outrora e perdida no tempo:

*“Para incorrer nas censuras e desagradados dos snobs pregoeiros da civilização, que se envergonham do que é realmente nosso, varrendo do seio do povo os costumes tradicionais, voltamos os olhos d’alma para o passado e evocamos as pastorinhas de 20 anos atrás, quando na quadra natalina povoaram de ruído e alegria a alma da cidade.*

<sup>89</sup> Jacques Rolla (Eustáquio de Azevedo). “Vida boêmia”. *A Semana*. Dezembro de 1922.

<sup>90</sup> Esse tipo de leitura, segundo Certeau e Júlia, é típica dos intelectuais que no final do século XIX buscavam se aproximar, estudar e preservar uma certa cultura que julgavam encontrar entre os trabalhadores, analfabetos e camponeses europeus. Essa aproximação se dava mediante à censura que tais práticas haviam sofrido: “*A repressão política esteve aqui na origem da curiosidade científica*”. CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique. “A beleza do morto: o conceito de cultura popular” in REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Rio de Janeiro: Bertrand/Difel, 1989.

*Por amor à postiçaria e uma pseuda civilização (sic), adulteram-se os costumes do povo, roubando-se-lhe os encantos que eram constituídos pelas festas populares.*

*(...)*

*Pouco a pouco, porém, de uns cinco a seis anos a esta data, começaram a surgir os pastorais. (...)*

*Em vez das quadrinhas lisonjeadoras com que as pastoras ou saloia (sic) pediam festas, dando a pessoa a quem eram dirigidos os versos, a importância que queria, tivemos o teatro com entrada a mil reis.*

*(...)*

*Desapareceram as pastorinhas, desapareceram as fogueiras de São João, desapareceram os cordões de roceiros pelo carnaval, e com eles a tradição<sup>91</sup>”.*

As pastorinhas aparecem no texto de Rocha Moreira como uma manifestação de 20 anos atrás, também envolta em saudades e boas recordações de um tempo que já passou. O principal responsável pelas mudanças que tiraram os cordões da rua, levando os recitais para os teatros foi um certo amor pela pseudo-civilização, que vinha aos poucos matando não só as tradições natalinas, como as carnavalescas e de São João. Ao contrapor esses dois conceitos, Rocha Moreira nos esclarece a respeito de outros aspectos que a tradição assume para os homens de 20: seu caráter popular, ou seja, de práticas das classes menos abastadas, moradoras do subúrbio da cidade; e de seu sentido de brasilidade, sintetizando a nação e tudo o que era “*nosso*”.

A civilização, nesse contexto, entendida como o conjunto de costumes estrangeiros, principalmente europeu, lhe parecia o grande mal do século e o principal responsável pela deterioração das tradições populares, herdadas dos tempos coloniais, que vinham perdendo seu caráter de espontaneidade capazes de individualizar o Brasil perante as outras nações.

Rocha Moreira, que há muito vinha cultivando um nacionalismo próprio e anterior ao *dos novos*, chegando a batizar sugestivamente seus filhos com nomes de origem tupi,

---

<sup>91</sup> Rocha Moreira. “Pastorinhas e Pastorais”. *A Semana*. Belém, 08 de janeiro de 1921.

participa do grupo com uma posição muito diferente da ala mais jovem, passando ao largo das discussões sobre a necessidade de romper com as escolas literárias vigentes. O poeta se identificava muito mais com os folcloristas do século XIX e início do XX, que também se dedicavam ao estudo de tradições que consideravam mortas ou em agonia, as quais cabiam-lhes salvar através de registros e catalogações. Sua proximidade ainda é maior com Mello Moraes, que também responsabilizava “*uma pretendida e extemporânea civilização*” pela deterioração que as festas populares vinham sofrendo, principalmente nos grandes centros, onde esse sentimento seria mais vigoroso<sup>92</sup>.

Os cordões de pastorinhas nos anos 20 já não tinham a mesma força dos tempos passados, quase todas as sociedades que organizavam essas festas não saíam mais às ruas como faziam antes, restringindo sua apresentação ao teatro com o nome de pastorais. Mas e quanto às outras festas que também aparecem na crônica de Rocha Moreira como manifestações que não traziam mais as brincadeiras e tradições de velhos tempos. Teriam realmente desaparecido?

Essa não foi a opinião exposta numa crônica não assinada publicada em junho de 1924 na *Belém Nova*:

*“Os festejos joaninos são os festejos do povo. As velhas tradições passadas, revividas na alma ingênua de nossa gente, nos subúrbios poéticos da cidade, proporcionam a essa gente simples e boa, a alegria e a satisfação verdadeiras. São os bumbás, os pássaros, os bichos, com seus pagés, doutores, tuchauas, a preta mina e o velho africano, tipos arrancadas à imigração de escravos, que os colonizadores lusos traziam para a terra virgem, recém descoberta.”*

<sup>92</sup> Mello Moraes Filho, apud ABREU, Martha. “Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional”. CHALHOUB e PEREIRA (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Sobre folcloristas ver também: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. “Letras insulares: leitura e formas da história no modernismo brasileiro”. CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Org.), *Op. cit.*; REVEL, Jaques et tal. “A beleza do morto”. *A*

Os festejos juninos aparecem bem vivos nesse trecho, pelo menos no subúrbio onde os setores menos abastados organizavam os espetáculos típicos desse período, que misturavam não só as tradições escravas como também portuguesas e indígenas. O boi-bumbá apesar de estar centralizado nas relações patriarcalistas entre senhores e escravos, representados pelos principais personagens, também faz referências à catequese dos indígenas, que aparecem na trama a serviço do branco, e ao curandeirismo da população nativa, representado pelo pajé. Esse teatro que, até hoje, mistura música, poesia e até mesmo textos clássicos da literatura européia tinham suas sedes em bairros suburbanos como o Umarizal, e, assim, como as pastorinhas sempre recebiam a visita dos homens de letras da cidade. O contato com esses literatos não aconteciam somente nos bailes, nas apresentações ou nos ensaios, muitos deles deram assessoria a esses grupos folclóricos, ajudando na produção dos espetáculos. Um dos nomes que se destacou nessa atividade foi o membro da Associação dos Novos, jornalista e teatrólogo Elmano de Queiroz, que chegou inclusive a levar um desses grupos para os palcos do teatro Palace, um dos preferidos dos setores mais abastados de Belém. Tal apresentação aconteceu em 1920 e causou grande furor entre alguns membros da imprensa local<sup>93</sup>.

Bruno de Menezes era um dos que mantinham um contato muito próximo com essas festas. Seu interesse pelas coisas do povo, segundo os seus biógrafos deu-se desde sua infância, quando acompanhava sua mãe Maria Balbina aos folguedos de natal, de carnaval e juninos realizados na periferia de Belém. Daí por diante, jamais romperia esses laços, foi sempre um freqüentador assíduo desses grupos, ajudando na organização e concepção das brincadeiras, escrevendo textos para o teatro popular, auxiliando na alegoria dos grupos

---

*invenção da sociedade, Op. cit.*; MATTOS, Cláudia Neiva. *A poesia popular na República das letras: Silvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

carnavalescos...<sup>94</sup>. Ao contrário de seu companheiro Rocha Moreira, não acreditava no desaparecimento das tradições populares. Tanto que anunciou, entusiasmado, os folguedos juninos de 1924:

*“Fogueiras (...)! Balões bojudos (...).  
As roqueiras, os foguetinhos, as bichas, as pistolas e as rodinhas,  
virando a ponta de uma varinha trêmula...  
Os banhos de felicidade...  
Um bumbá enfeitado de largas fitas e flores artificiais”*<sup>95</sup>.

O São João parece aqui não só composto pelas fogueiras, que Rocha Moreira decretou como mortas, como também por outros ingredientes, que faziam da festa uma das mais populares e alegres da cidade. Os banhos de cheiro feito de plantas, raízes e madeira cheirosa da Amazônia como o patchuli, a priprioica, a baunilha, que deve ser tomado à meia-noite de 23 de junho para atrair a sorte e a ajuda de São João, aparecem nesses versos como uma prática ainda viva, (até hoje, aliás), tão viva quanto os famosos boi-bumbás organizados pelos trabalhadores dos bairros do Jurunas, da Cremação e do Umarizal. A ode de Bruno de Menezes aos folguedos juninos relativizam o olhar fatalista de Rocha: as *Jazz-bands* e os automóveis não lhe pareciam suficientes para substituir as brincadeiras mais tradicionais que ele mostrava assistir pela cidade.

Bruno de Menezes, diferente de Rocha Moreira, não via as transformações técnicas, científicas, usuais e culturais como incompatíveis às tradições populares. No seu livro de poemas *Bailado Lunar* também de 1924, faz referências ao mundo da velocidade: “‘táxi’, que buzina e voa”; chegando, inclusive, a filiar sua literatura às efemeridades do espaço urbano: “*A arte evolui com a moda*”<sup>96</sup>. O moderno, aliás, foi um tema constante da *Belém*

<sup>93</sup> SALES, Vicente. *Épocas de teatro no Grão-Pará*. Belém: UFPA, 1994.

<sup>94</sup> ROCHA, *Op. cit.*

<sup>95</sup> Berilo Marques (Bruno de Menezes). “De alma nos lábios”. *Belém Nova*. 28 de junho de 1924.

<sup>96</sup> Bruno de Menezes, *Op. cit.*, 1993, pp. I e 87.

*Nova*, Abguar Bastos ansiava para a cidade as “revoluções” comportamentais que assolavam as outras capitais do Brasil e do mundo. Esse desejo o fez anunciar com o entusiasmo o aumento da circulação das obras literárias na sociedade belemita, bem como os seus efeitos. Em suas palavras: “ [o] *salão, cá e lá, deixou de ser o salão frio do cumprimento à beija-mão e da galanteria a curvaturas. Tornou-se o salão cosmopolita, onde todos são ilustrados ou pseudo-ilustrados (...)*”<sup>97</sup>. As mulheres também usufruíram desse novo hábito, graças ao contato com o mundo das letras, teriam passado a distinguir a realidade de uma outra forma, insubordinando-se contra o ideal feminino do romantismo e passando a reivindicar outros papéis na sociedade. Assim nasceram, segundo ele, as “*redatoras, romancistas, poetisas, bolchevistas*”<sup>98</sup> que escandalizavam os mais conservadores, mas indicavam que Belém estava em dia com as transformações veiculadas pelo cinema e pela imprensa mundial.

Esses dois meios de comunicação, inclusive, sempre encontraram um lugar privilegiado nas crônicas da revista.

O cinema era um tema sempre constante nas sessões mundanistas, que davam notícias dos últimos filmes em cartaz, da vida pessoal de atores e atrizes e dos mexericos e fofocas que se passavam nas salas de projeção de Belém. A imprensa, considerada uma grande invenção, teve esse caráter exaltado logo no segundo número da revista. Para Andrade Pinheiro, um de seus colaboradores: “*De todos os inventos humanos o de Wertemberg (sic) tem uma proeminência que os homens admiram e que ninguém contesta*”. Considera como seus principais méritos: a divulgação espantosa e rápida do pensamento humano; sua capacidade de adentrar até mesmo entre aqueles que não dispõem de dinheiro

---

<sup>97</sup> Abguar Bastos. “A elegância da alma no século XX”. *Belém Nova*. 15 de setembro de 1923. (grifos do autor).

para adquirir um livro, mas que “*sempre o terá para correr às folhas avulsas de uma gazeta*”. “*E graças a sua difusão, também tomará vulto, a instrução e a educação popular, onde está o livro, está o saber e onde está o saber está o progresso, está a civilização.*”<sup>99</sup>.

Esse deslumbramento *dos novos* com o mundo da técnica e da velocidade, ao mesmo tempo em que procuravam valorizar o tradicional e o original da cultura brasileira, foi uma das marcas características do movimento literário paraense e paulista. Oswald de Andrade resumiu muito bem a mistura do que considerava traços típicos e tradicionais com elementos do mundo industrializado em seu manifesto “*Pau-brasil*”: “*(...) Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e sábia preguiça solar. (...) A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar (...)*”<sup>100</sup>.

Dessa forma, os homens dos anos 20 projetavam a imagem de um Brasil moderno, mas possuidor de uma identidade própria, capaz de individualizá-lo diante das outras nações. Mesmo que os elementos utilizados na imagem de um Brasil autônomo e independente pudessem sugerir ou indicar atraso, a representação de um país que acompanha as últimas tendências econômicas e sócio-culturais do capitalismo mundial sugeria o contrário.

Apreender o Brasil nesse momento passa inevitavelmente pelas noções de moderno e tradicional, muitas vezes colocados em oposição, outras vezes como lados de uma mesma moeda. Ser moderno nos anos 20 era, ao mesmo tempo, ser tradicional – valorizar o que, pretensamente, se tinha de mais antigo e, portanto, puro e imaculado pelas forças da

---

<sup>98</sup> Idem.

<sup>99</sup> Andrade Pinheiro. “Valor da imprensa”. Sessão “Belas letras, belas artes”. *Belém Nova*. 30 de setembro de 1923.

<sup>100</sup> Oswald de Andrade, *Op. cit.*, 1970.

modernização – e adequar-se aos ritmos das máquinas, das fábricas, dos automóveis. Era, concomitantemente, ruptura e confluência com o passado.

Na Amazônia, o debate em torno da nacionalidade unia mais intrinsecamente, como já se demonstrou, o “velho” e “novo”, os parnasianos e os modernos, os estreantes e os já consagrados nomes da literatura, todos juntos em torno do projeto comum de se produzir uma arte brasileira. Há uma variedade extremamente rica de fenômenos culturais em que essa relação entre as categorias *velho*, *novo* e *nacional* pode ser analisada, todavia, para delimitar o alcance de nosso estudo, vamos destacar, neste contexto, os folguedos carnavalescos, que aparecem aí ora como uma magnífica expressão de modernidade, ora como típica tradição popular.

O folgado recebia um apreço especial por parte dos literatos e jornalistas que se reuniam nas revistas *A Semana* e *Belém Nova*. Durante a quadra momesca, os dois periódicos se transformavam em órgão oficial da folia, davam notas das festas que seriam realizadas, comentavam os principais acontecimentos das já ocorridas, centrando atenção especial para os nomes de maior prestígio da cidade, médicos, políticos, delegados, altos funcionários públicos, bem como de suas respectivas esposas e filhos. Os editoriais, as sessões literárias e jornalísticas, a capa, tudo era inspirado nas brincadeiras, nos personagens e nas histórias do carnaval. As duas publicações serviam também como veículo de troça aos companheiros de redação, que transformavam seus colegas de trabalho em personagens de seus textos, como na parábola bem humorada de um certo Juca da Farra, que dividiu os jornalistas d’ *A Semana* em dois grupos “O bloco seco na farra” e “Gigantes de pança e banha”. Entre os representantes dos primeiros estavam Jacques Flores e Arnaldo Valle, ambos cronistas d’ *A Semana*, “batendo um vasto timbale, em esgares e

*furores*”<sup>101</sup>, e no segundo encontramos Elmano de Queiroz recebendo umbigada do Nogueira de Faria, seu companheiro de imprensa<sup>102</sup>. Esse tipo de crônica, que procurava divertir os leitores através da sugestão de situações engraçadas, era muito comum durante o carnaval, mas nem sempre se tratava de invenções.

*Os novos* sempre marcavam presença nos bailes e nos folguedos de rua, o que era constantemente registrado pela *A Semana* e pela *Belém Nova*. O dramaturgo e produtor teatral Elmano de Queiroz, organizador oficial dos saraus e das festas do grupo, era um dos organizadores dos préstitos carnavalescos de Belém.

Juca da Farra privilegiou em suas crônicas os ritmos herdados de Portugal, representado no trecho acima pelo instrumento de percussão *timbale*; e da África, simbolizado na referência à *umbigada*. O carnaval, todavia, nem sempre estava associado às tradições herdadas das nações colonizadoras e nativas, aparecendo muitas vezes como uma festa identificada com a cultura clássica européia e com os folguedos franceses e italianos. Imagem que Raul Bopp, um dos expoentes do movimento antropofágico, reiterou na crônica “Quarta-feira de Pierrot” em 1922, quando ainda se encontrava em Belém, preparando *Cobra Norato*, sua obra mais famosa:

*“Baco aparece, ebrio a berrar, por Sémele e Sagreos, entre as Triadas desnudas, nesse divinizado carnaval do Olimpo.*

*No impero das imagens que arrastavam à idade de ouro dos mitos, deixava, ante seus olhos em sonho, passar evocativamente o cortejo das Bacantes e dos Dionísios de Bassares, amolentadas no vício, descendo das alturas de Sardos, ao ritmo lascivo dos dithyrambos (sic).*

*Depois, descerrava ainda, dum fundo enevoado de lendas, o último trecho de um sonho que se acaba, a boêmia dos deuses, as Lupercais,*

<sup>101</sup> Juca da Farra. “Domingo gordo”. *A Semana*. 14 de fevereiro de 1925.

<sup>102</sup> “A berrar: - ‘Viva a Folia!’/ todo sacudido e ufano,/ o Nogueira de Faria/ dá umbigada no Elmano”. Juca da Farra. “Domingo magro”. *A Semana*. 21 de fevereiro de 1925.

*a mística luxúria de Suburra, contagiando o século com suas lânguidas noites de volúpia...*<sup>103</sup>.

Na crônica, escrita precisamente 14 dias depois de inaugurada a Semana de Arte Moderna, não parecemos estar diante de um dos maiores nomes da corrente antropofágica. O carnaval, que o mestre Oswald de Andrade apontara em 1924 no “Manifesto Pau-brasil”, como legítima expressão de brasilidade, aparece no texto como herança da cultura clássica européia. Ao invés de referências aos cordões e ao samba, o poeta preferiu as lendas da Grécia antiga, associando o folguedo às saturnais dos deuses pagãos.

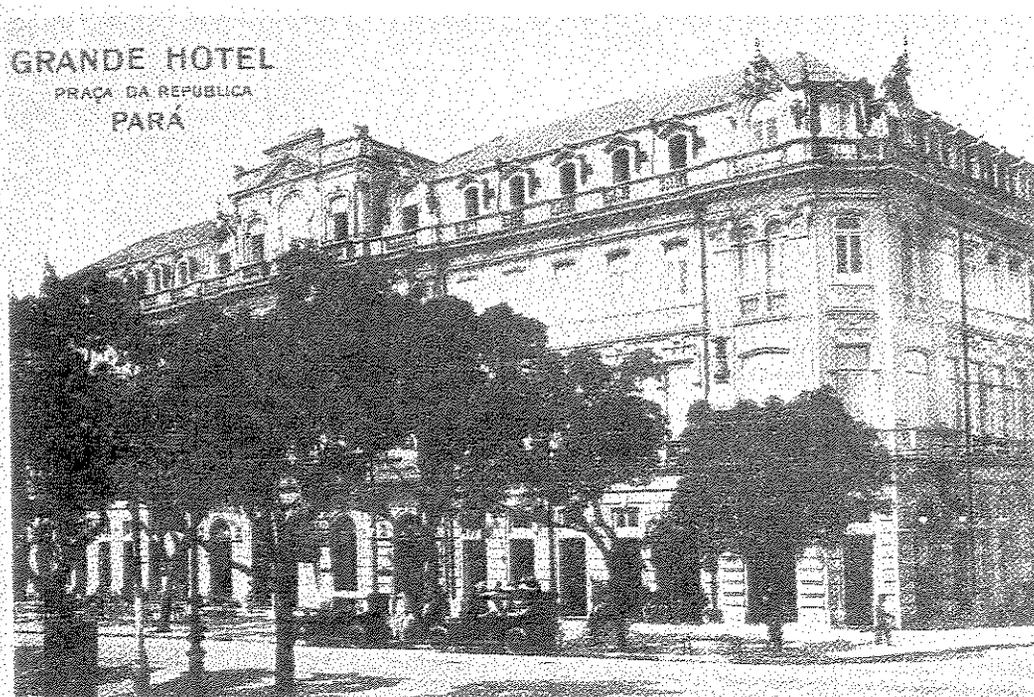
Esse texto que ia de encontro a postura que o levou a publicar *Cobra Norato*, de inspiração na lenda indígena da cobra-grande, não era uma atitude isolada entre os “novos” e “velhos” da literatura paraense. Durante os anos 20, embora se pregasse ao extremo a valorização das tradições nacionais, a Europa continuou exercendo um grande fascínio sobre a intelectualidade paraense e brasileira, do que resultava a persistência de imagens que associavam o carnaval não só às saturnais da Grécia antiga como também aos carnavais elegantes de Nice de Veneza.

Dessa persistência e de sua convivência com o processo crescente de valorização de um modelo de folia que pudesse ser considerado tipicamente nacional trataremos nos dois capítulos que seguem.

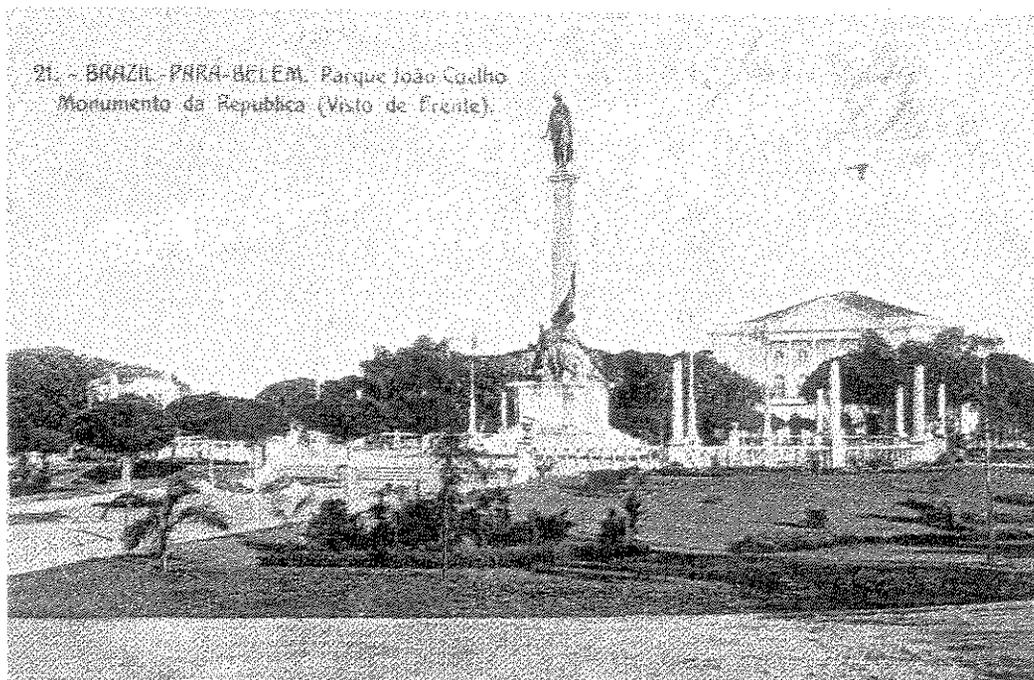
No próximo, começaremos com um recuo ao final do século XIX, quando parte dos setores letrados tentavam a todo custo transformar o carnaval numa festa civilizada, “apagando rastros” de manifestação consideradas incultas e atrasadas em prol da promoção de um modelo pretensamente mais elegante, onde predominassem os corsos e as batalhas de confete e serpentina. Ainda nesse capítulo veremos as primeiras reações a esse projeto

<sup>103</sup> Raul Bopp. “Quarta-feira de Pierrot”. *A Semana*. 25 de fevereiro de 1922.

civilizador por parte tanto dos foliões iletrados como de alguns homens de imprensa, que viam nas perseguições às práticas dos setores menos abastados uma atitude antinacionalista. Esse foi o caso do paraense Henrique Abílio, que antes de se mudar para o Rio de Janeiro e se juntar ao grupo “Festa”, se mostrava inconformado com as inúmeras tentativas de silenciar as manifestações dos grupos de trabalhadores, ou um certo Zé –Pereira que saiu em defesa de um carnaval “tipicamente brasileiro” por considera-lo muito superior ao de Veneza, Nice ou qualquer outro. Seguiremos essa trilha até chegamos *aos novos* e suas soluções para resolver essa tensão entre Europa e Brasil e outras que estiveram implicadas no esforço de transformar o carnaval enquanto típica manifestação de brasilidade.



(Fig. 01) Fachada do Grande Hotel localizado em frente à praça da República. Em seu terraço funcionava o *Café Chic*, um dos pontos de encontro da Associação dos Novos.



(Fig. 02) Depois do pouso habitual no *Café Chic*, o grupo se dirigia para a praça e se aglomerava junto ao monumento central, uma sensual *Marriane* confeccionada pelo escultor genovês Michele Sebastiano em comemoração ao oitavo aniversário da instauração do regime republicano. Ao fundo, à direita, temos o Teatro da Paz.



(Fig. 03) Alguns dos membros dos “vândalos do apocalipse”. Sentados da esquerda para a direita estão De Campos Ribeiro, Abguar Soriano de Oliveira (pernambucano ligado a Joaquim Inojosa) e Clóvis de Gusmão. De pé na mesma ordem estão Paulo de Oliveira, que dirigia junto com Bruno de Menezes a *Belém Nova*, Bruno de Menezes, Edgar de Souza Franco e Farias Gama.

## CAPÍTULO II:

***“Há tantos carnavais e para tantos fins”<sup>104</sup>: a festa nas penas e nos pés.***

*“Belém é uma cidade de lindas mangueiras, quase sempre levadas de sol, vezes de chuva, mas toda cheia de luz e de alegria (...)”<sup>105</sup>.*

*“Seres talhados para o sofrimento  
Outros escravos da melancolia  
Todos se vestem de contentamento  
Quando chega a folia”<sup>106</sup>.*

Nos três primeiros meses do ano, a festa de Momo ocupava um espaço significativo, principalmente nas revistas ilustradas, onde era tema dos trabalhos de poetas e cronistas como Bruno de Menezes, que, sob o pseudônimo de João de Belém – provavelmente uma alusão a João do Rio<sup>107</sup> –, tornava as festas carnavalescas das primeiras décadas do século XX assunto das fofocas e novidades sociais da cidade; ou como Rocha Moreira, que aproveitava a ocasião para desenvolver seus ensaios sobre os perigos da civilização e das últimas modas, responsáveis pela gradual perda do aspecto popular que a festa deveria ter.

A importância que o carnaval tinha para “novos” e “velhos” do grupo, no entanto, não era demonstrada somente em suas crônicas ou poesias. Eles também participavam dos bailes e dos folguedos de rua, não só enquanto foliões, como também organizando préstitos. A sessão de fofocas e mexericos da revista era onde se registrava sua participação nos folguedos, como demonstra a trova abaixo:

<sup>104</sup> A. Ribeiro de Castro. “A volta de Momo”. *Belém Nova*. 23 de fevereiro de 1924.

<sup>105</sup> Berillo Marques (Bruno de Menezes). “De alma aos lábios”. *A semana*. 1922.

<sup>106</sup> *A Semana*, 01 de março de 1919.

<sup>107</sup> João do Rio, ou Paulo Barreto como era menos conhecido, foi um dos cronistas cariocas mais famosos no início do século XX, seus trabalhos focalizavam os aspectos mais decadentes do mundo social capital da República. Por ocasião de sua morte, em 1921, foram publicados dois artigos n’ *A Semana* lamentando o acontecido e reconhecendo João do Rio como um dos mais brilhantes jornalistas brasileiro. *Belém Nova*. 02 de julho de 1921.

*“Armado de escudo e lança  
Quixote de carnaval  
Paulo vira (e não cansa)  
Os frevos do Umarizal.*

*Mexeu comigo três vezes  
e descobri, com alegria,  
que o mascarado de escol,  
era o Bruno de Menezes”<sup>108</sup>.*

A brincadeira desse cronista pode até não retratar integralmente a realidade dos fatos, ou seja, a de que Paulo de Oliveira – um dos idealizadores da *Belém Nova* - estivesse dançando frevo no Umarizal, mas nos dá a pista de que os literatos, boêmios que eram, não deixavam de participar dessas festas. Até mesmo o saudosista Rocha Moreira, crítico feroz das transformações que o carnaval e outros folguedos vinham sofrendo nos últimos anos, estava sempre associado à folia, como bem expressam os versos a seguir<sup>109</sup> :

*“E eu que sonhava um paraíso  
com a baianinha faceira,  
quando me dizem num riso:  
- aquele é o Rocha Moreira...”<sup>110</sup>*

Rocha Moreira, apesar de ter opiniões sempre muito radicais com relação ao futuro da festa, vislumbrando-lhe a pouca animação e a decadência crescente, não deixava de participar dos bailes à fantasia oferecidos pelos melhores clubes da cidade e das manifestações na Praça da República. Seu nome todos os anos aparecia entre os foliões mais assíduos e animados. (ver figura nº. 04).

<sup>108</sup> “Artes e mundanismo”. *Belém Nova*. 31 de janeiro de 1924.

<sup>109</sup> Essa não era uma prerrogativa dos literatos paraenses como também dos cariocas. Cf. CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: História social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia das Letras: 2001 e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

<sup>109</sup> CUNHA, *Op. cit.*;

<sup>110</sup> “Na barafunda de Momo”. *Belém Nova*. 23 de fevereiro de 1924.

O grupo era sempre convidado a participar dos bailes oferecidos pelas associações locais, o que garantia a esses estabelecimentos um reforço na publicidade, pois os convites eram sempre registrados em pequenas notas. Além disso, os cronistas sociais davam cobertura aos principais acontecimentos da noite, privilegiando evidentemente os que envolvessem os nomes mais influentes econômica e politicamente da sociedade. Entre os principais salões citados estavam: o do *Palace-theatre*, o do Teatro da Paz, o da Assembléia Paraense, o do *Sport Club* e o dos Estivadores da Borracha.

O carnaval das ruas também merecia uma atenção especial por parte dos literatos da *A Semana* e *Belém Nova*, que, como vimos nos versos antes citados, também contavam com sua presença constante, tanto no centro como na periferia da cidade, onde muitos haviam crescido. Esse era o caso dos bairros do Umarizal e do Jurunas, lugar de origem respectivamente de Jaques Flores e Bruno de Menezes.

A festa nos idos dos anos 20 já se tinha consolidado enquanto uma manifestação típica da cultura nacional<sup>111</sup>. Mas essa simbologia tem história, e antes de prosseguirmos nossa narração sobre o carnaval *dos novos*, vamos a ela.

A festa já foi objeto de inúmeros estudos no campo das ciências sociais, destaquemos aqui os trabalhos da socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz e dos historiadores Leonardo Affonso de Miranda Pereira e Maria Clementina Pereira Cunha, que, a partir de enfoques complementares, vêm contribuindo ultimamente para contextualizar historicamente a trajetória do carnaval no Brasil<sup>112</sup>.

Maria Isaura de Queiroz preocupou-se em desmistificar a concepção de festa tradicionalmente brasileira que normalmente recai sobre o folguedo. E fez isso apoiada

---

<sup>111</sup> CUNHA, *Op. cit.*, 2001

sobre os seguintes pressupostos: tradição é “*longa continuidade através das gerações*”<sup>113</sup>; levando isso em conta, conclui-se que muitas das manifestações convencionalmente chamadas de tradição foram na verdade construídas e podem ser datadas no tempo<sup>114</sup>; e o *entrudo*, que é considerado a primeira fase do carnaval de hoje, era na verdade uma brincadeira de caráter muito diverso desse. Tais pressupostos levaram a autora a questionar a veracidade da concepção que tomou o carnaval como uma tradição brasileira. Segundo ela, essa imagem não passa de uma invenção dos anos 20 do século passado, cujos intelectuais foram buscar “*as raízes do Carnaval contemporâneo, isto é, do Carnaval popular*”<sup>115</sup> em brincadeiras completamente díspares: o Entrudo e o Grande Carnaval.

O folguedo, segundo Queiroz, passou por três estágios diferentes: o do Entrudo (brincadeira restrita às famílias e que consistia em atirar invólucros de cera em forma de limão recheados de água perfumada e outros líquidos), cuja origem era Portugal e predominou no Antigo Regime; o do Grande Carnaval de origem francesa e italiana, usado para reproduzir no Rio de Janeiro o mesmo luxo da versão europeia; e o do Carnaval Popular, surgido a partir dos anos 20 e 30, que misturava as práticas europeias da fase anterior à musicalidade e outros traços da cultura negra. Esta última teria resguardado muito da segunda em estrutura e na preservação de alguns elementos como os carros alegóricos, até hoje presentes nas escolas de samba. Mas o Entrudo, que é incorporado como parte da história do carnaval, apesar de possuir um espírito característico aos dias de Momo, se apresentava como uma festa bastante diferente das outras, que nada preservaram dele. Aliás, segundo a autora, “*apagou-se vinte anos depois com a importação do Grande*

---

<sup>112</sup> Idem: PEREIRA, *Op.cit.*, 1994; QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

<sup>113</sup> QUEIROZ, *op. cit.*, p. 159.

<sup>114</sup> Desconfiança lançada por Eric Hobsbawn e Terence Orager no clássico *Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

*Carnaval*”<sup>116</sup>. Ressalta, no entanto, que isso não foi empecilho para que os defensores do folguedo como festa nacional o apresentassem sob a ótica de uma *tradição* tipicamente brasileira.

Apesar da importância desse trabalho, que basicamente reside na tentativa de apresentar, de forma datada, o processo de construção do carnaval como festa tradicionalmente brasileira, a autora produz, por vezes, generalizações que deixam na penumbra a multiplicidade da festa. O carnaval aparece nesse trabalho como uma derivação direta da história do Brasil.

Com relação ao Grande Carnaval, por exemplo, ao mesmo tempo em que parecia predominar o préstito luxuoso de inspiração francesa ou italiana, apresentavam-se pelas ruas grupos como os zés-pereiras e os cucumbis, que divertiam as camadas mais pobres da sociedade carioca. Aspecto que Leonardo Pereira não deixou de apontar ao tomar o carnaval do Rio de Janeiro como objeto. Para ele, as participações na folia eram múltiplas e não podem ser resumidas a formas estáticas e uniformes<sup>117</sup>.

Maria Clementina Cunha também procurou dar ênfase ao caráter multi-cultural do carnaval carioca do final do século XIX. Segundo a autora, “*vivamente empenhadas em combater as tradições do entrudo e as ‘velharias’ coloniais, as Grandes Sociedades com seu moderno ‘carnaval de todos’ incorporaram tranqüilamente algumas de suas figuras e práticas tradicionais*”<sup>118</sup>. Entre estas, a dos índios, associadas aos capoeiras dos cordões; os limões de cheiro do entrudo; os zé-pereiras de tradição portuguesa, além dos mulas-ruças e diabinhos, também indesejáveis pelos que pretendiam dar ares de festa civilizada ao

---

<sup>115</sup> QUEIROZ, *Op. cit.*, p. 168.

<sup>116</sup> QUEIROZ, *Op. cit.*

<sup>117</sup> PEREIRA, *Op. cit.*

<sup>118</sup> QUEIROZ, *Op. cit.*, p. 18.

carnaval. Essa incorporação não pode ser entendida de forma mais completa, no entanto, sem se levar em conta a tensão que ela gerava. Embora muitos defendessem o caráter coletivo e democrático desse carnaval, uma imagem que convinha aos ideais republicanos, propagandeados em seus carros alegóricos, os espaços que cada uma dessas tradições ocupava nas ruas eram muito bem demarcados e hierarquizados. Os capoeiristas, por exemplo, que apareciam nas Grandes Sociedades, eram muitas vezes utilizados como guarda-costas dos associados, o mesmo se dando com várias outras manifestações, incorporadas, após terem sido despojadas de seus sentidos originais. Nas palavras de Cunha: *“a mistura criava uma ilusão de igualdade pouco respaldada nas práticas e significados efetivos da multiplicidade das ruas, pois pretendiam atribuir a cada qual um ‘lugar’ e um ‘papel’”*<sup>119</sup>.

A idéia de que o carnaval das Grandes Sociedades era uma festa “de todos”, imagem construída pelos letrados que queriam sua vitória absoluta sobre as práticas consideradas bárbaras, além de procurar homogeneizar os sentidos e os aspectos da festa, também serviram de base para transformá-lo num dos símbolos da nação brasileira, que, ao contrário do que supôs Queiroz, não foi uma invenção dos anos 20, mas da década precedente. Segundo Cunha, desde o final dos anos dez que algumas brincadeiras do carnaval já eram associadas a manifestações tipicamente brasileiras. Por esse tempo, o conceito de tradição que antes era sinônimo de atraso e vergonha para um país que quisesse se apresentar moderno e desenvolvido, denotava exatamente o inverso, servindo agora para exaltar a grandiosidade da nação. A autora, para demonstrar tal mudança de perspectiva sobre essas tradições, acompanhou a trajetória de Coelho Neto, um dos homens-símbolos

---

<sup>119</sup> Idem, p. 21.

da geração que se havia empenhado, no final do século XIX, em transformar o carnaval numa festa europeizada como uma forma de promover a civilização do país<sup>120</sup>.

Coelho Neto fazia parte da geração de intelectuais que, durante a passagem do século XIX para o XX, sentia-se responsável por encontrar uma saída para o atraso brasileiro e via no carnaval um instrumento pedagógico bastante eficaz para a educação e elevação do gosto popular. Era uma época em que se tentava por todos os meios aposentar o entrudo, considerado atrasado e bárbaro, em favor de um carnaval de aspecto mais refinado e próximo do europeu: o das Grandes Sociedades. Porém, a partir dos anos 20, o romancista voltar-se-ia com outros olhos para o que abominara no passado, fazendo coro *“entre os ‘tradicionalistas’ defensores de uma cultura autenticamente nacional que residiria nos recônditos da alma popular”*<sup>121</sup>. Essa nova postura de Coelho Neto, segundo Cunha, fez dele um grande crítico dos préstitos de inspiração greco-romana e um entusiasta dos ranchos carnavalescos – pequenas sociedades compostas, na maioria das vezes, pelos setores menos abastados.

Esse posicionamento do escritor alicerçava-se sobre a crescente valorização das tradições de origem negra e mestiça a partir da década de dez, quando já eram elevadas, por alguns grupos letrados, ao *status* de símbolos da nacionalidade brasileira, processo no qual o carnaval dos cordões, dos zés-pereiras, dos batuques e dos sambas ganhou destaque<sup>122</sup>.

Com esse mesmo espírito, um certo cronista paraense, sob o pseudônimo de Zé-Pereira, saía em defesa do carnaval “popular” e “despretensioso” que era feito no Brasil:

*“(…) Francamente, quando ouço dizer o que é esta festa em Nice, em Veneza ou em Paris, cada vez me sinto mais orgulhoso de ser brasileiro.*

---

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> CUNHA, *Op. cit.*

<sup>122</sup> Idem.

*Povo carnavalesco somos nós. Somos talvez o único povo do mundo que compreendeu a alma paradoxal e extraordinária de Momo. É de lamentar apenas que no Brasil só haja carnaval uma vez por ano. A festa nacional por excelência é esta. Acho mesmo que o programa da comemoração do Centenário da Independência não será completo, se nele não incluírem três dias de celebração carnavalesca. E sabem porque gosto do carnaval daqui? Porque é uma festa popular e despretensiosa.*<sup>123</sup>

O cronista que se utilizou sugestivamente do pseudônimo de Zé-Pereira - grupo de foliões puxados por bombos, provavelmente trazidos para o Brasil pelos portugueses, muitas vezes perseguidos pela polícia e pelos grupos letrados que os consideravam incompatíveis com o carnaval civilizado e moderno – defende o mesmo modelo de folguedo que Coelho Neto passou a destacar a partir dos anos 20: o carnaval popular que se opunha ao luxo e riqueza dos carnavais de Nice, Veneza e Paris. O brasileiro, nessa visão, teria sido o único a compreender o verdadeiro sentido das comemorações momescas, transformando-as “*na festa nacional por excelência*”. Essa representação do carnaval como típica manifestação da cultura brasileira, tanto em Belém quanto no Rio de Janeiro, nem sempre predominou nos jornais e revistas da cidade, ao contrário, enfrentou todo tipo de preconceito e perseguição por parte de jornalistas comprometidos com o modelo europeu de folia.

A crônica de Zé-Pereira foi publicada em 1920, quando muitos homens de letras já saíam em defesa das práticas mais identificadas com a cultura negra ou mestiça. Vejamos então como se deu esse processo de valorização na capital paraense.

A imprensa paraense do final do século XIX e início do XX apresentava um carnaval muito distinto daquele exaltado por Zé-Pereira, celebrando uma imagem da festa que se

<sup>123</sup> Zé-Pereira. “O carnaval”. Sessão “A vida fútil”. *A Semana*. 01 de fevereiro de 1920.

aproximava, o máximo possível, do modelo europeu com “*serpentinhas, bisnagadas e outras etiquetas que o carnaval moderno requer, para o bem do progresso e do luxo*”<sup>124</sup>. Os confetes, as serpentinhas, os lançamentos-perfumes pretensamente refinados e elegantes ganhavam no Brasil sentidos próprios, associados normalmente à distinção e desenvolvimento cultural. A presença desses produtos nas celebrações momescas em Belém significava que a cidade estava alinhada com as capitais mais desenvolvidas do país e do mundo<sup>125</sup>. Essa imagem foi reforçada por um cronista anônimo no carnaval de 1896: “(...) *E se já não tivéssemos provar mais que esta terra acelera na senda do progresso, bastavam esses dias consagrados a Momo para atestarem essa verdade*”<sup>126</sup>.

Belém, por esse tempo, começava a sofrer uma reorganização em seu espaço urbano, que visava não só criar a infra-estrutura necessária para a comercialização da borracha – portos mais bem equipados e bancos – como também dar-lhe contornos modernos com abertura de ruas mais largas, instalação de bondes elétricos, reformas de praças e prédios e, enfim, tudo que lhe desse ares metropolitanos. A promoção do modelo veneziano de carnaval fazia parte desse contexto, satisfazendo a ansiedade dos grupos que procuravam “apagar os rastros”<sup>127</sup> de culturas consideradas incultas e atrasadas – ligadas às tradições negras e mestiças – em favor dos hábitos e costumes do velho mundo<sup>128</sup>.

Essa noção do caráter civilizador do carnaval foi também endossada pelo intendente Antônio Lemos, o maestro das principais reformas empreendidas no centro da capital

<sup>124</sup> *Diário de Notícias*. 08 de fevereiro de 1895.

<sup>125</sup> Sobre as especificidades do consumo de produtos europeus no Brasil ver NEEDEL, Jeffrey. *A Belle-époque Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

<sup>126</sup> “Carnaval em Belém”. *Folha do Norte*. 20 de fevereiro de 1896.

<sup>127</sup> No sentido utilizado por HARDMAN, Foot. *Morte e progresso: cultura como apagamento de rastros*. São Paulo: UNESP, 1998.

<sup>128</sup> Sobre esse processo em Belém ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Riquezas produzindo a Belle-époque. Belém do Pará (1870-1910)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 1990 (mimeo).

paraense, que financiava e organizava oficialmente os folguedos da praça Justo Chermont, a mesma que recebia os fiéis para os tradicionais festejos do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. A folia promovida nesse espaço era bem ao gosto dos literatos da imprensa local, assumindo o mesmo sentido das transformações urbanas realizadas na cidade, como deixou claro o Relatório da Intendência ao Conselho Municipal em Belém: “*os poderes públicos não cessam de laborar na modificação dos costumes, guiando todas as classes sociais pelo caminho do bom gosto, pois vai nisto a grande obra da civilização*”<sup>129</sup>.

Por essa declaração, que faz referências ao apoio da Intendência ao carnaval de 1906, temos idéia da importância atribuída por Lemos a festa, que assim reafirmava o sentido modernizador e civilizador já nela impresso desde o final do século XIX. Da mesma forma que os literatos desse período se viam como os homens capazes de resolver o atraso do país, o intendente também se julgava o guia “*todas as classes sociais pelo caminho do bom gosto*”. O carnaval, desse modo, era utilizado como instrumento reformador da sociedade.

A promoção do modelo de folia veneziano pela Intendência não se resumia à ornamentação de uma das principais praças da cidade. Para que essa festa atendesse condignamente seus objetivos, foram utilizados vários meios de repressão e controle sobre os praticantes de tradições que não se coadunassem com o “bom gosto” que Lemos estava tentando inculcar na população da cidade. Os clubes e sociedades carnavalescos eram obrigados a pedir licença mediante pagamento de taxas para os ensaios e para exibição em público, o que além de manter esses grupos sob vigilância, ainda determinava quais os que poderiam se apresentar. Segundo Leonardo Pereira, além do controle, a obrigatoriedade das

---

<sup>129</sup> *O Município de Belém*, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo Intendente Senador Antônio José Lemos, vol.5. *Apud*, PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “Do Carnaval da Intendência à

licenças e o seu valor abusivo “*serviam como um meio de tirar de muitos foliões a possibilidade de sair em passeatas*”<sup>130</sup>.

Além das licenças, havia as leis vigentes desde o século XIX que proibiam determinadas práticas como as do entrudo<sup>131</sup>, os batuques e sambas<sup>132</sup>, os tambores, os carimbós, ou “*qualquer instrumento que perturbe o sossego público*”<sup>133</sup>. Com esse aparato jurídico mais a ajuda da polícia que estava autorizada a reprimir todos os que não estivessem dispostos a atendê-los, Lemos procurava coibir as manifestações desconsoantes com a imagem civilizada que projetava para a cidade nos dias consagrados ao deus Momo.

Esse controle sobre as práticas culturais dos trabalhadores negros e caboclos não era característica somente dos folguedos carnavalescos. Eram cerceadas quase todas as grandes manifestações populares, principalmente as do primeiro semestre do calendário festivo paraense: o entrudo, a malhação de Judas e as festas juninas. Segundo Luís Augusto Pinheiro Leal, das que não eram simplesmente proibidas, exigiam-se licenças para organização e ensaios, como era o caso dos grupos de boi-bumbás e dos cordões juninos<sup>134</sup>.

Se, por um lado, de acordo com a ótica do intendente e dos grupos letrados, essas manifestações serviam para reforçar uma imagem da cidade que não correspondia aos seus projetos civilizatórios, por outro lado, elas estreitavam os laços de solidariedade e identidade entre negros e mestiços que ameaçavam potencialmente o *status quo*. Segundo Pechman, essa necessidade permanente de controle sobre a ocupação das ruas e praças pelos menos abastados e socialmente excluídos, se explica porque aí se “*cimenta a*

---

folia amazônica: a festa de Momo em Belém do Pará (1895-1925)”. Belém, 1996 (mimeo).

<sup>130</sup> PEREIRA, Leonardo, 1996, *Op. cit.*

<sup>131</sup> Código de Postura de 1880 - Título IV - Capítulo XX - “Divertimentos Públicos”. Aprovado pelos “Atos do Governo da Província do Grão-Pará - Tomo XLII - 1880 - Lei n.º 1.028 de 05 de maio de 1880 - parte I”.

<sup>132</sup> Código de Postura de 1900.

<sup>133</sup> Idem.

*solidariedade entre os 'compagnons' [e] por isso mesmo as classes dominantes fundam seu poder sobre a cidade a partir da intervenção no espaço, no sentido de coibir 'usos e abusos' ”<sup>135</sup>. Daí a criação de mecanismos para a desarticulação de qualquer tipo de aglomeração ou ajuntamento dos setores populares com vistas a diminuir o risco que tais encontros poderiam oferecer à ordem estabelecida.*

Todo o controle, no entanto, não foi suficiente para bani-los do centro da cidade. Por isso mesmo, eles perduraram durante os anos 1920, exigindo de seus opositores necessárias advertências, como a que fez um articulista anônimo d' *O Imparcial* aos foliões de 1924: “ *o chefe de polícia designou os prefeitos Luiz Campos e Eduardo Chermont e vários outros sub-prefeitos para dirigirem o serviço de segurança pública no Domingo e Terça-feira. É expressamente proibido o encontro de cordões carnavalescos*”<sup>136</sup>.

À primeira vista, esse aviso mostra apenas uma administração preocupada com a segurança dos foliões, tentando evitar as brincadeiras mais perigosas como os encontros de cordões, que, geralmente, resultavam em “pancadaria”<sup>137</sup>. No entanto, se levarmos em consideração a preocupação que tal ajuntamento de massa causava às autoridades, aos setores intelectuais e aos mais abastados, entenderemos que essa notícia servia, pelo menos, a dois propósitos. O primeiro: tranqüilizar os leitores de que haveria policiamento nas ruas para garantir sua segurança e bem-estar; o segundo: fazer com que a mensagem chegasse até os prováveis infratores, afim de lembrá-los de que estavam sendo vigiados e de que qualquer sinal de insubordinação resultaria em punição. Com relação a este último, os

---

<sup>134</sup> LEAL, Luís Augusto Pinheiro. “Os registros deixados pelo controle: os clubes de carnaval e futebol na documentação de polícia”. Relatório Científico Anual Pipes/UFPA. Belém: UFPA, 1996.

<sup>135</sup> PECHMAN, Robert Moses. “Os excluídos da rua: ordem urbana e cultura popular”. BRESCIANI, Stella. *Imagens da cidade*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1993. (grifos do autor)

<sup>136</sup> “Carnaval”. *O Imparcial*. Belém, 29 de fevereiro de 1924.

<sup>137</sup> Segundo De Campos Ribeiro: “Num ‘encontro’ quando abriram em meia lua uma rede, envolvendo desmoralizadamente outro grupo, certo era sair do feito pancadaria grossa...”. *Op. cit.*, 1965.

jornais cumpriam bem sua função, divulgando o que se poderia ou não fazer durante a quadra momesca, vinculando-se assim ao arsenal de instrumentos da Intendência para manipular e controlar as chamadas “classes perigosas”<sup>138</sup>.

Os jornais, nesse período, eram os mais eficientes meios de comunicação de massa, alcançando até mesmo os setores iletrados da população através das leituras em grupo, ou mesmo da transmissão oral de suas notícias<sup>139</sup>. Essa abrangência tornou-o um dos veículos mais eficazes no auxílio ao controle dos setores menos abastados. Isso porque transformavam as leis que regiam as festas em domínio público, o que poderia diminuir o número de novas incidências.

Segundo Foucault, são precisas clareza e publicidade para os códigos que determinam as penas, a fim de que o possível infrator possa pesar as vantagens e desvantagens do intento e distinguir com exatidão o que é ilegal<sup>140</sup>.

Além do aparato legal - como a proibição dos encontros de cordões, do uso de máscara depois das seis da tarde e a exigência das várias licenças – que os jornais tornavam de conhecimento público, o poder público contava com a contribuição da imprensa para divulgar o itinerário do desfile dos blocos e carros, a comissão julgadora do desfile oficial, e os grupos que participariam do evento<sup>141</sup>. Desta forma, as autoridades estatais procuravam

---

<sup>138</sup> Sobre a necessidade de controle dos setores populares ver: CHEVALIER, Louis. *Laboring classes and dangerous classes in Paris during the first half of the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1973. BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1992; CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle-époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986; PECHMAN. *Op. cit.*; RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: utopia da cidade disciplinar. Brasil (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 1985; FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: 13<sup>a</sup> Ed., Vozes, 1996.

<sup>139</sup> SCHWARCZ, 1987, *Op. cit.*.

<sup>140</sup> Segundo Foucault, o advento de uma nova ordem econômica, precisava apoiar-se numa repressão rigorosa da ilegalidade. A punição passa, a partir do século XVIII a ser pensada numa relação direta com a prevenção e não de vingança como nos séculos anteriores. Daí a necessidade de torná-la pública, para que todos pudessem tomar conhecimento e ponderar no momento de infringir as leis. FOUCAULT, *Op. cit.*, 1996.

<sup>141</sup> *Folha do Norte*. Belém, 1<sup>o</sup> de março de 1927.

manter sob controle rígido a grande massa que saía às ruas durante o carnaval, intervindo no modelo de folia que deveria predominar na cidade.

Junto à atuação da Intendência, no sentido de reformar a folia, estava, portanto, a imprensa que, como já acenamos antes, tinha um papel importante nos projetos civilizadores, não só divulgando leis e proibições, como também condenando repetidamente as práticas que consideravam bárbaras ou sinônimas de atraso. Entre essas, o destaque especial vai para o entrudo, que assim como na Capital Federal, recebia em Belém ferrenhas críticas e condenações por sua persistência, apesar das proibições<sup>142</sup>.

Masque Fer, cronista do jornal *O Democrata*, externou seu descontentamento com relação a essa insistência, afirmando que “*seria uma prudência acertada o acabamento dos bailes e com eles se fosse o entrudo, o bárbaro antediluviano entrudo, que suja e a todos aborrecem*”<sup>143</sup>. Por esse reclamo podemos perceber que, a despeito das inúmeras proibições, o entrudo continuava se refazendo no interior de determinadas sociedades, onde era mais fácil driblar os olhares da polícia. Algo absolutamente abominável na visão do cronista, que lhes exigia o fim por macularem a imagem da festa civilizada.

O entrudo, no entanto, não se limitava aos salões dos clubes que ainda permitiam sua realização, estava também nas ruas, o que provocou ira semelhante à de Masque Fer em um dos articulistas do jornal *Diário de Notícias*, fazendo-o pedir “*(...) enérgicas providências para o abusos praticados por alguns moleques, que divertem-se atirando pedras, cabacinhas e tirando as máscaras (...)*”<sup>144</sup>. Esse tipo de notícia, além de procurar construir significados negativos para as manifestações que deveriam ser banidas do

<sup>142</sup> Sobre a perseguição ao entrudo no Rio de Janeiro ver: PEREIRA, *Op. cit.*, 1994.

<sup>143</sup> Masque Fer. “A Semana”. *O democrata*. 23 de janeiro de 1895.

<sup>144</sup> *Diário de Notícias*. 05 de fevereiro de 1896.

carnaval, ainda auxiliava a polícia a identificar focos de resistência aos hábitos elegantes que a Intendência procurava dar a festa.

Essas duas notícias de jornais, além de nos darem uma medida da atuação da imprensa nos projetos civilizadores de Antônio Lemos, nos mostram que, apesar das inúmeras proibições, controle e cerceamento de práticas como a do entrudo, as classes menos abastadas ainda se utilizavam delas para brincar o carnaval.

Além da persistência dessas diversões não autorizadas, o projeto de transformar o carnaval numa festa de gosto europeu encontrou, a partir do início do século XX, um outro empecilho, a oscilação dos preços internacionais da borracha, a base financeira do entusiasmo da Intendência e dos setores mais abastados pelo carnaval de inspiração veneziana. O valor do produto, que nunca gozou de uma estabilidade no mercado internacional, sofreu uma brusca redução nos primeiros anos de 1900, só voltando a se recuperar entre os anos de 1909 e 1910, para então iniciar sua longa decadência até 1920, quando aos poucos deixou de representar o principal produto de extração da Amazônia<sup>145</sup>.

A crise abalou todos os setores: bancos e casas comerciais abriram falência; o poder de compra dos trabalhadores da borracha sofreu uma diminuição drástica; e, Antônio Lemos, que havia estado no poder por mais de dez anos, a partir de 1910, teve, aos poucos, sua predominância política abalada, em grande parte, devido à diminuição de sua popularidade por conta das altas taxas de desemprego e atraso do pagamento do funcionalismo público<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> WEINSTEIN, Bárbara. *A Borracha na Amazônia: expansão e decadência (1850-1920)*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

<sup>146</sup> Não queremos dizer aqui que a perda do domínio político de Lemos se devesse à crise financeira, pois seria minimizar o problema., no entanto, não se pode negar, como afirmou WEINSTEIN, que “os acontecimentos na esfera política faziam parte, claramente, de um movimento nacional muito mais amplo que, em nível local, era ajudado pela quebra do mercado da borracha, ainda que não tivesse ligação direta com ele.” *Op. cit.*, pp. 276-277.

O carnaval não poderia sair ileso de todo esse contexto. Em 1907, o jornal *Folha do Norte*, maior veículo de oposição ao governo lequista, fez duras críticas à insistência do Intendente em continuar financiando o folguedo diante do atraso de dois anos no pagamento do funcionalismo público, segundo ele, a Intendência assemelhava-se ao homem que deve ao “*padeiro, açougueiro, leiteiro, taberneiro e ao senhorio da casa*” para satisfazer “*a mania de dar festa para seus amigos*”<sup>147</sup>.

Apesar dessa crítica, Lemos não desistiu de financiar os festejos dos anos seguintes, embora já deixasse claro em seus relatórios que a crise não permitia os mesmos gastos de outrora:

*“Esteve menos animado que nos anos precedentes o carnaval de 1908 e a tremenda e acabrunhadora crise da praça explicam sobejamente o fato. A intendência sem arriscar-se a despesas de vulto, fez, todavia, ornamentar a Avenida e a Praça da República, ponto central por onde passam os cortejos e grupos carnavalescos e onde circulam o maior número de carruagens conduzindo distintas famílias que ao lado do povo, se entregam às batalhas de confete, jogos de serpentina e outros divertimentos próprios da estação”*<sup>148</sup>

A despeito dos preços da borracha continuarem em baixa no início de 1908, Lemos não desistiu de seus projetos civilizadores, aplicando os poucos recursos de que gozava na ornamentação do principal ponto de encontro dos foliões de Belém, a praça e avenida da República. O relatório privilegia apenas as práticas de “bom gosto”, ou seja, os desfiles das carruagens e as batalhas de confete e serpentina, enfatizando a adesão do “povo” a tais diversões, colocando-o ao lado das “distintas famílias”. Isso, ao contrário de sugerir o caráter democrático do folguedo, demonstra o autoritarismo do intendente, que, na tentativa

<sup>147</sup> SILVEIRA, Jadilson Gomes da. *O carnaval mendigo: cenários letrados e praticas culturais no espaço da cidade de Belém*. Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 1997 (mimeo).

<sup>148</sup> *O Município de Belém*, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém pelo Intendente Senador Antônio Lemos, Vol. 7, 1908 in PEREIRA, *Op. cit.*

de promover o carnaval moderno e civilizado, apagava dos textos oficiais a multiplicidade das manifestações que faziam parte da festa.

Apesar de todo o empenho de Lemos, que insistiu na promoção do carnaval europeu até os últimos anos em que esteve à frente da Intendência, seu projeto civilizador não teve os resultados esperados, alguns anos após sua saída do governo, os folguedos de rua, que tanto mereceram sua atenção, foram, aos poucos, ganhando na imprensa um aspecto de festa de maltrapilhos, muito distante da grandiosidade de outrora, como na descrição do articulista Kepler:

*“(...) O Pará perdeu os belos clubes carnavalescos os quais emprestam uma certa lembrança fidalga do carnaval de Nice, os carros mecânicos bem arquitetados, custando cada um, dois, três e quatro contos figuravam nos préstitos dessa capital. O povo que se apinhava na Praça da República dava a idéia de que a população na cidade havia abandonado suas casas para o delírio e a volúpia do insípido ‘Você me conhece’? Só a perfumaria Oriental que sempre mais vende, pela seleção de suas essências nos lança- perfumes, vendia de 50 a 100 contos de serpentinas, de confetes, bisnagas, de máscaras de pó dourado, azul branco e roxo”<sup>149</sup>.*

No texto, o carnaval de maior apreço de Antônio Lemos havia desaparecido, os corsos, as batalhas de confete e serpentina e outras brincadeiras de inspiração européia, que tanto o orgulhavam, aparecem na crônica como coisa do passado. Kepler associava tal decadência à crise econômica em que havia mergulhado o estado, segundo ele: *“(...) Se a borracha for no crescendo que vai, se Alemanha nos fizer o favor de tomar o canal de Suez a John Bill, se enfim, não passar mais uma grama da borracha da Índia, então podem contar com a volta do desperdício, da lavoura e dos grandes préstitos carnavalescos.”<sup>150</sup>*. Para Kepler, o definhamento do carnaval ostentoso fora causado pelo decréscimo da

<sup>149</sup> Kepler. “Estrela do mar”. *A tarde*. 11 de janeiro de 1916.

<sup>150</sup> Idem.

comercialização do látex, que não permitia mais o investimento das vultosas quantias que as festas de inspiração européia requeriam. Embora as chances de reverter esse quadro apareçam distantes, o cronista mostra-se esperançoso com relação ao retorno aos faustosos dias de Momo de outrora.

Ao mesmo tempo em que alguns cronistas demonstravam sinais de saudade pelo carnaval dos corsos, das serpentinas e dos confetes, outros lamentavam o desaparecimento do entrudo antes tão perseguido pela polícia e pela imprensa. Carlos de Laet, jornalista católico nascido no Rio de Janeiro e que contribuía com o jornal paraense *A Palavra*, deu voz a esses saudosistas:

*(...) Vejam, entretanto, como são as coisas neste doce país: nossos pais e avós brincavam o entrudo a limão de cheiro, e, aqui na Amazônia particularmente, a cabacinhas de borracha, que enlevavam a vista pela sua beleza, como frutos multicores de algum pomar encantado. Continham águas, simples ou coloridas, e quando muito aromatizadas.*

*Mas a água molha, e o terror dos resfriamentos, numa terra onde a temperatura natural da água é quase tépida, e onde a gente se molha na chuva a cada instante, forneceu pretexto à polícia para proibir o nosso entrudo tradicional!*

*A verdadeira causa, porém, é que a cabacinha era invenção nossa, feita por nós, com a nossa água e a nossa borracha, e vendia-se por dez reis de mel coado.*

*Se viesse do estrangeiro, com ingredientes estrangeiros, cheia de um líquido perigoso por ser inflamável, explosivo, irritante, capaz de produzir conjuntivites e até cegueira, e sobretudo se custasse um preço fabuloso... Oh! Então outros galos cantariam!...”<sup>151</sup>.*

Nesse texto, publicado em 1917, no ano seguinte em que Kepler lamentava-se pelo desaparecimento do carnaval do luxo e da riqueza, a borracha novamente aparece como principal protagonista. O entrudo, tão perseguido nos anos anteriores por representar atraso e barbárie, aparece na crônica como uma tradição digna de orgulho. Nesse momento,

<sup>151</sup> Carlos de Laet. “O que é por gosto...”. *A Palavra*. 08 de março de 1917.

muitas das manifestações herdadas do período colonial já eram tomadas como típicos fenômenos de brasilidade, o que patenteava a defesa da brincadeira feita por Carlos de Laet, que também exaltou seus traços regionais, já que na Amazônia os limões de cera eram substituídos pelos invólucros de borracha, o que lhes dava um aspecto especificamente local. Sua defesa apoia-se na negação do europeísmo dos reformadores que, com argumentos inconsistentes, terminaram pondo fim a uma prática saudável e acessível a todos em favor de jogos importados, que, além de caros, ainda prejudicavam a saúde pública. Neste momento, estava fazendo referências ao lança-perfume, insistentemente condenado pela igreja, não tanto por irritar os olhos dos brincantes, mas por seu poder entorpecente.

As cabacinhas aparecem como uma brincadeira democrática e inofensiva, bem diferente da imagem com que vinham sendo representadas desde o final do século XIX. O articulista discorda dos argumentos que a tinham como um meio de proliferação de doenças, já que em Belém, por conta das altas temperaturas e da constância das chuvas, os limões não poderiam fazer nenhum mal, denunciando, assim, o deslumbramento com práticas vindas do estrangeiro, como a principal força determinante do fim do entrudo.

Com base nesses dois depoimentos, poderíamos pensar que o carnaval da cidade teria desaparecido por completo, já que nem se tinham as brincadeiras mais luxuosas e nem as mais acessíveis e baratas. Essa conclusão, no entanto, seria precipitada e descabida. A festa em Belém continuava enchendo as ruas de foliões, apesar do saudosismo mal-humorado dos dois cronistas. E quem nos dá notícias sobre a folia é justamente Carlos de Laet:

*“Sabe-se o que costuma ser o carnaval no Rio de Janeiro e em localidades que timbram na imitação da capital paraense: - uma série de extravagâncias que não se contenta com o tríduo anterior à*

*quaresma, porém, muito antes se faz sentir, se prolonga e se reproduz no fim da Semana Santa.*

*O 'culto de Momo', como se diz com rançosa mitologice, de tal forma impressiona os governos que, tendo chovido copiosamente no ano passado durante os dias carnavalescos, gravemente se providenciou a alteração do calendário, e transferidas foram as maluquices e orgias para dentro da época penitencial da Igreja Católica...*

*(...) Aturdidos portal grita, vêm-se os governos coagidos a lançar mão dos dinheiros públicos para subvencionar disparates carnavalescos, e destarte assistimos a uma coisa verdadeiramente incrível: - a opressão das classes pobres acabrunhadas sobre impostos, ao passo que com mãos largas se espalha dinheiro entre foliões e meretrizes!*

*Na época da decadência da Roma pagã, aos seus tiranos pediam as turbas 'panis et circenses', pão e divertimentos de circo. Agora à metade fica isso reduzido: teremos carnaval nas ruas, mas faltando pão em casa...<sup>152</sup>*

Através da acidez católica do cronista, podemos perceber que o carnaval em Belém continuava na rua apesar da crise financeira que se abatia sobre a cidade e do desânimo de alguns cronistas. O contexto, no entanto, parece ter acrescido à festa um outro sentido, o de válvula de escape às tensões geradas pelo desemprego, arrocho salarial e recessão econômica por que vinham passando os moradores de Belém em finais dos anos 1910. Segundo o cronista, movido pela velha política do “pão e circo”, o governo continuava tomando os dias de Momo como coisa muito séria, desta vez como forma de amenizar possíveis conflitos. A festa, assim, ainda recebia atenção dos órgãos oficiais, que além de financiar parte do folguedo, chegou a mudar sua data original a fim de garantir sua realização. Porém, mesmo sem o aval do intendente, o carnaval geralmente se estendia para além dos três dias a que lhe eram tradicionalmente reservados, demonstrando a disposição dos foliões paraenses. A própria referência ao Rio de Janeiro, já considerado símbolo máximo da festa no Brasil, coloca o carnaval de Belém entre os mais animados do país.

Além de Carlos de Laet, outros articulistas davam notícias do carnaval na capital paraense: “*Não obstante a aguda crise que atravessamos, nos chegam a notícias que grupos de rapazes de nossa cidade, preparam para a quadra festiva das folias carnavalescas...*”<sup>153</sup>. Ou “*a julgar pelo que temos sabido, Belém este ano a despeito da crise monetária pela qual passa, prepara-se para receber o rei da folia condignamente(...)*”<sup>154</sup>. Embora seja inegável que os dias de Momo tenham sofrido com a crise que se abatia sobre a cidade, por não contarem mais com os gastos vultosos de outrora, ainda eram capazes de levantar o ânimo dos belemenses.

O carnaval resistia à crise, mas, aos poucos, foi ganhando aspectos diferentes dos almejados pela Intendência de Lemos, ou pela imprensa do final do século XIX e início do XX.

Como já vimos, antes, os folguedos oficiais eram realizados em praça pública, e Lemos orgulhava-se de colocar os menos abastados e as famílias distintas lado a lado para usufruírem as festas momescas de modelo veneziano, buscando com isso promover o progresso através de um refinamento de hábitos. Vimos também que, apesar do controle da polícia e das críticas constantes dos jornais, ainda havia os foliões que resistiam a essa imposição cultural, levando para as ruas práticas perseguidas como o entrudo. Esse tipo de persistência somado à crise financeira, que não permitia mais os desfiles dos “*carros mecânicos bem arquitetados, custando cada um, dois, três e quatro contos*” referidos por Kepler, acirrou a heterogeneidade que se escondia por trás do discurso democrático dos relatórios de Antônio Lemos. Depois da saída do intendente, assistiu-se a uma crescente dicotomia entre a folia carnavalesca de inspiração européia e aquela que resistia

---

<sup>152</sup> Carlos de Laet. “O carnaval e a família”. *A Palavra*. 18 de fevereiro de 1918.

<sup>153</sup> *A Capital*. 09 de janeiro de 1913.

bravamente às restrições e cerceamento impostos pelo governo. Esse processo foi muito bem descrito pelo cronista Henrique Abílio do jornal *A Tarde*, durante o carnaval de 1916:

*“A crise tem dado ao carnaval daqui o aspecto maltrapilho de um carnaval mendigo: há pobreza, até no riso enfermo dos mascarados, só há fartura nos salões da gente fina – fartura de ridículo, onde cada fantasia esconde um vício, cada brilhante uma nodoa, cada sorriso uma dor.*

*Genuinamente nacional só permanecem os cordões de pretinhos – castigo justo e merecido a prosápia desta aldeia, onde cada gesto é uma cópia desvirtuada do que se faz em tempo no estrangeiro.*

*É uma alegria postiça esta que guincha e urra as tardes de domingo pelas ruas, porque lhe falta nacionalidade, o cunho francamente regional. Este povinho não se adapta facilmente às novidades que a insensatez importa a cada ano e sente-se suar nesta atmosfera artificial, como um palerma de casaca no meio de cavalheiros de paletó”<sup>155</sup>.*

Henrique Abílio, que a partir dos anos 20 participaria do grupo modernista “Festa” do Rio de Janeiro, já esboça seu interesse pela chamada cultura popular, vista como expressão máxima da nacionalidade. Assim como Carlos de Laet, o cronista faz críticas ferrenhas ao aspecto europeizado que se vinha tentando impor ao folguedo. Entretanto, diferentemente deste que apresentou a vitória do estrangeirismo em detrimento do tradicional entrudo, Henrique Abílio mostra a resistência de práticas que iam de encontro ao modelo veneziano de folia. Os cordões de pretinhos, aos quais fazia referência, estavam associados aos encontros de cordões, que se constituíam em uma das maiores preocupações da polícia por conta das brigas e confusões que causavam. Além de registrar a resistência dos setores menos abastados ao modelo de folia veneziano, Henrique Abílio também dá conta de um outro processo que vinha ocorrendo no carnaval da cidade: o retraimento do

<sup>154</sup> *A capital*. 08 de janeiro de 1913.

<sup>155</sup> Henrique Abílio. “Impressões”. *A Tarde*. 03 de março de 1916.

luxo para o interior dos salões da “gente fina”. O carnaval de rua é descrito como maltrapilho e mendigo, salvando-se somente pela permanência dos cordões de pretinhos.

Segundo Leonardo Pereira, essa circunscrição do carnaval luxuoso aos clubes mais requintados se justifica pelo fracasso do projeto civilizador que os grupos letrados vinham tentando empreender desde o final do século XIX. Diante da persistência de práticas como os cordões de pretinhos e da diminuição de recursos para financiar festejos de grande porte, os grupos mais abastados preferiram restringir o requinte aos salões, deixando as ruas para os que, em suas visões, não conseguiram se adaptar ao progresso<sup>156</sup>.

A imprensa apóia essa iniciativa dos grupos mais abastados e, a partir de meados dos anos dez, começa a negligenciar e menosprezar os festejos de rua, ao mesmo tempo em que dedicam mais espaço, nos jornais e revistas, aos bailes organizados pelas sociedades aristocráticas. A crônica de Rembrandt Júnior, colunista social da revista *A Semana* é bem o exemplo desse processo:

“(…) -Chove sempre assim em Belém?  
 -(…) Quase sempre (...)  
 - É pena, ele retrucou; isso mata a vida alegre da cidade, no dia que o ano reserva a loucura...  
 - Nem tanto assim, afirmamos mostrando o vestibulo e a sala de espetáculos do Palace- Theatre, a essa hora apinhados; o nosso povo não se arreceia das chuvas...”<sup>157</sup>.

As chuvas tão constantes nesse período aparecem no diálogo como o pretexto para o carnaval da cidade se restringir aos bailes. Na situação criada por Rembrandt, a intensidade do inverno de 1919 não havia permitido que os préstitos de rua se realizassem, dando a impressão de que a festa em Belém era desanimada. Imagem que fez questão de rebater ao

<sup>156</sup> PEREIRA, 1996, *Op. cit.*

<sup>157</sup> Rembrandt Júnior. “Chispas”. *A Semana*. 08 de março de 1919.

descrever a festa do *Palace Theatre*, apinhado de foliões que “não se arreceiavam das chuvas”.

O salão, ao qual se refere, pertencia ao grupo empresarial Teixeira Martins & Cia, normalmente associado ao “*embelezamento e civilização de nossa cidade*”<sup>158</sup>, proprietários do Grande Hotel, do Café Chic e do Cinema Olympia, todos localizados na avenida da República, considerada na época “*a mais bela e majestosa avenida urbana*”<sup>159</sup> de Belém. Esses salões, comumente, recebiam os representantes mais influentes, política e economicamente, da sociedade paraense: comerciantes, industriais, advogados, jornalistas, funcionários públicos e militares de alta patente. Rembrandt, ao selecioná-lo como exemplo de folia, não estava simplesmente afirmando a existência do carnaval na cidade. Mais que isso, se levarmos em consideração que o salão ao qual se referiu era fechado e que seus bailes normalmente inspiravam-se nos padrões tidos como elegantes, chegaremos facilmente a conclusão de que seu texto na verdade tinha por intenção promover uma folia identificada com tradições européias. Os folguedos de rua aparecem como manifestações dispensáveis à alegria da festa.

Manuel Lobato, proprietário d’ *A Semana*, também apóia-se no argumento das águas para mostrar que o carnaval de rua em 1919 havia sido um verdadeiro fracasso:

*“A época destinada especialmente aos folguedos carnavalescos foi por nós transposta quase em canoas, pelas ruas de Belém. É possível que houvesse de Providência o desejo misericordioso de evitar gastos desnecessários numa época de tanta falta de dinheiro: pois não se compreende que um chefe de família empenhe num syfon dum lança -perfumes, ou num saco de confete o escasso salário”*<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> “Belém Moderna”. *A Semana*. Belém, 12 de abril de 1924.

<sup>159</sup> BRAGA, Theodoro, *Apud* PENTEADO, Antônio Rocha. *Belém. Estudo de Geografia*. Belém: UFPA, 1968.

<sup>160</sup> Manoel Lobato. “A Semana”. *A Semana*. Belém, 08 de março de 1919.

Para Manuel Lobato as chuvas foram as responsáveis pelo desânimo que tomou conta dos dias destinados a folia em Belém; isso, no entanto, não lhe parecia um grande mal, já que, deste modo, evitou-se os gastos com o festejo. As chuvas foram apontadas somente como uma forma de intervenção “divina” para evitar desperdícios “numa época de tanta falta de dinheiro”. Essa advertência não recaía evidentemente sobre toda a sociedade, mas aos que foram mais atingidos pela decadência da economia gomífera, ou seja, os estivadores e os funcionários públicos de baixo escalão que tiveram seus rendimentos arrojados, ou foram simplesmente dispensados de suas ocupações. Eles, sim, dispunham de “escassos salários” para empregar nas brincadeiras de carnaval. O proprietário d’ *A Semana*, desta feita, reforça as ansiedades de Rembrandt Júnior em transformar as ruas num espaço pouco provável à realização dos préstitos carnavalescos.

O carnaval de rua parecia tão dispensável a esses homens, que Lyrio do Vale, outro cronista d’ *A Semana* chegou a afirmar ao findar a folia de 1919 que:

*“Quem, entretanto, mais sofrerá com a ausência dos bailes de máscaras é o set elegante, a nossa ‘jeunesse dorée’, que por esses compridos e intervalados sábados de folia, entregou-se ao prazer, numa vertigem de loucura, buscando a fadiga (...).*

*O carnaval de 1919 foi verdadeiramente um carnaval de salas. Nunca os nossos clubes de elite se refinaram tanto a cultuar a fantasia, como agora (...)*”<sup>161</sup>

O inverno parece ter sido realmente descomunal nesse ano, dado a unanimidade dos articulistas d’ *A Semana*. O que, porém, nos incomoda no texto de Lyrio do Vale é sua afirmação de que quem mais sofreu com o início da quaresma foi o “set elegante”. Estaria ele afirmando que os setores menos abastados, que não puderam enfrentar as ruas esse ano ficaram em casa durante os três dias dedicados a Momo? Ou sua intenção em negligenciar

<sup>161</sup> Lyrio do Vale. “Ontém e hoje”. Sessão “Semana Elegante”. *A Semana*. 01 de março de 1919.

as festas que todos os anos eram oferecidas pela Sociedade dos Estivadores da Borracha ou pelo Clube dos Lenhadores justificava-se pelo fato desses dois últimos não promoverem em seus salões festas tão refinadas como a dos “clubes de elite” referidos por ele? A segunda hipótese é, sem dúvida nenhuma, a mais acertada: a intenção desses literatos não era somente diminuir o valor dos folguedos de rua como também das festas oferecidas pelos salões dos trabalhadores. Desta forma, buscavam distinguir o carnaval refinado, restrito ao usufruto de poucos, daquele feito pelos grupos considerados incultos e inaptos à civilização.

O carnaval dos salões assume, assim, o papel de instrumento civilizador, antes exercido pelos corsos e pelas batalhas de confete e serpentina realizados nas ruas e nas principais praças públicas da cidade. Para os que apostavam nessa imagem, os bailes do *Palace Theatre*, constituíam-se num “dos testemunhos mais iniludíveis de seu [de Belém] desenvolvimento social”<sup>162</sup>. Essas festas, que procuravam inspirar-se numa certa idéia do carnaval veneziano<sup>163</sup> – que correspondia a luxuosas máscaras e fantasias – e nas saturnais gregas em honra a Baco e Dionisos, eram o melhor exemplo de que Belém podia um dia vir a ser uma grande metrópole.

A consolidação dos folguedos dos salões requintados em detrimento de outras práticas era confirmada até mesmo por aqueles que se diziam defensores das manifestações populares. Lúcio Lima, também d’*A Semana*, confirma por outros argumentos a vitória do carnaval europeizado:

---

<sup>162</sup> “Vida Fútil”. *A Semana*. Belém, 25 de fevereiro de 1922.

<sup>163</sup> Peter Burke ao historicizar o “mito do carnaval veneziano”, apontou que sua história não foi feita somente de hábitos considerados elegantes ou refinados, ao contrário, até o século XVIII, o folguedo envolvia, por exemplo, rituais em que se sacrificavam porcos e bois em praça pública; apresentação de charlatães, marionetes, leitores de sorte etc. Desfazendo assim a imagem de festa aristocrática comumente associada ao carnaval de Veneza. BURKE, Peter. *Historical Anthropology of Early Modern Europe*. Cambridge University Press, 1987.

*“- Vai ser frio o nosso carnaval este ano; murmurou, palestrando numa roda boêmia meu amigo Julião Siqueira.*

*-Tem você razão, afirmou Antero Vargas... O carnaval de 1920 vai ser frio, frio devido às águas de inverno que chegou rigoroso...*

*- Que quer você? Tornou Julião Siqueira. Enquanto se tiver em mira matar a tradição, as festas genuinamente populares irão desaparecendo pouco a pouco(...)*

*-Não! Decididamente não teremos mais a loucura de Momo, como nos dias de nossa adolescência... A época de aturdimento e de alegria de 1900 não voltará jamais.(...) Então o Largo da Pólvora, sem os canteiros de embelezamento de hoje, era o reinado de prazer; havia vida e ruído.*

*- A mocidade de hoje, (...) atacados da mania de uma estesia (sic) falsa, vive apenas para o flirt canalha e para as danças voluptuosas, que plasmam uma época carnavalesca sem originalidade (...) que afogava em prazer a alma do povo.*

*O carnaval de hoje converge para as salas como as pastorinhas para os teatros. Não há mais entrudo como não há mais cordões de pastorinhas a fazer guizalharem os pandeiros festivos”<sup>164</sup>.*

As previsões feitas pelos dois personagens de Lúcio Lima não são muito otimistas para o carnaval de 1920, inicialmente argumenta-se que tal resfriamento deve-se às chuvas que esse ano são esperadas na mesma intensidade do inverno anterior. Logo em seguida, no entanto, a discussão desloca-se para as mudanças que o folguedo vinha sofrendo nos últimos anos. Para os personagens de Antero Vargas e Julião Siqueira, a precipitação não era a principal responsável pelo desânimo que vinha predominando nos dias dedicados a Momo, mas sua migração para os salões de baile e o fim das “festas genuinamente populares”. Reconhecem que, por trás dessas transformações, estão os grupos que tinham “em mira matar a tradição” e tirar do carnaval seus aspectos originais que “afogavam em prazer a alma do povo”. Apesar das críticas aos processos civilizadores, o carnaval de rua aparece como uma prática extinta, como coisa do passado, superada. Lúcio Lima, deste

<sup>164</sup> Lúcio Lima. “A Volta de Momo”. *A Semana*. 31 de janeiro de 1920.

modo, desempenha aí o papel de selar definitivamente o óbito dessas manifestações, reiterando o discurso de que o carnaval em Belém se restringia aos salões.

Como ele, outros exaltaram o valor de um carnaval popular e já falecido. Rocha Moreira, redator-chefe d' *A Semana* e simpatizante do grupo *dos novos*, teve papel destacado nesse tipo de retórica. Seus lamentos sobre o desaparecimento do “verdadeiro carnaval” também ajudaram a consolidar a imagem vitoriosa do modelo europeu, agora restrito às salas:

*“A pedançrancia patrícia, que condena o folclore, onde reside uma das manifestações da nossa nacionalidade, talvez a derradeira manifestação da qual podemos nos orgulhar, tem direito nos dias que vão correndo ao jubilo que empolga os seus corifeus, vendo que desapareceram pouco a pouco de Belém as diversões populares que constituíam as delícias do povo. (...).*

*Nação sem idioma próprio, não tendo de seu se não esses costumes que vão desaparecendo, a continuar assim, nada teremos de nosso, constituindo a nossa principal qualidade a macaqueação, uma vez que até para as mais simples diversões temos que recorrer aos povos estranhos, copiando os seus hábitos e costumes.(...).*

*Chega, porém, a vez do carnaval. Ao contrário do que se fazia outrora, em Belém, hoje, a comemoração alacre da quadra da folia se restringe ao bal-masqués tornando-se um verdadeiro carnaval das salas.*

*Belos dias os de outros tempos, quando em Belém se realizava o grande corso, passeando majestosamente às ruas, os cursos alegóricos dos clubes “Deus, pátria e liberdade”, “Dragões do Averno” e outros, que tanto embelezavam, nesses dias, a encantadora cidade. (...).*

*Alguém dirá que a crise não permite o fastígio de outras eras.*

*Assim é. Mas onde os cordões de Pretinhos, de Roceiros e de Marujos, que alegravam a cidade?”<sup>165</sup>.*

Rocha Moreira mostra-se saudoso em relação aos folguedos de rua, tanto dos cursos da praça da República como dos cordões de pretinhos, roceiros e marujos, organizados pelos moradores da periferia. Sua defesa se baseia na idéia de que tais práticas são de tempos passados, confirmando a idéia de que o carnaval dos cursos e dos cordões

desapareceu, cedendo lugar aos bailes das associações e clubes da cidade. Para Rocha Moreira, a “morte” desse velho carnaval não estava ligada somente à crise que se abatera sobre a cidade desde o início da década de dez, mas sim ao estrangeirismo que aos poucos pôs fim nas diversões dos setores menos abastados como os cordões de pretinhos, marujos e roceiros. Esses grupos que em anos anteriores foram o orgulho de Henrique Abílio por ainda se manterem na rua, irritando os setores que militavam a favor da europeização dos costumes, aparecem no texto de Rocha como manifestações do passado.

Foi com esse espírito de defensor das causas perdidas que Rocha Moreira apresentou o personagem Maurício na crônica “Flores e Guisos” em fevereiro de 1922:

*Com a voz a tremer, molhando-a de lágrimas, numa triste evocação do passado, o meu amigo Maurício Ramos falou do Carnaval de seu tempo (...). Este Maurício, poeta de descantes soberbos, autor de versos magníficos, quase nunca publicados, vive para o passado que amou e no qual julga ter sido feliz. (...)*

*- Veja você, dizia ele, como são insípidos os nossos dias voltados para Momo. Antigamente nesta mesma praça em que nos achamos, quando a época do carnaval era chegada, reinava o prazer, dominava a alegria. Apesar das tardes hibernais (...). Não seria, talvez um carnaval de elite; mas existia em todos uma alegria comunicativa, que hoje deserta de todos os corações. (...) Hoje, porém, o Carnaval emigra das ruas para as salas. (...) Vivemos no domínio do tango e do fox-trot”<sup>166</sup>.*

Mais uma vez o carnaval de rua é envolto em sentimentos nostálgicos. Os festejos da praça da República parecem ter desaparecido por completo para ceder lugar aos bailes musicados pelos ritmos da moda. Esse saudosismo, embora valorize as características tradicionais do carnaval, mostrando-as como mais animadas do que as brincadeiras de salão, confirmam seu desaparecimento, ajudando, portanto, a consolidar a idéia de que o

<sup>165</sup> Rocha Moreira. “A morte da tradição”. *A Semana*. Belém, 15 de janeiro de 1921.

<sup>166</sup> Rocha Moreira. “Flores e guisos”. Sessão “Semana Elegante”. *A Semana*. 25 de fevereiro de 1922.

folguedo em Belém havia se transformado em uma festa de poucos e restrita aos clubes mais elegantes.

Essa melancolia que predominava nos textos de Rocha Moreira e de outros literatos não era uma unanimidade na imprensa local, nem mesmo na revista *A Semana*, de onde copilamos as impressões mais desanimadas a respeito do carnaval paraense. Arnaldo Valle, um outro colaborador do periódico, opõe-se ao saudosismo de seu redator, Rocha Moreira, e de outros companheiros, apresentando uma imagem bem diversa do folguedo:

*“Bons tempos, bons tempos! São estes que no presente se vivem! Entrementes acercou-se dos dois uma rapariga, morena e gordinha, um palminho de cara e uma tentação de corpo, a qual, vendo e ouvindo a rabugem do velhusco, começou a bisnagá-lo a torto e direito, encostando-se-lhe bem ao busto e muito de festinhas e cafunés lhe aplicando no rosto carrancudo. Mas, com poucos, eis se lhe desenferuja a pyrrhonic (sic), ao velhustro contemporâneo da mui falada e preceituada era da sã moralidade... e foi, em verdade, um espetáculo de farsa irresistível assistir-se ao açodamento do caturra, que modernizando-se de golpe a ação daqueles cafunés, se partiu, inseguro e aos esbarros, na esteira da rapariga, a ver se poderia também bisnagá-la... E o outro, então o pandego do velhote, buchechas inchadas e olhos trocistas, gritou-lhe de pronto, em casquinadas de vitória: - Agüenta meu vegete! E concorda que os ‘bons tempos’ são estes de agora...”<sup>167</sup>.*

Para rebater o saudosismo daqueles que insistiam em menosprezar o carnaval dos anos 20 em nome de um modelo de festa falecido e preso ao passado, Arnaldo Valle coloca lado a lado um velho melancólico e nostálgico e uma jovem trocista num enfrentamento de gerações para discutir se “bons tempos” foram os que já passaram, ou os que então eram vividos. Na disputa entre o novo e o velho, o primeiro sai vencedor, o idoso que pertencia a uma outra geração afeita a “sã moralidade” rendeu-se ao moderno lança-perfume, optando por atualizar-se. Nesse texto, nem os folguedos dos corsos e nem do entrudo faziam falta

diante das brincadeiras da moda. O cronista, desta feita, rebate as imagens que mostravam o carnaval da cidade como algo do passado, já falecido e sem a animação de outrora.

Como Arnaldo Valle, outros nomes saíram em defesa do carnaval nos anos 20, entre esses Zé Pereira, no texto que abriu essa discussão. Zé, além de mostrar uma imagem muito animada da festa, ainda rebateu a idéia de que se realizavam somente nos salões das ricas sociedades. Em suas palavras:

*“Fala-se tanto atualmente no Carnaval, que me não posso forrar á tentação irresistível de escrever, com a tinta brejeira da minha alegria, uns inofensivos comentários sobre o assunto.*

*E pensará o leitor por ventura que nosso carnaval não há o que dizer?*

*Pois está positivamente enganado.*

*Eu, - pobre de mim! – que nunca vi o carnaval do Egito, nem o da Grécia, nem o de Nice, nem o de Veneza, nem o de Paris, nem o de Portugal – tenho, no entanto, a religião carioca do Carnaval.*

*É a minha festa.*

*E sabem Carnaval que mais me agrada?*

*É este, é este nosso excelente e delirante Carnaval brasileiro, cheio de loucuras e de alegrias!*

*Eu sou mesmo um homem carnavalesco. Embora não seja carioca, eu nasci para os transportes alucinantes do carnaval.*

*(...) Como não devem ignorar em Nice, por exemplo, o Carnaval é uma moxifinada intolerável.*

*Avaliem só que todas as homenagens a Momo se resumem ali a um mero torneio de fantasias, preparadas pela imaginação refinadas dos artista. Só se vêem flores, perfumes, aparatos artísticos. É uma grande pasmaceira. Ninguém se diverte. Levam o tempo a fazer exibições de riqueza e de Beleza!*

*(...) É só a pândega, a pagodeira, a loucura, o delírio! Isto sim é uma delícia!*

*Os cordões se formam, e lá se vai a alegria, a algazarra, o pandemônio! Índios, caboclos, pierrots, diabinhos, apaches, colombina, dominós, toda a fauna excêntrica e encantadora da quadra carnavalesca!*

*E, então, o gênio lírico do brasileiro extravasava em arroubos deliciosos, em remígios (com licença do Fernandez!) encantadores:*

*OH! Abre ala*

*Oh! Abre ala*

*Deixa-me passa!*

<sup>167</sup> Arnaldo Valle. “Bons tempos, bons tempos”. *A Semana*. Março de 1922.

*Somos do club  
Flô do Umarizá!  
É lindo!  
E isso é aqui, é no Rio, é em todo o Brasil.*<sup>168</sup>

O primeiro aspecto levantado por Zé Pereira é o poder que o carnaval tinha em provocar debates e discussões, dando a entender que o tema naquele momento era um dos preferidos entre as rodas intelectuais de Belém. Diante desse quadro, o cronista diz não se furtar à questão e logo de início coloca-se contra seus colegas que apontavam o folguedo como uma festa triste e restrita aos salões das grandes sociedades. Na provocação: “E pensará o leitor por ventura que nosso carnaval não há o que dizer?”, podem-se descortinar referências às imagens de apatia que predominaram durante o carnaval de 1919 e 1920 nas penas de literatos como Manuel Lobato e Rembrandt Júnior. Para mostrar uma imagem contrária da festa, reporta-se aos folguedos do Rio de Janeiro, visto como o exemplo de folia a ser seguido. Para ele, Belém em nada ficava a dever à “pândega, a pagodeira, a loucura, o delírio” que predominavam nas festas cariocas. Essa imagem aparece em oposição ao modelo de folia veneziano, onde, segundo o cronista, se privilegiavam somente a beleza e a riqueza das fantasias e da ornamentação. Sua crítica se aplica tanto à representação que privilegiava os hábitos elegantes e refinados do reinado de Momo em Nice como ao privilégio que se vinha dando no meio jornalístico aos bailes das sociedades mais aristocráticas da cidade. Para se opor a esse movimento, mostra que os foliões continuavam nas ruas: o clube “Flor do Umarizal” aparece embalado por uma versão acaboclada do sambinha de Chiquinha Gonzaga; os cordões, tão temidos pela polícia, misturam fantasias de origem local e européia, índios e pierrots; o que se exalta do desfile

---

<sup>168</sup> Zé –Pereira, *Op. cit.*

não é seu caráter civilizador, mas a alegria, o pandemônio e tudo que se opunha à fidalguia dos salões.

Tanto Zé Pereira quanto Arnaldo Valle faziam parte de uma frente de resistência à apatia que alguns homens de letras vinham sistematicamente atribuindo ao carnaval paraense, ora com argumentos de ordem financeira e climatológicas, ora movidos pela saudade dos folguedos tradicionais organizados pelos moradores da periferia. Esse movimento de reação adensou-se ainda mais ao longo da década de 20, as justificativas utilizadas para mostrar a festa como maltrapilha, ou sem o brilho e o júbilo de outrora, aos poucos foram-se tornando incapazes de fazer frente aos foliões que, alheios a tudo isso, continuavam organizando seus blocos, cordões, zé-pereiras ou simplesmente colocando máscaras para sair às ruas nesses dias. Mais uma vez o meio letrado teve que se render à persistência da população que enfrentava a chuva e a crise financeira para se divertir.

Depois de um domingo gordo de tarde chuvosa, era de se esperar inúmeras lamentações pelas frustrações causadas pelas águas, mas não foi essa a repercussão do penúltimo dia de folia do carnaval paraense de 1924, do qual anunciou-se que: *“o povo opôs, ontem, resistência à chuva, ocorrendo aos pontos mais movimentado quando ela caía, impertinente, sobre a cidade”*<sup>169</sup>. Essa nota publicada no jornal *O Imparcial* nos dá uma mostra de que o inverno por si só não era suficiente para acabar com a alegria desses dias e que os brincantes sempre encontravam uma maneira de se divertir. Diante da persistência do folião paraense, até mesmo o ranzinza Rocha Moreira, que antes havia-se lamentado pelas transformações decorridas no carnaval durante as primeiras décadas do século XX, deixou de lado o sua melancolia para mostrar que as chuvas não eram capazes de esfriar a animação:

*“(...) Ao mesmo tempo, porém, que o inverno se faz anunciado pela tuba dos aguaceiros que roncam nas quebradas, nas várzeas e planaltos, o Tempo ameniza a tristeza dos homens anuncia a época do Carnaval.*

*(...) Alheios às inconstâncias do Tempo, os homens pelas tardes dominicais e nos bailes em que a alegria atinge o máximo grau, transformando-se em loucura, afivela ao rosto a máscara do contentamento, escondendo a dor que, muitas vezes, como uma chama latente, lhes devora a alma”<sup>170</sup>.*

O carnaval ao invés de ser mostrado como uma festa incompatível com as chuvas, como muitos literatos insistiram em afirmar, aparece aqui intimamente ligado ao inverno amazônico, que preconiza e anuncia o seu início. O folguedo é representado enquanto um ponto de equilíbrio aos dias cinzentos dos primeiros meses do ano. Se as águas são responsáveis por uma certa languidez, a folia viria para restaurar a alegria, nem que fosse por um curto espaço de tempo. Não eram somente as chuvas que os foliões ignoravam ao caírem na folia, os problemas e as dificuldades do dia-a-dia também eram esquecidos, ou melhor, encobertos pelas máscaras e fantasias de carnaval. Essa possibilidade de fuga do cotidiano se constitui num dos sentidos universais da festa, e, em Belém, diante da crise econômica que se vinha atravessando, esse foi um dos caracteres mais revisitados nas imagens das festas carnavalescas<sup>171</sup>.

Rocha Moreira recorreu a esse sentido do carnaval novamente em 1925, desta vez, tomado por seu velho mal-humor, interpretou a suspensão cotidiana não como uma válvula de escape para as tensões sociais, mas como um tempo em que os homens deixavam de cumprir com suas obrigações. Em suas palavras:

<sup>169</sup> “Carnaval”. *O imparcial*. 03 de março de 1924.

<sup>170</sup> Rocha Moreira. “O inverno e Momo”. *A Semana*. 06 de janeiro de 1923.

<sup>171</sup> Além de seu sentido de válvula de escape, o carnaval também está associado à inversão das práticas cotidianas, aspectos exaustivamente estudados pelo clássico trabalho de Roberto da Matta. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

“(…) *Procurando esquecer os dias tristes que vamos vivendo na atualidade. A loucura é coletiva e faz que se perca a noção das necessidades, que nos acompanham, para onde quer que nos voltemos. A muitos, nesses instantes fugidios, escapa a dolorosa preocupação, e falha, com o sentimento da paternidade, o dever indeclinável de zelar pela família.*”<sup>172</sup>.

Pelo texto de Rocha Moreira podemos observar que muitos ainda não haviam esquecido os tempos faustosos proporcionados pela borracha, apesar da perda da soberania amazônica na extração do produto já ter completado uma década. O carnaval como possibilidade de esquecer a crise que já parecia eterna, ao invés de ser exaltada, é criticada pelo velho poeta que via nisso uma irresponsabilidade por parte daqueles que muitas vezes deixavam de alimentar suas famílias para poderem gozar os três dias de folia.

Essa opinião de Rocha Moreira, no entanto, parecia estar isolada em relação aos outros homens de imprensa que não viam mal algum em deixar de lado a crise e as dificuldades do dia-a-dia para entrar na folia. Harle Kean, articulista da *Folha do Norte*, chegou a sugerir que, em nome do contentamento, valia até mesmo pedir “um abono por conta” para financiar as fantasias. Em suas palavras: “*Nada de tristeza. Nada de epalhafato: um dominó, no canastro; mascara, na verônica; lança-perfume, na mão; um abono por conta e... toda a pandega!*”<sup>173</sup>.

Esse mesmo entusiasmo movia as expectativas de um outro articulista, que também não via no colapso econômico um empecilho ao ânimo dos que pretendiam pular o carnaval de 1924:

“(…) *Amanhã, Domingo, a Praça da República, o Largo de Batista Campos e a Av. Generalíssimo Deodoro serão pequenos para conter as pessoas que irão divertir-se. Se a tarde for boa e limpa o combate*

<sup>172</sup> Rocha Moreira. “A multidão em delírio...”. *A Semana*. 21 de fevereiro de 1925.

<sup>173</sup> Harle Kean. “Estação carnavalesca”. *Folha do Norte*. 05 de fevereiro de 1927.

*de confete e lança-perfume vai ser tão intenso, que dará a idéia de que a crise é coisa que não existe nessa terra*<sup>174</sup>.

As esperanças do articulista para o domingo de carnaval eram acaloradas. Ele previa que os foliões ocupariam os principais pontos de encontro dos festejos na cidade a fim de aproveitar os divertimentos da época. A nota privilegia as batalhas de confete e serpentina, um jogo caro e muitas vezes utilizado para identificar o folguedo da cidade ao veneziano, mostrando uma revalorização do carnaval de rua, que em anos anteriores era ignorado e menosprezado pela imprensa. A brincadeira que foi apontada por Manuel Lobato em 1919 como um símbolo do desperdício injustificado diante da baixa dos preços da borracha, reaparece nas vias públicas mesmo diante do fantasma da crise que continuava a assombrar os brincantes.

Além das batalhas de confete e serpentinas, o ano de 1924 também assistiu o reaparecimento dos clubes carnavalescos, grupos normalmente organizados por membros dos setores mais abastados que se apresentavam em luxuosas fantasias acompanhados por bandas regidas por maestros famosos e carros alegóricos. Segundo o articulista d'*O Imparcial*: “ (...) Os clubes eram a maior diversão da endiabrada quadra, desapareceram. Este ano porém iremos apreciar um clube, composto de senhoritas da nossa sociedade. (...) O referido clube se denominará “Diabos” percorrerá as principais ruas da cidade”<sup>175</sup>. A volta desse tipo de organização ilustra o retorno dos grupos mais endinheirados às vias públicas, bem como a revalorização do carnaval de rua.

Além de registrar os preparativos do carnaval requintado, a imprensa, naquele ano, também se remeteu aos aprestos dos grupos provenientes da periferia: “*Hoje segundo*

<sup>174</sup> “Carnaval”. *O imparcial*. 16 de fevereiro de 1924.

<sup>175</sup> “Carnaval”. *O Imparcial*. 16 de fevereiro de 1924.

*sábado do carnaval, o deus da folia andar*á a noite em farra pelos clubes boêmios. (...) Começaram hoje os ensaios do cordão de mascarados 'Pelintrás do Humaitá', á travessa deste nome no Marco da Légua, seguindo-se um baile à fantasia"<sup>176</sup>. Vê-se que tanto no subúrbio como no centro da cidade a animação era a mesma, as sociedades também se preparavam para o folguedo, ensaiando seus cordões e divertindo-se em bailes à fantasia.

As expectativas dos articulistas em torno do carnaval de 1924 parecem ter sido plenamente satisfeitas a tirar pela descrição do último domingo de carnaval publicado n' *O Imparcial* na manhã de segunda-feira:

*"Apesar da impertinente chuva que desabou sobre a cidade, esteve bastante animado ontem o Carnaval. Ao Largo da Pólvara ocorreram numerosas pessoas, a fim de assistir ao curso que, também esteve concorridíssimo. Tomaram parte quase todos os automóveis da praça, carros, sendo alguns alegóricos, dos quais se destacavam uma linda 'corbeille' de flor amarela que foi louvada por quantos a viram. A saboaria paraense, os cigarros mensageiros e o Júlio, apresentaram interessantes carros de reclame. Foi muito apreciado também um carretão da Pará-eletric com diabinhos vermelhos. Até às sete horas da noite continuava o movimento na Praça da República.*

*A praça Batista Campos esteve movimentada. (...)*

*A avenida Generalíssima esteve repleta de mascarados. (...)*

*Fez também boa figura o Largo de S. Brás. Ali havia barulho infernal. É que os cordões se apresentavam aos moradores do bairro, cada um se esforçando mais para conquistar a palma da vitória"<sup>177</sup>.*

Como os articulistas dos jornais vinham prevendo, as comemorações carnavalescas foram mesmo um sucesso apesar da "chuva que desabou sobre a cidade". Os tradicionais pontos de encontro dos foliões estiveram "concorridíssimo": no Largo da Pólvara, antigo nome da praça da República, apresentaram-se "quase todos os automóveis da praça", alegóricos ou não; a praça da Batista Campos, localizada numa das áreas nobres da cidade,

<sup>176</sup> "Estação carnavalesca" *Folha do Norte*. 29 de janeiro de 1924.

<sup>177</sup> "O Carnaval". *O Imparcial*. 03 de março de 1924.

onde aconteciam as brincadeiras dedicadas às crianças e apresentavam-se alguns cordões, também esteve animada; a avenida Generalíssimo Deodoro e arredores, que fazia parte do trajeto oficial dos carros e dos mais diversos grupos de foliões, “esteve repleta”; e, finalmente o Largo de São Brás, situado no limite entre a cidade urbanizada e bairros mais distantes como o Marco da Légua, Pedreira e Guamá, para onde se dirigiam os grupos de foliões da periferia, não esteve menos empolgante.

Os registros do carnaval de 1924 não deixam dúvida de que o folguedo nos anos 20, principalmente o de rua, recuperou seu prestígio, abalado durante a década anterior. Se não são mais mencionados o entrudo e os cordões de pretinhos e roceiros que motivaram o desânimo de alguns saudosistas, também não se podia mais dizer que o carnaval em Belém se restringia às salas devido às chuvas ou à crise financeira. Os foliões estavam nas ruas, quer trajados de ricas fantasias acompanhados por carros alegóricos, quer nos cordões de mascarados, organizados pelos moradores da periferia.

Essa animação registrada pelo articulista d’ *O Imparcial* não foi um privilégio do carnaval de 1924, em 1922 as festas parecem ter sido movidas pelo mesmo entusiasmo segundo o olhar de Bruno de Menezes:

*“Na praça. Carros alegóricos cruzam-se num delírio infrene. É o Carnaval, é Momo em consagração. Passam cordões, passam mascarados galhofando. Continua o dilúvio de serpentinhas, de confetes, a batalha de lança-perfume... Todos riem, gritam, cabriolam”*<sup>178</sup>.

Na descrição não há lugar para tristeza, só alegria e contentamento, nem de perto lembram as imagens melancólicas e desanimadas que um Rocha Moreira, Lúcio Lima ou Lyrio do Vale davam às folias realizadas em espaço público. Bruno de Menezes além de

<sup>178</sup> Bruno de Menezes. “Romance de Pierrot”. *A Semana*. 25 de fevereiro de 1922.

desfazer a idéia de que a festa era restrita aos salões, sugere que o carnaval é um tempo de igualdade e democracia, onde a praça aparece como ambiente aberto a todos os tipos de manifestações. Nela se encontravam tanto os foliões que podiam financiar brincadeiras mais caras – o confete, a serpentina, os carros alegóricos - como aqueles vindos dos setores menos abastados da sociedade, geralmente reunidos nos cordões.

Esse sentido do carnaval havia sido deixado de lado desde o início da crise da comercialização da borracha, mas foi reaparecendo gradualmente à medida que o carnaval de rua retoma seu prestígio junto aos meios letrados e aos mais endinheirados, que agora se dispunham a desfilar pelas principais vias públicas da cidade ao lado de operários, negros e mestiços.

Essa convivência em praça pública subsidiava o discurso de que o carnaval era uma festa de todos, sem distinção étnica ou social. Sentido que fora amplamente explorado pelo intendente Antônio Lemos até o início do século, mas que depois de sua saída e do fracasso em transformar o carnaval numa festa civilizada foi aos poucos deixado de lado, ao mesmo tempo em que a imprensa começou a promover os folguedos dos salões e diminuir o valor das brincadeiras realizadas na rua. Rocha Moreira foi um dos que recobrou a imagem democrática da festa na década de 20: “(...) *O carnaval é a festa por excelência de todos... Como sempre, Momo é o grande rei, que estabelece o princípio da igualdade para seus vassalos, tendo como base principal da glória a alegria delirante dos homens*”<sup>179</sup>. Na visão do velho poeta o carnaval instaurava um tempo em que as hierarquias e as diferenciações sócio-culturais eram suspensas pela igualdade e convivência pacífica entre os homens. Essa trégua momentânea do *status quo* se apóia na idéia de que o carnaval é

---

<sup>179</sup> Rocha Moreira. “A ressurreição de Momo”. *A Semana*. 19 de janeiro de 1924.

um prerrogativa de todos, tanto dos ricos como de “Zé-Modesto, que também tem o direito de se divertir”<sup>180</sup>.

A festa, assim, aparece novamente na imprensa como um direito de todos, aspecto valorizado até o início do século, mas que depois ficou um pouco esquecido diante do privilégio dado ao carnaval dos clubes e associações mais ricas da cidade. Desta vez o que justificava a reafirmação do folguedo enquanto uma festa democrática não era um projeto civilizador que procurava suprimir as tradições herdadas do período colonial, mas a crescente valorização dessas práticas, movimento que vinha se assistindo não só em Belém como no meio literário e artístico do Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais do país desde a década anterior.

No início do século Lemos empenhou-se em transformar o carnaval da cidade numa festa civilizada, entenda-se européia, vendo nesse modelo de folia um instrumento capaz de elevar Belém ao rol das principais capitais do mundo. Com esse intuito financiava a ornamentação de ruas e praças, na tentativa de popularizar o modelo veneziano de folia não só entre os setores mais abastados, já identificados com os hábitos europeus, como entre os foliões provenientes dos bairros da periferia, acostumados a participar do folguedo com tradições próprias herdadas geralmente do período colonial. Para garantir o sucesso desse projeto, Lemos recorreu à força, proibindo e controlando manifestações que iam de encontro ao modelo de folia almejado por ele. Assim por trás de seu discurso de igualdade, se escondia na verdade um arsenal rígido de instrumentos que cerceavam práticas que destoassem de seu projeto.

Nos anos 20, o contexto é bem diverso, o samba, o batuque, e outras manifestações herdadas do período colonial não são mais colocadas na imprensa como sinônimos de

---

<sup>180</sup> “Estação carnavalesca”. *Folha do Norte*. 19 de fevereiro de 1927.

atraso e vergonha, passando a motivos de orgulho nacional, o que de certa forma justifica o reaparecimento da imagem de um carnaval democrático, onde os cursos dividem espaço com os cordões. Essa convivência, apesar de motivada por uma re-significação da cultura negra e mestiça, não se dava sem os devidos instrumentos de controle, que, em nome da segurança dos brincantes, continuavam cerceando e reprimindo as práticas organizadas pelos moradores da periferia. Essa vigilância a que estavam submetidos os foliões paraenses foi registrada na nota do articulista d'*O Imparcial* na avaliação feita sobre o carnaval de 1924: "(...) *Ao contrário do que ocorre nos demais anos, não houve nenhum conflito ou sequer prisões. Para isso muito concorreram a proibição dos encontros dos cordões carnavalescos.*"<sup>181</sup>. Na impressão do articulista um dos fatores que garantiu o sucesso das comemorações no domingo gordo foi a proibição dos encontros de cordões.

Além do impedimento dos encontros, os jornais anunciavam que "*os ensaios de cordão só serão permitidos com licença da polícia*" e que "*nos bailes públicos é obrigatório tirar a máscara à meia-noite, sendo, ainda proibido andar de máscara nas ruas depois das 6 horas da tarde*"<sup>182</sup>. Por esses registros podemos perceber que as festas continuavam sob controle rígido da polícia, que procurava empreender uma certa ordem às folias carnavalescas, mantendo sob vigilância os grupos que pudessem oferecer algum perigo à disciplina que a festa deveria ter. Assim, vemos que os grupos sociais se misturavam, porém, não de maneira democrática e igualitária como sugeriam os literatos e articulistas da cidade.

Essa discriminação e controle ficavam ainda mais evidentes pelo esquadrinhamento que a cidade sofria durante os três dias dedicados a Momo. A comissão organizadora dos

<sup>181</sup> "O Carnaval". *O Imparcial*, *Op. cit.*

<sup>182</sup> "Estação carnavalesca". *Folha do Norte*. 16 de janeiro de 1927.

préstitos delimitava os espaços onde deveriam se realizar os folguedos. Enquanto a praça da República destinava-se a receber as brincadeiras mais caras - os carros alegóricos preparados “*pelos várias sociedades e famílias da elite*”, e as “*célebres batalhas de confete, lança-perfumes e serpentina*”<sup>183</sup>-, o largo de São Brás e a avenida Generalíssimo Deodoro recebiam os foliões dos bairros da periferia. Estes dois últimos endereços faziam parte do itinerário oficial do desfile dos cordões carnavalescos como apontou o jornal *A Folha do Norte* em 1927:

*“Itinerário: Cipriano Santos até o Largo de São Braz, volta pela mesma avenida até a Generalíssimo Deodoro até a travessa Dr. Moraes, seguindo por esta até São Braz, Trindade, São Mateus, Praça Batista Campos, Praça da República. Grupos que vão desfilar: “As mulatas melindrosas”, “Os lenhadores”, “Os Vasculhadores de Belém”, “Os pelintras do Humaitá”, “O Bloco da Boca Grande”*<sup>184</sup>.

Esse préstito contava basicamente com a participação dos grupos menos abastados: lenhadores, vasculhadores, moradores dos bairros suburbanos como o Marco da Légua, onde se localizava a sede d’ “Os Pelintras da Humaitá” e outros. Apesar do roteiro incluir a praça da República e Batista Campos, a escolha pelo melhor grupo era realizado no largo de São Brás, um endereço nobre, mas bem distante das duas outras praças. Essa concentração da disputa na periferia era uma forma de manter a maioria dos foliões do subúrbio afastados do curso realizado na praça da República.

Como o esquadramento não impedia que os foliões do bairro operário do Reduto, que fica nas proximidades da praça, ou mesmo os habitantes de localidades mais distantes visitassem-na para assistir aos cursos ou para divertirem-se improvisando seus próprios brinquedos, os setores mais abastados utilizavam seus próprios mecanismos de

<sup>183</sup> Pierrot. “O Carnaval”. *A Semana*. 01 de março de 1924 (Grifos do autor).

diferenciação, que consistiam no valor de suas fantasias e indumentárias, muitas vezes vindas diretamente de Paris, ou no distanciamento que os carros alegóricos e automóveis podiam proporcionar em relação aos outros transeuntes das praças e avenidas.

Diante de todas essas formas de discriminação, controle e vigilância que faziam parte da festa podemos concluir que por trás do discurso de igualdade e democracia se perpetuavam as mesmas hierarquias e distanciamentos entre os grupos sociais vigentes no cotidiano. Essa imagem, no entanto, era fundamental para aqueles que se empenhavam em transformar o carnaval num símbolo da nacionalidade brasileira. Para tanto, na imprensa o folguedo precisava assumir o caráter de festa de todos, aberta a quais quer formas de manifestações: cordões, corsos, confetes, Zés-pereiras, lança-perfumes, batuques, *fox-trots*, etc.

No próximo capítulo, procuraremos entender as estratégias utilizadas pelos *novos* e seus simpatizantes no processo de homogeneização da imagem do carnaval e sua contribuição para que se transformasse em um dos símbolos mais representativos do país.

---

<sup>184</sup> *Folha do Norte*. 1º. de março de 1927.



*De menino travestido,  
Entregou-se a brincadeira,  
Dos bardos o mais querido,  
O J. Rocha Moreira.*

(Fig. 04) Montagem como essa, que mostram o poeta Rocha Moreira, redator-chefe d' *A Semana*, fantasiado de garoto era uma brincadeira comum entre o corpo redacional da revista.



*—Quem canta seu mal espanta,  
elle berra airoso e bairra.  
—Quem neste mundo não canta,  
tôca «Berimbau e Gaita».*

(Fig. 05) Nesta outra montagem temos Jacques Flores acompanhado com versos (não assinados) fazendo referências ao seu primeiro livro de poesia *Berimbau e Gaita* de 1924.



(Fig. 06) Fotografia de um baile carnavalescos realizado pela Assembléia Paraense em 1922.

## CAPÍTULO III:

***“Sempre lisos, patricias formosas, fox-trot e samba: a democracia carnavalesca dos ‘vândalos do apocalipse’”***

*“Do Palácio á choça, da cidade ao povoado, onde houver um coração que pulse aí residirá o contentamento (...)”<sup>185</sup>.*

A análise feita no capítulo anterior buscou evidenciar que o carnaval na década de 20 era predominantemente representado como uma festa democrática plena, aberta aos mais variados tipos de manifestações, fosse de origem francesa, italiana, portuguesa ou africana. Essa imagem ia de encontro a uma outra corrente de opinião, defendida por articulistas e literatos que, a partir do início do século XX, fomentaram uma campanha a favor de um carnaval segregacionista e distinto, onde os salões das ricas sociedades eram privilegiados, e as festas de rua ganharam aspecto maltrapilho, desanimado e triste.

A construção desse segundo julgamento foi balizada sobre dois argumentos centrais: a crise na comercialização da borracha, que pôs fim ao carnaval luxuoso, financiado pela intendência de Antônio Lemos e as chuvas, que impediam os foliões de saírem às ruas para extravasar sua alegria. Esse movimento perdurou durante toda a década de dez e início dos anos 20. Durante o período foram inúmeros os reclamos de que o folguedo andava desanimado ora por um, ora por outro motivo.

Por trás desses discursos, reitere-se, escondia-se uma certa decepção concernente às tentativas, empreendidas pelo intendente e pelo meio letrado, de transformar o carnaval da cidade no modelo veneziano das máscaras, das batalhas de confete e serpentina, dos corsos e de outras tradições consideradas civilizadas e elegantes.

---

<sup>185</sup> Dominó Preto. “Os últimos dias de momo”. *A Semana*. 25 de fevereiro de 1922.

Desde o final do século XIX, o folguedo estava sendo manipulado para consolidar-se como um espelho da sociedade e como um instrumento pedagógico capaz de promover o desenvolvimento social. Essa projeção da festa justificou uma série de perseguições às práticas consideradas incultas e atrasadas em prol de financiamentos e incentivos ao carnaval de inspiração européia, com o intuito de dar ares modernos à cidade e promover um refinamento de hábitos entre a população.

Diante da persistência de manifestações indesejadas e da diminuição dos recursos destinados à implementação do modelo veneziano de folia, os setores mais abastados foram aos poucos abandonando as vias públicas e restringindo as comemorações carnavalescas a clubes e associações. Ao mesmo tempo, articulistas, literatos e jornalistas passaram a menosprezar os festejos de rua, classificando-os como desanimados, frios e sem o júbilo e o brilho de outrora. As festas de salão, bailes de máscara, concursos de fantasias passaram, então, a representar condignos do carnaval em Belém, simbolizando o progresso e a urbanidade, enquanto que a rua era o lugar de todos aqueles que não conseguiram se adaptar à civilidade.

Nos anos vinte, a rua volta a ser representada como o espaço do carnaval de todos. O contexto, no entanto, não é mais o de perseguição às práticas herdadas do período colonial, que até a década de dez simbolizava atraso e vergonha para muitos homens de letras, mas o de valorização dessas manifestações, que passaram a representar a identidade nacional<sup>186</sup>. Essa valorização elevou o prestígio dos folguedos nas vias públicas, que retomaram não só um aspecto de festa animada, como democrática, onde tanto os préstitos

---

<sup>186</sup> Sobre essas mudanças de sentido que as tradições populares sofreram ao longo da década de dez ver: CUNHA, *Op. cit.*

tidos como desaparecidos por conta de seu alto custo, como os mais baratos, organizados por moradores da periferia, reapareceram nas ruas da cidade dividindo o mesmo espaço.

Essa imagem que procurava sublimar as hierarquias sociais e o controle disciplinar exercido pela comissão organizadora dos préstitos e pela polícia, foi fundamental para a construção e consolidação do mito de que o carnaval é a festa nacional por excelência, de vez que congrega, sob o cetro de momo, todos os brasileiros sem distinção social, racial ou cultural. Dentro dessa perspectiva, assistiu-se na imprensa a uma revalorização dos folguedos públicos, onde o contato entre as diferentes tradições era inevitável, apesar do controle e cerceamento a que se encontravam submetidos os foliões.

Nesse capítulo procuraremos mostrar como *os novos* e seus simpatizantes contribuíram na consolidação desse carnaval enquanto *festa de todos*.

### ***Corsos, serpentinas, cordões, sambas e batuques: a democracia carnavalesca dos novos***

Bruno de Menezes, sob o pseudônimo de João de Belém, com o qual assinava suas trovas sociais, era um dos que representavam o carnaval de Belém como uma festa alegre e aberta aos mais variados tipos de manifestações carnavalescas. Fossem as de origem européia, que tanto agradavam aos setores mais abastados da sociedade, fossem as de origem negra ou mestiça, como o samba e o batuque. Seus versos publicados na *Belém Nova*, em fevereiro de 1925, mostram seu empenho em consolidar a imagem positiva do carnaval da capital paraense:

“(...)  
*Momo impõe seu cetro da Folia  
 E implanta o carnaval, entre loucuras.  
 Ao ‘Zé Pereira’rouca a bateria  
 e os mascarados fazem mil diabruras.*

*As praças regurgitam todas cheias  
de bobos e foliões pilheriantes.  
O carnaval que almas incendeias  
para o gosto feliz de alguns instantes!*

*O footing é a sarabanda estrepitosa!  
E os carros alegóricos, passando,  
levam nessa farandula ruidosa  
o Bloco dos Raquetas zabumbando.*

*Bailes nos Grêmios chics e fidalgos.  
O clube dos Dários dando nota.  
As 'garçonnetes' de perfis esgalgos,  
lábios pintados de onde o riso brota.  
(...)  
Carnaval é no Rio... – Quem te disse?!...  
(...) <sup>187</sup>*

O carnaval de rua, que muitos decretavam como extinto, é aqui esperado entusiasticamente, fazendo parte de suas brincadeiras não só os carros alegóricos e os blocos, sempre associados aos grupos mais abastados, como também os zés-pereiras, geralmente organizados por padeiros, e as máscaras avulsas, formadas por elementos de todos os setores sociais, que se misturavam pelas ruas e praças.

Além de descrever as festas realizadas nos lugares públicos, Bruno também faz referências aos salões das ricas sociedades, destacando o requinte, a fidalguia de seus bailes. Esses folguedos são, orgulhosamente, por ele descritos como elementos de uma mesma festa, que parece ignorar qualquer das referências negativas feitas a eles no passado ou às diversas tentativas de controle a que estavam submetidos. Na descrição não há lugar para lamentações de espécie alguma, nem do tipo saudosista, que lamentavam o desaparecimento dos folguedos do povo, nem do tipo progressista, que se opunham às manifestações consideradas como embargos ao desenvolvimento do país. O carnaval de

Bruno de Menezes se contrapõe a esses dois argumentos, aparecendo como uma festa que sintetizava elementos dos mais variados gostos e origens. No discurso do poeta, os conflitos, as hierarquias e contradições sociais estão submersas, o carnaval assume um caráter democrático e universal, onde todos têm direito de se divertir sem qualquer distinção. A exaltação das mais diversas brincadeiras também procura desmistificar a idéia de que o folguedo momesco era só no Rio de Janeiro, mostrando Belém como uma das capitais brasileiras da folia.

Apesar do esmero de Bruno de Menezes em mostrar o folguedo paraense enquanto uma festa aberta a todos os tipos de manifestações, procurando silenciar os conflitos e hierarquias sociais, sua trova não deixa de assinalar algumas das formas de distinção imperantes no carnaval amazônico, principalmente aquelas que dizem respeito aos gastos envolvidos nas brincadeiras carnavalescas, que diferenciavam os grupos mais abastados daqueles provenientes da periferia. As duas estrofes que seguem retratam muito bem esse fenômeno:

*“Os cordões em balbúrdias e algazarras  
são pandemônios de batuques e sambas.  
Só se viu gente que caiu nas farras,  
gente que passa tendo as pernas bambas.*

*E eu sonho fantasias deslumbrantes  
Para as nossas patricias mais formosas.  
Talho para seus corpos elegantes.  
Vestimentas riquíssimas, custosas”<sup>188</sup>.*

A trova retrata duas preocupações que moviam diferentes grupos de foliões. Na primeira estrofe, o poeta enfoca os cordões, destacando neles as balbúrdias e as algazarras, enquanto que, na segunda, enfatiza o deslumbre das fantasias custosas de algumas das

---

<sup>187</sup> João de Belém (Bruno de Menezes). “Evoé! Evoé! Carnaval! Baco! Donisios! – Na pantomina de Pierrot e Colombina”. *Belém Nova*. 14 de fevereiro de 1925.

patricias da cidade. Embora esteja falando da mesma festa, fica patente que as motivações dos foliões da primeira não são as mesmas dos da segunda. Nos cordões, o principal desejo parece ser a farra, a brincadeira, a música, a alegria, a dança, a bebedeira, enquanto que para as “patricias mais formosas” o que parece importar é o valor e a beleza de seus trajes, geralmente inspirados nos carnavais de Nice e Veneza. Essa diferença nas motivações para brincar o carnaval nas ruas funcionava como um dos principais distintivos sociais do carnaval. As patricias formosas representam os setores mais abastados, que se diferenciavam dos demais brincantes pelo valor de suas vestimentas, pelos automóveis que as acompanhavam, ou as carregavam. Ou seja, embora o poeta procurasse amenizar as hierarquias, elas eram inegáveis e muito difíceis de serem omitidas.

Essa distinção fica ainda mais evidente se contrastarmos as descrições das ruas com a dos salões. As descrições das festas realizadas nos clubes mais elegantes da cidade também incluíam elementos culturais da população negra e mestiça, principalmente o samba e o batuque, mas delas destacava-se muito mais o requinte, o luxo e o parentesco com as saturnais da Europa clássica.

Bruno de Menezes, assinando novamente com o pseudônimo de João de Belém, usou, outra vez, esse mesmo paradigma para representar o baile realizado na Assembléia Paraense, um dos clubes freqüentados por famílias abastadas de Belém, durante o carnaval de 1925:

“(…)  
*Saudade! Mas de que? Da música, da festa,  
da glória de se ver cortejada e querida?...*  
*Lembra que na Assembléia, andou, risonha ilesta,  
Dançando o A-E-I-O-U numa linha tremida?...*

*Eu sei... Que distinção! Casacas e decotes.*

---

<sup>188</sup> Idem.

*O jazz a desbotar sambinhas e batuques.  
Bela ornamentação em bizarros recortes,  
Luzes de todas as cores incendiando os estuques*<sup>189</sup>.

A alusão aos sambas e batuques, em meio ao elogio da distinção dos foliões de trajes finos e elegantes e da beleza da ornamentação do salão, pode sugerir inicialmente que as festas de salão representavam o carnaval “de todos”, misturando uma estética negra com o gosto pretensamente refinado dos seletos freqüentadores do clube, contudo, por se tratar de um clube exclusivista e pelo valor das fantasias e da ornamentação, fica claro que se trata de uma festa de muito poucos ao invés de uma festa de todos, como queria Bruno de Menezes.

Em 1926, o mesmo poeta repete seus elogios aos bailes da Assembléia Paraense, apontando-a como “o grêmio fidalgo e aristocrático das festas suntuosas. Quer se trate do carnaval, quando culmina o delírio e Momo ressurge do crepúsculo dos passados deuses; quer se trate de uma ‘soirée blanche’ (...)”<sup>190</sup>. Desse modo, reitera o caráter distintivo das festas realizadas na Assembléia, diferenciando, pelo luxo e suntuosidade, seus bailes das brincadeiras feitas nas ruas e em praças públicas.

Sobre os bailes realizados esse ano no clube, afirmou tratar-se de “uma nota de alegria e beleza” onde “sobressaía o aprumo das casacas alinhadas e smokings irrepreensíveis, ao lado de toilettes ultra-chics, de fantasias esmeradas, todas de magnífico efeito”<sup>191</sup>. Nessa descrição, o que menos aparece são as danças e brincadeiras da época, dando-se novamente especial valor ao requinte e a beleza das roupas dos foliões. Essa exaltação da riqueza das fantasias, somada ao elogio da “decoração bizarra, artisticamente

<sup>189</sup> João de Belém. “Da alegria, do flirt, da saudade, das cinzas...”. *Belém Nova*. 28 de fevereiro de 1925.

<sup>190</sup> João de Belém. “Terpsychore (sic) triunfal da Assembléia Paraense”. *Belém Nova*. 27 de fevereiro de 1926.

<sup>191</sup> Idem.

*disposta*<sup>192</sup>, tinha por finalidade traçar um paralelo entre os bailes oferecidos pela Assembléia e as festas das cortes européias, como ficou claro no último parágrafo do texto:

*“(...) Já não era o estúrdio baile de máscaras das gaifonas e rufos bárbaros; já não era a Folia abraçada ao Palhaço: era alguma coisa da evocação da Corte dos homens de gola e punhos de veludo, alguma coisa da Corte das mulheres lindas e mãos engastadas d’anéis”*<sup>193</sup>

A descrição de Bruno de Menezes deixa evidente o tamanho do fascínio exercido pela Europa sob os foliões paraenses, principalmente os mais endinheirados, que podiam esbanjar luxo e riqueza no interior de salões como a Assembléia Paraense, onde só se reuniam os membros mais afortunados da sociedade. Essa referência constante à Europa agradava aos associados desse tipo de clube, também leitores da *Belém Nova*, e aos membros da Associação dos Novos, que, mesmo em meio ao processo de valorização crescente da cultura tradicional brasileira, continuavam procurando identificar-se com o mundo clássico ocidental.

Esse tipo de crônica sobre o carnaval, que valoriza somente o luxo, o requinte e a distinção era bem diferente da forma com que *os novos* se referiam ao carnaval de rua, feito basicamente de “algazarras” e “pandemônios”, como foi descrito por um poeta anônimo em 1924:

*“Em delírio tumultua  
o carnaval pela rua.*

*Estação das aventuras  
em que a vida anda a vibrar:  
ânsias, risadas, loucuras  
excitando as criaturas  
para o mais louco folgar.*

*Numa passeata bizarra,*

---

<sup>192</sup> Idem.

<sup>193</sup> Idem.

*batendo pratos e guizos,  
lá vem, em doida algazarra,  
o bloco dos 'Sempre Lisos'”*<sup>194</sup>

O carnaval de rua aparece aqui com predicados pouco utilizados por Bruno de Menezes ao se referir aos bailes da Assembléia. Nesses versos, a festa é o folguedo da loucura e não das boas maneiras. Ao invés da riqueza e do luxo exaltado nos salões, ressalta-se a alegria dos “Sempre Lisos”, com seus ritmos próprios, feitos de instrumentos simples se comparados com as *jazz-bands*, que musicavam as festas dos clubes mais refinados. A rua é aí o espaço onde os grupos dos despossuídos podiam divertir-se à vontade, sem a necessidade dos ornamentos e das fantasias mais caras que se encontravam nos salões das ricas sociedades.

Por essas diferenças entre os folguedos realizados na rua e os realizados nos salões, podemos ver em que medida as distinções sociais do cotidiano eram reafirmadas durante os três dias de carnaval, hierarquia que mesmo os literatos interessados em homogeneizar a imagem da festa com o propósito de torná-la uma manifestação de todos os brasileiros, independentemente da cor, credo ou *status* social, não eram capazes de esconder. Ou seja, apesar de *os novos* procurarem consolidar o folguedo como uma prática coletiva da população brasileira, seus textos não deixavam de confirmar o carnaval enquanto uma festa mantenedora do *status quo*.

A despeito dessas brechas, a insistência na imagem do “carnaval de todos” permanecia entre *os novos* como o verso a seguir deixa claro:

*“Carnaval pantomina em sarabanda!  
Jograes grotescos, clowes, mímicos e pierrôs.  
Dançam no samba, na maromba, em corda bamba,  
Com as gigolletes (sic), colombinas, dominós.  
Todos os bailes devem ser forrobodós!”*<sup>195</sup>

<sup>194</sup> “Sessão mundanista”. *Belém Nova*. 31 de janeiro de 1924.

Com o intuito de amenizar as distinções inerentes ao carnaval e transformá-lo numa manifestação unívoca, esse trovador anônimo propõe uma solução bastante engenhosa: que um modelo tumultuado e alegre de festa, os forrobodós, invadissem os elegantes salões, promovendo uma mistura de tradições, onde se pudesse ver pierrôs, colombinas e dominós, personagens do carnaval europeu e fantasias prediletas dos foliões mais abastados, dançando ao som do samba, ritmo mais identificado com negros e mestiços.

Movido por esse mesmo objetivo, um outro cronista da *Belém Nova*, assinando com o pseudônimo de Brummel, descreveu o folguedo enquanto síntese cultural das raças formadoras do Brasil:

*“Depois que passou a vertigem carnavalesca; depois que Momo quebrou o thyrsos (sic) guisalhante entre um saracoteio de um ‘Zé Pereira’ de estrondo e o derradeiro maxixe verdadeiramente nacional, ele, o pândego comerciante, lembrou-se que tinha de voltar aos penares”*<sup>196</sup>

Nesse pequeno trecho da crônica social de Brummel, vemos referência a duas manifestações culturais que, até os anos de 1910, eram associadas, pela maioria dos homens de letra, à barbárie e ao atraso, ocuparem um lugar privilegiado. Tanto os zés-pereiras, de origem portuguesa, quanto o maxixe, inspirados em ritmos africanos, eram tidos, até o início do século, por boa parte dos setores abastados e letrados, como manifestações incultas e decadentes, motivos de vergonha para aqueles que buscavam de todas as maneiras estreitar laços de identidade com a Europa franco-britânica. O cronista, ao definir a folia da qual participava o “pândego comerciante” entre o zé-pereira e o maxixe nacional, engrossa o coro dos que defendiam a revalorização da cultura tradicional brasileira, antes rejeitada e perseguida.

---

<sup>195</sup> “Artes e mundanismo”. *Belém Nova*. 31 de janeiro de 1924.

Brummel, no entanto, não rejeitava como alguns saudosistas dos velhos carnavais a influência francesa ou veneziana na folia, aceitando-a como parte do folguedo:

*“A ‘Gôndola do Amor’ foi um número nesta quadra de Carnaval. Os ‘barqueiros’ e as ‘gondoleiras’ estiveram deliciosos. Quando anoitecia, e as luas suspensas – os globos elétricos que iluminavam a praça – derramavam clarões sobre a multidão que se divertia, a ‘Gôndola’ acendia seus balões venezianos.*

*E encantava e alegrava o curso, a alegria, o entusiasmo das moças e dos rapazes que passavam pelos canais de confetes e serpentinas cantando o estribilho da canção das ‘gondoleiras’.*

*Resultou desta homenagem a Momo uns tantos flirts e umas tantas esperanças, que fazem algumas ‘gondoleiras’, ainda hoje, andarem ‘desfolhando rosas sobre os canais’, à espera que os ‘barqueiros’ apareçam, para seguirem ambos na verdadeira ‘gôndola do amor’”<sup>197</sup>.*

Nesse outro trecho da mesma crônica, Brummel mostra-se encantado com o grupo de foliões que homenageou Veneza no curso de 1926. Demonstrando o mesmo entusiasmo com o qual se referiu aos zés-pereiras e ao maxixe nacional, o cronista não via qualquer incompatibilidade entre as brincadeiras e ritmos herdados do período colonial com as de inspiração italiana, indicando as ruas como palco para todas as formas de manifestações. Embora pareça-nos que as “gondoleiras” e seus pares possivelmente não fizessem parte do mesmo grupo dos zés-pereiras, ambos são apresentados como ingredientes de uma mesma festa. O carnaval, assim considerado, é não só uma síntese cultural das tradições étnicas formadoras do Brasil, como também de nações consideradas civilizadas, neste caso, a Itália.

Além de projetar a imagem do carnaval como uma síntese de tradições nacionais e estrangeiras, Brummel, em sua representação da festa inclui também práticas da moda, como o *flirt*, mostrando que a festa não era feita somente de aspectos tradicionais. O *flirt*, que para muitos veio substituir os namoros do século XIX, caracterizado por conveniências

<sup>196</sup> Brummel. “Cinzas... quaresmais”. *Belém Nova*. 27 de fevereiro de 1927.

<sup>197</sup> Idem.

e pelo ideal do amor eterno e respeitável, era uma das práticas que mais levantavam polêmica entre os conservadores e os entusiastas das transformações comportamentais vindas no bojo do século XX<sup>198</sup>. No carnaval, o polêmico jogo de sedução parecia como parte inerente da festa, facilitado pelas inúmeras possibilidades que os bailes e os folguedos de rua ofereciam e pelo anonimato proporcionado pelas máscaras e fantasias. Essa permissividade não era bem vista por muitos homens de letras, mas para Brummel era uma consequência natural da folia.

Além de Brummel, outros literatos não viam incompatibilidade na mistura entre os folguedos tradicionais e as modas do século XX. Como deixou claro o cronista Lyrio do Vale da revista *A Semana*: “(...) *As danças da moda tem afinidades com o maxixe nacional; as soirées terminam em matinées, quando os primeiros bondes trafegam, e em vez do namoro arcaico, predomina o flirt, que é o positivismo do amor (...)*”<sup>199</sup>. Pra Lyrio do Vale, as danças da moda e o *flirt* eram perfeitamente combináveis com o maxixe nacional, diferentemente da visão dos saudosistas, como Rocha Moreira, que costumavam se lamentar pelo desaparecimento dos costumes tradicionais em favor dos novos hábitos durante a folia carnavalesca.

Outro fenômeno recente e também polêmico que facilmente se associou a imagem do carnaval foi a toxicomania. O uso de cocaína, ópio, morfina e éter se popularizaram no Brasil a partir dos anos 20 entre os setores mais abastados e, durante os três dias de carnaval, eram usados indiscriminadamente<sup>200</sup>. O dramaturgo Elmano de Queiroz, um dos organizadores dos prêmios carnavalescos e homem ligado a Associação dos Novos, deu contas da intensidade do consumo desses alucinógenos durante esses dias: “*Vendem-se em*

<sup>198</sup> Sobre o amor no século XIX ver: GAY, Peter. *A paixão terna*. São Paulo: Cia das Letras, 1990 (V. II).

<sup>199</sup> Lyrio do Vale. “Ontem e hoje”. *A Semana*. 01 de março de 1919.

*grande escala, éter e cocaína, (...)/ Tem mais saída a dose de morfina*<sup>201</sup>. Apesar da trova indicar a morfina como produto de maior saída, o éter parecia estar mais popularizado entre os foliões, principalmente dos grupos mais abastados.

Júlio Martins na seção “Correspondência de ‘mademoiselle’ Atualidade”, publicada na *Belém Nova* de 1926, concebendo o carnaval como um ritual de suspensão da realidade, apresentou o uso do alucinógeno como o libertador dos problemas e dos compromissos cotidianos e o facilitador para o ingresso na farsa dos dias dedicados a Momo. Na carta endereçada a Zizi, três semanas depois do último dia de carnaval, *madeimoselle* Atualidade revela que:

*“(…) Só agora a minha irriquieta atualidade abre os olhos para a vida! (...)*

*Eu estava ‘remplie’ de serpentinas e confetes, de fox e éter, de galanteios e cansaço. (...)*

*Agora revolvo, expelindo os restantes vapores do éter que me embreagou o olfato, e me criou para os nervos sensações inéditas, despertar do sonho – eu sonhava, não dormia – para reingressar na mentira do mundo (...)*<sup>202</sup>.

Nessa sessão destinada a discutir temas como cinema, peças teatrais, mexericos e eventos sociais, o carnaval é apresentado como um sonho, uma fuga do cotidiano, e o poder embreagador do éter aparece como veículo químico para facilitar as sensações carnavalescas.

Além de preparar o espírito para o reinado orgiático de momo, o consumo do éter era considerado um hábito elegante e refinado. Carlos Valenciano, membro também dos “vândalos do apocalipse”, descreveu bem o significado do uso dos lança-perfumes entre os foliões:

<sup>200</sup> Sobre a toximania ver: SEVCENKO, *Op. cit.*, 1992.

<sup>201</sup> Elamano de Queiroz. “A insônia de Fausto”. *Belém Nova*. 03 de janeiro de 1925.

*“Éter, hoje em dia é elegância. O elegante, o superiormente elegante, bebe éter, intoxica-se, suicida-se, mortifica o paladar para o gosto supremo de perfumar a alma.*

*O homem da antiguidade morria pelas insubstâncias, pelo fluído, pelo imponderável, pelo sumido, e que, apesar de tudo isso, vale mais que trezentas substâncias.*

*Os homens e também algumas românticas meninas estão criando um novo tipo que irá revolucionar o realismo – o eteriomano...*

*Gracioso! Grandioso! Gravíssimo!*

*A bisnaga deixará de ser de uso exclusivo do carnaval.*

*Passará para todos os dias...”<sup>203</sup>*

Na apologia do cronista, o éter é sinônimo de elegância e civilidade. O uso da substância, ou insubstância como é chamada por Carlos Valenciano, não era motivado somente por seu poder alucinógeno, mas também por ser considerada uma prática de bom-gosto e moderna, fetiche capaz de identificar os consumidores do produto como homens e mulheres de espírito cosmopolitas e atuais.

O carnaval que aparece na *Belém Nova* não era somente do samba e do maxixe, era também dos confetes, das serpentinas, do éter, dos *flirts*, do *fox trot*, do *jazz*. Não era só o resultado da mistura étnica do negro, português e indígena, mas também do francês, do inglês, do norte-americano e italiano. Era, ao mesmo tempo, tradicional e cosmopolita, moderno e antigo, nacional e europeu. *Os novos* ao exaltarem o que consideravam legitimamente brasileiro, não rompiam com os estrangeirismos, que também os fascinava e os encantava. O carnaval não deveria ser somente a mistura das raças e dos diversos grupos sociais, mas principalmente de gostos, de culturas, de gestos.

Ainda que procurassem abraçar a festa, não deixavam de exaltar sua origem européia e a influência dos novos hábitos. Dessa forma, satisfaziam o projeto de individualizar o país sem, contudo, romper os laços com a Europa e sem desdenhar das

---

<sup>202</sup> Júlio Martins. “Correspondência de ‘mademoiselle’ Atualidade. *Belém Nova*. 13 de março de 1926.

transformações técnicas e culturais trazidas pelo século XX. Mostrando que o Brasil, embora fosse uma nação única, dotada de identidade e cultura própria, era também um país que estava pronto para participar do ritmo civilizatório das grandes nações.

Esse projeto deve ficar ainda mais claro, depois de acompanharmos as discussões em torno dos símbolos desse carnaval popular e cosmopolita eleitos entre os personagens da *commedia dell' arte* italiana, arlequim, colombina e pierrô, que, desde o século XVI, ainda na Europa, constituíam-se fantasias prediletas do folguedo<sup>204</sup>.

***Pierrôs, arlequins, dandis e malandros: a busca de um símbolo para a festa nacional***

Arlequim, Colombina e Pierrô tornaram-se fantasias comuns entre os foliões venezianos nos idos do século XVI e chegaram ao Brasil como símbolos desse carnaval, constituindo-se nas máscaras prediletas dos brincantes mais abastados a partir de meados do século XIX<sup>205</sup>. Nos bailes à fantasia dos clubes mais requintados de Belém, eram as roupas prediletas, principalmente a de Pierrô, que constituía num dos principais ícones do folguedo (Ver figura nº. 05).

Ao mesmo tempo em que se fazia presente nos bailes e nos folguedos de rua, o trio também ilustrava as páginas das revistas e se constituía no tema literário mais abordado pelos poetas, cronistas e contistas, que, durante os dias de carnaval, rememoravam sua velha saga amorosa. A sessão “A cidade maliciosa” da revista *Belém Nova* introduziu suas últimas notícias de carnaval de 1925 com um resumo da história de Pierrô, Arlequim e Colombina e com o significado que cada um deles representava da folia:

---

<sup>203</sup> Carlos Valenciano. “A vida pelo sorriso delas”. *Belém Nova*. 27 de fevereiro de 1926.

<sup>204</sup> BURKE, *Op. cit.*

*“Madrugada. Quarta-feira de cinzas... a tristeza, nos semblantes, era patente... a um canto, desolado e mudo, já sem bandurra, um pierrot branco e magro, como todos os seus irmãos de sonho, olhos perdidos no turbilhão dos pares rodopiantes, evocava a adorada figura de Colombina, fugitiva e traidora, que um Arlequim Lovalace furtara dos seus carinhos...”<sup>206</sup>*

O enredo dessa crônica não assinada é o mesmo dos textos da *comédia dell'arte* italiana: a história de um triângulo amoroso, onde a personagem feminina se divide entre um amor platônico e a promessa de uma paixão avassaladora. O primeiro de seus amantes é o doce e ingênuo poeta Pierrô, que se contenta em tê-la apenas como musa inspiradora de suas poesias. Essa relação é abalada quando entra em cena o sedutor e envolvente Arlequim, que oferece a Colombina o amor carnal. A palhaça, que inicialmente deixa-se envolver pelo romantismo melancólico de Pierrô, cede às investidas sensuais de Arlequim, entregando-se a ele. O que explica as lágrimas eternas no rosto de todos os pierrôs.

O trio amoroso, que dividia com o rei momo o lugar de símbolos oficiais do carnaval, tinha significados específicos nos textos *dos novos*. Pierrô com sua tristeza e melancolia, apesar de ser uma das fantasias prediletas dos foliões, aparece como o representante oficial da quarta-feira de cinzas, do fim do carnaval. Arlequim e Colombina, por sua vez, representam a alegria e o desprendimento, que deveria predominar durante a quadra momesca.

Martins Capistrano, cronista da *Belém Nova*, resumiu muito bem esse quadro simbólico:

*“Arlequim é um símbolo de contentamento sadio da multidão que se diverte na vertigem alucinadora da folia carnavalesca. É um símbolo romântico da irreprimível alegria que o homem revela, nos esgares de seu contentamento, durante a efêmera passagem de momo pela*

<sup>205</sup> BURKE, *Op. cit.*; PEREIRA, *Op. cit.*

<sup>206</sup> *Belém Nova*. 28 de fevereiro de 1925.

*terra. Por isso, chamam-no a personificação do carnaval verdadeiramente buliçoso.  
 (...) Pierrot é a personificação do carnaval trágico e triste. (...) Colombina (...) é mulher sabe fingir e representa bem o seu papel na universal mascarada”<sup>207</sup>.*

O texto de Martins Capistrano é uma verdadeira exaltação ao espírito de Arlequim. Apresenta-nos o personagem como o símbolo do contentamento, da alegria e do buliço que deveria predominar no efêmero reinado de momo. Sua personalidade altiva, astuta e audaciosa, capaz de seduzir Colombina e enganar Pierrô, legítima, segundo o cronista, a escolha do personagem como “um símbolo do contentamento sadio da multidão que se diverte”. O iludido Pierrô, vítima de Colombina e Arlequim, por sua vez, representa a negação do carnaval jubiloso e exultante, simbolizando, assim, a tristeza e o descontentamento. Colombina representada como pérfida e devassa, ludibriadora de seu apaixonado amante, também era considerada um signo perfeito para a permissividade sexual e moral associada ao folguedo. Nas páginas da *Belém Nova*, diferentemente das ruas e dos salões, Pierrô gozava de um prestígio inferior ao de Colombina e Arlequim, que, para os *novos*, mais bem representavam os ditosos dias de carnaval.

Arlequim e Colombina, além de sintetizarem a parte mais nobre do folguedo, eram considerados os personagens mais atuais ao contexto dos anos 20, dos *flirts* ocasionais, da imagem da mulher independente, que aos poucos se libertava de sua função exclusiva de, pelo casamento, cuidar tão somente do lar:

*“(...) O lirismo de Pierrô é o mesmo.  
 Ama o espírito de Colombina, a quinta-essência de Colombina.  
 Arlequim não ama, quer.  
 Ele é a figura adiantada, pertencente a todos os séculos, moderno,  
 cínico e viciado.  
 Colombina é a mulher extravagante que não sabe o que deseja”<sup>208</sup>.*

<sup>207</sup> Martins Capistrano. “Arlequim”. *Belém Nova*. 13 de fevereiro de 1926.

Arlequim e Colombina são representados por Carlos Valenciano, membro da Associação dos Novos, como figuras volúveis e adaptáveis ao novo século. Arlequim aparece com retoques dandescos, condizentes com a imagem sedutora e galanteadora dos heróis cinematográficos dos anos 20 e Colombina com uma postura oposta a da mulher romântica e submissa predominante na literatura do século XIX. Pierrô nessa representação é o único personagem que não se modernizou, ou não se adequou aos novos tempos, mantendo-se o romântico de sempre.

Essa caracterização de Pierrô era predominante nas revistas. Embora o personagem fosse a fantasia predileta dos foliões, era constantemente descrito como sinônimo de tristeza e de atraso. Imagem que Péricles de Moraes confirmou, no mesmo número da *Belém Nova* em que Carlos Valenciano apontou Arlequim e Colombina como signos ideais do carnaval. Em suas palavras: “*O Pierrô de hoje, que é a reverência de uma geração de basbaques sentimentais, desvirtua e profana, é caudalosamente ridículo*”<sup>209</sup>.

O romantismo de Pierrô, na opinião desses cronistas, não condizia com o espírito volátil, que associavam aos anos 20, seu romantismo e seu sofrimento estavam fora de moda, chegando a ser considerado ridículo. Arlequim, ao contrário, representava muito bem esse tempo. Sua astúcia, sua plasticidade coadunavam-se com a velocidade e com as inúmeras transformações do período.

Essa inversão de valores, onde o vilão se transforma em herói, e a vítima é ridicularizada, foi tema de debates entre os cronistas e poetas da *Belém Nova*, principalmente durante o carnaval de 1926. Nem todos os *novos* concordavam com a

---

<sup>208</sup> Carlos Valenciano. “*Monsieur Arlequim*”. Sessão “A vida pelo sorriso d’ elas...”. *Belém Nova*. 01 de fevereiro de 1926.

heroificação de Arlequim e a detratção a que vinha sendo sujeito Pierrô. Entre estes, estava Abguar Bastos que, embora fosse um dos mais jovens integrantes do grupo e grande entusiasta das novidades de seu tempo, registrou seu estranhamento face às desqualificações dirigidas ao melancólico Pierrô:

*“Como tudo mudou. Já não há quem se ponha  
no lugar de Pierrot, dessa história de quem  
acostumado estava a uma história medonha.*

*Pierrot que sofre e que ama e é bom, é quem não presta...  
Porque hoje os Arlequins são os homens de bem  
E toda Colombina é mulher honesta”<sup>210</sup>.*

Apesar de Abguar Bastos manifestar seu inconformismo diante da revalorização moral das posturas dos três palhaços, seus versos trazem ao público o decreto do fim do antigo prestígio do romântico Pierrô, por não se coadunar com a dinâmica dos anos 20. A mudança denunciada pelo texto parece fazer parte de um processo transformador natural e irreversível. Num mundo que se modernizava, segundo a visão desses homens de letras, somente os fortes poderiam sobreviver. Pierrô era tradicionalmente frágil, enquanto que Arlequim tinha a esperteza necessária para acompanhar os passos dessas mudanças.

Mas Abguar não é uma voz isolada, Pierrô ainda possuía muitos outros admiradores, não só entre os foliões, que todos os anos se travestiam em sua homenagem, como ente *os novos*. Estes, apesar de reconhecerem que seu feitio melancólico não combinava com o carnaval, ainda o tinham como um grande símbolo da festa e inconformados com seu desprestígio, passaram a buscar soluções para a reversão do processo. Mário Poppe, integrante *dos novos*, foi um dos que se manifestaram nesse sentido.

---

<sup>209</sup> Péricles Moraes. “A melancolia dos Pierrots”. *Belém Nova*. 01 de fevereiro de 1926.

No dia 1º de fevereiro de 1926, simulou, numa crônica, um encontro com um Pierrô, amigo seu! Que, segundo ele, lhe contou a “*a história triste de todos os Pierrôs*”<sup>211</sup>. O literato depois de ouvir atentamente o amigo, aconselhou-o assim: “*Pierrô, tu estás démodé (sic); daí a razão única de teu sofrimento*”<sup>212</sup>. No final, “esperançoso”, diz que Pierrô prometeu-lhe “*mudar de feitio*”<sup>213</sup> e que viria modernizado no carnaval daquele ano.

De imediato, outros novos parecem ter atendido ao desejo expresso por Mário Poppe. No número seguinte da revista, Pierrô já aparece com características bem opostas com que fora retratado nas últimas edições:

*“Comoveu-me. E entristeceu-me. Romantizou-me.  
Uma cabeça lemática de Pierrot, num salão de baile, é sempre o  
prefácio-epílogo de uma eterna história renovada.  
Eu o sabia. Quem não o sabe?  
A mesma coisa, afinal. Não mudava nem a cena clássica serenata  
gemebunda e lamorrinhenta...  
Besta! Para contar-me isso, ingeriu dois bifés à minuta, uma vasta  
fritadas de camarões, sobremesa e três duplos... para eu pagar...  
Ele de tripa cheia, logo decolou, palitando os dentes e misturando  
com um palito os resmungos de uma queixa contra colombina”*<sup>214</sup>

Dessa vez é o jovem Wladimir Emanuel, que se coloca como confidente de Pierrô. O *vândalo*, parecendo seguir a proposta de Mário Poppe, apresenta o palhaço com uma índole oposta a que vinha predominando nas páginas da *Belém Nova*. *A melancolia se transformou em esperteza e oportunismo, qualidades roubadas do rival Arlequim e que, então, serviam para apresentar o palhaço como um representante condigno do carnaval.*

<sup>210</sup> Abguar Bastos. “A decadência de Pierrot”. *Belém Nova*. 13 de fevereiro de 1926.

<sup>211</sup> Mário Poppe. “Pierrot”. *Belém Nova*. 01 de fevereiro 1926.

<sup>212</sup> Idem.

<sup>213</sup> Ibidem.

<sup>214</sup> Wladimir Emannuel. “Pierrot no club” *Belém Nova*. 13 de fevereiro de 1926.

No mesmo dia em que Wladimir Emmanuel apresentou seu Pierrô malandro e oportunista, um outro “vândalo do apocalipse”, Sandoval Lage, descreveu um Pierrô inconformado com seu destino trágico:

*“(...) Colombina! A mulher de seus sonhos abraçada a outro homem. E tudo porque ele, branco Pierrô, não souber ser atrevido e audacioso!... Arlequim triunfara pelo despudor!... E então, o branco Pierrô, olhou mais uma vez a noite empoeirada de lua e resolveu não ser mais um romântico... Seria seu sonho de pureza esmagado... Nunca mais cantaria baladilhas... Seria, agora, como Arlequim. Naquela noite de tortura, Pierrô havia compreendida alma das mulheres! E dormiu com a ilusão de nunca mais ser Pierrô e, no outro dia, ia buscar Colombina sob o disfarce de Arlequim...”<sup>215</sup>*

Os novos estavam realmente convencidos de que Pierrô, com seu romantismo e melancolia, não poderia representar os buliçosos dias dedicados a momo. Seus admiradores, então, começaram a mostrar um Pierrô modificado, tomando emprestado características de Arlequim, cujo espírito melhor se identificava com a atmosfera turbulenta e alegre do carnaval. Com esse intuito, Sandoval Lages apresenta um Pierrô inconformado com sua sina, em busca de uma metamorfose que o atualizasse e o tornasse competitivo na conquista do amor de Colombina. A solução encontrada foi fazer com que Pierrô se disfarçasse de Arlequim.

Duas semanas depois dos pierrôs apresentados por Mário Poppe e Sandoval Lages, o *vândalo* Franklin de Araújo tematiza as lamentações de uma Colombina traída por um Pierrô:

*“Oh! Ingrato Pierrô, tu me traíste!  
como louca eu supuz que tu amavas.  
No entanto, perverso, tu mentiste,  
quando a bandurra lírica tocavas.”<sup>216</sup>*

<sup>215</sup> Sandoval Lage. “O último Pierrot”. *A Semana*. 13 de fevereiro de 1923.

<sup>216</sup> Franklin Araújo. “Da mágua de Colombina”. *Belém Nova*. 27 de fevereiro de 1926.

A poesia mostra Colombina tomando o lugar de vítima, sempre ocupado pelo triste e melancólico comediante. Essa inversão dos papéis originais da trama, onde o romântico palhaço aparece como sedutor, capaz de ludibriar sua amada, fazendo cair sob seus encantos, representa muito bem a modernização que os novos projetavam para o Pierrô no sentido de legitimá-lo enquanto farsa dos dias de momo.

Essas transformações, sugeridas pelos novos durante o carnaval de 1926, já haviam sido antecipadas por Bruno de Menezes, que dois anos antes apresentou um “Pierrô século XX” completamente distinto de sua índole original:

*“Nesse domingo de carnaval, Pierrot se fantasiou de Arlequim. (...) Transformou-se no mais perfeito dandy, posando atitudes convencionais, saindo se todo, em calculados passos de dança. Substituiu o seu triste sorriso passionário e estudou maneiras de aparecer em público, com uns olhos altivos, vivos e audazes, na mira insolente. (...) Colombina dançava com um Mephistopheles qualquer, fantásticos nas suas roupagens porpurantes. A um rodopio mais próximo, Colombina cruzou olhares com o visitante mascarado. Não reconheceu Pierrot. E, louca, febril de infidelidade, ao término do rag, abandonou, o príncipe avernal e veio, supondo dirigir-se a Arlequim (...). Colombina vacila. Pierrot beija-lhe a boca, o colo, as espáduas nuas, os braços nus. Pierrot desmascara-se (...). Colombina descobre a farsa, percebe a vingança do comediante... E arrepende-se de ser fútil, a leviana de sempre!”<sup>217</sup>.*

A modernização de Pierrô proposta por Bruno de Menezes consistia basicamente na substituição de sua *persona* pela de seu rival Arlequim, que se comportava como um perfeito dândi, astuto e sedutor. O “Pierrô do século XX” apresentado por Bruno deveria saber como se comportar nas festas, como conquistar Colombina, como enganá-la e seduzi-la. Para tanto precisava conhecer as mulheres, substituir seu olhar triste e

<sup>217</sup> Bruno de Menezes. “História de um Pierrot século XX”. *Belém Nova*, 23 de fevereiro de 1924

acabrunhado por uma postura ativa e audaciosa e tomar atitudes pouco condizentes com a sua índole de bom rapaz. Essa inversão da trama, que lhe permite ludibriar Colombina, fantasiando-se de Arlequim, nos traduz o sentido do processo de modernização que Pierrô deveria sofrer para mais bem representar o carnaval dos anos 20. Qual seja, transformar-se num perfeito dândi, substituindo sua alma chorosa e cabisbaixa, pela altivez típica de Arlequim.

Essa associação entre personagens criados no século XVI com um surgido no início do XIX tinha razões próprias. Antes de apontá-las, seria proveitoso rastrear alguns aspectos do dandismo no Brasil.

O dândi apareceu inicialmente na literatura inglesa e tornou-se conhecido através das obras de Charles Baudelaire e Oscar Wilde. O tipo se caracteriza pelo bom gosto e pelas boas maneiras. Bem vestido, viajado, de comportamento requintado e elegante, vivia para as artes e para o prazer, alimentando sempre uma ojeriza pelo trabalho<sup>218</sup>.

Na França, o dandismo passou a movimento de rebeldia contra o materialismo dos setores mais abastados. O amor incondicional à arte e às futilidades denotava a independência do dândi em relação ao utilitarismo do sistema capitalista e legitimava a liberdade que deveria caracterizar a produção artística. No Brasil, esse sentido de crítica social foi retomado de forma dissimulada. Como o dândi estava associado ao bom gosto e atitudes modernas, servia a dois propósitos concomitantemente: primeiro de garantir a sobrevivência de quem dependia da imprensa diária, atendendo à demanda dos consumidores dos periódicos, que se identificavam com o mundo que rodeava os dândis; e,

---

<sup>218</sup> LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi. Um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: UNICAMP, 1996.

segundo, de censurar o atraso cultural desse mesmo grupo, que pouco se interessava pelas artes e literatura<sup>219</sup>.

Segundo ornava Messer Levin, um dos principais representantes do dandismo no Brasil foi João do Rio. O dândi era um sujeito, que embora estivesse inserido no meio seleto de empresários, comerciantes, financistas e industriais, se colocava à margem do sistema econômico por não exercer qualquer tipo de atividade produtiva. Tornando-se, assim, independente do sistema capitalista.

Outra marca do dândi enfatizada por João do Rio concerne a sua personalidade refinada e exclusivista. Poucos eram aqueles que possuíam os critérios necessários para ingressar no circuito fechado dos dândis. Para o cronista brasileiro esses grupos seletos deveriam ser formados por remanescentes do poder agrário e por representantes do empresariado urbano, *“ao lado de quem o suposto progresso acontece”*<sup>220</sup>. Através desse personagem e da atmosfera que o cercava, João do Rio, ao mesmo tempo que promovia a luxo e a pompa da vida mundana dos afortunados cariocas, lhes tecia duras críticas através de recursos irônicos e paradoxais, herdados, segundo Levin, das obras de Oscar Wilde<sup>221</sup>.

Esses recursos se faziam presentes nos trabalhos de João do Rio de inúmeras formas. Uma delas foi desmerecendo o princípio monetário, que rege a sociedade capitalista, através de um ideal de sociedade meritocrática. Segundo Levin: *“O dandismo postula a rejeição a qualquer atividade produtiva. Distante dos esforços utilitários, o dândi encarna a síntese deste sistema econômico e social porque valoriza a atividade improdutiva e faz da inutilidade uma forma de viver”*<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> Idem.

<sup>220</sup> Idem.

<sup>221</sup> Idem.

<sup>222</sup> Idem, p. 163.

Essa alegoria, segundo a autora, servia a vários fins. Primeiro, de crítica à futilidade e ignorância dos grupos abastados em relação às artes, consideradas como responsáveis, em grande parte, pela miséria dos artistas brasileiros. Segundo, como estratégia para o ingresso dos literatos nas salões dos grupos abastados. E, terceiro, como expressão da insatisfação desses homens, que se considerando acima do bem e do mal e extraordinários em relação ao restante da sociedade, tinham que sobreviver em condições miseráveis, enquanto que outros sem os seus méritos gozavam de um estilo de vida confortável e requintado<sup>223</sup>.

A esses, nós gostaríamos de acrescentar ainda outros sentidos assumidos pela ociosidade de dândi no início do século XX no Brasil. Desde a Abolição essa questão ganhou parâmetros de grande relevância envolvendo a polícia, a imprensa e instituições governamentais. Em 1888, Ferreira Lima elaborou um projeto de repressão à vadiagem, que discutia, principalmente, o fantasma da desordem trazida pela libertação dos escravos e falta de mão-de-obra nas fazendas. Segundo esse texto, era necessário reprimir a vagabundagem, nitidamente associada ao negro liberto que, por não estar preparado para a vida em sociedade, cairia na marginalidade e contravenção. Além disso, se fazia mister para o engrandecimento da nação, segundo Maria Ângela Salvadori “*transformar o valor do trabalho em algo positivo numa sociedade que por mais de três séculos colocou-o como algo degradante e inferior afim de sustentar a escravidão*”<sup>224</sup>. A literatura também discutia essa questão. *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo já trazia o tema, circunscrevendo-o ao

---

<sup>223</sup> Idem.

<sup>224</sup> SALVADORI, Maria Ângela. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Campinas: Unicamp, 1990 (mimeo).

trabalhador nacional, principalmente ao negro, apresentado como naturalmente propenso à vadiagem<sup>225</sup>.

Após a virada do século, a questão ainda se fazia presente na literatura, na imprensa e nos autos de polícia e João do Rio não se esquivou ao tema. Seus personagens dandescos, pertencentes aos setores mais abastados da sociedade, ao fazer escolhas moralmente incorretas ampliam o sentido da malandragem. Na peça “Pena ser só ladrão”, encenada no Rio de Janeiro em 1915, o principal protagonista era um gentleman, bem vestido, conhecedor de latim e filosofia, que optou por se tornar um ladrão, *“porque no Brasil todas as outras profissões estão inteiramente desmoralizadas”*<sup>226</sup>. Diante do espanto da personagem Adriana, com quem contracenava, o “gatuno leader” lhe confessa: *“- Isso é o que me faz desconfiar de que você seja brasileira”*<sup>227</sup>.

O dandismo de João do Rio expressava não só sua insatisfação diante do pouco caso pelas artes por parte dos grupos mais abastados como também diante das condições aviltantes de trabalho a que era submetida a mão-de-obra assalariada no Rio de Janeiro do início do século. O espanto do ladrão diante da admiração de Adriana por sua opção profissional sintetiza esse sentimento. Ela, enquanto brasileira, deveria compreender seu modo de sobrevivência. Afinal, um cavalheiro como ele não se submeteria à situação humilhante enfrentada pelo trabalhador urbano no Brasil.

Assim, vemos que o dândi no Brasil não era somente um cavalheiro de posses, que dita modas nos meios mais elegantes, mas um sujeito que recusa submeter-se a condições de trabalho insalubres e mal remuneradas, buscando outros modos de sobrevivência, como a mendicância, a política e o de “moço bonito” – *“rapaz de educação e princípios finos,*

<sup>225</sup> Idem.

<sup>226</sup> João do Rio. “Que pena ser só ladrão”. (p. 23.)

*que detestando o trabalho e não tendo fortuna pessoal, procura, sem escolher meios, conservar boa cama, boa mesa, boas mulheres e mesmo uma roda relativamente boa*”<sup>228</sup>.

Essas profissões, junto com o “gatuno *leader*”, ou seja, o ladrão refinado e elegante da peça, que garantiam a independência dos dândis de João do Rio com relação ao sistema capitalista, podem, reitere-se, ser associadas às práticas de um *flâneur* muito ligado à cultura brasileira: o malandro.

O malandro como o dândi de João do Rio vive à margem da sociedade, tirando-lhe proveito com esperteza e malícia. Ambos tem aversão ao trabalho, buscando alternativas de sobrevivência, que lhes garantam uma boa vida sem, contudo, necessitar de um grande esforço para tal. Também tem em comum o conhecimento das mulheres, a boa lábia, a sedução, a astúcia entre outras características.

Por conta das inúmeras semelhanças entre esse tipo e o dândi de João do Rio, Jaques Flores, um dos principais nomes *dos novos*, já identificava o cronista carioca como um dos escritores que “*descreveram como a incomputável cáfila de malandros exerce sua atividade na capital da República*”<sup>229</sup>. Com certeza, ele aqui se refere aos personagens dandescos do escritor.

Nessa mesma crônica Jaques Flores nos dá a medida da fama desses parentes dos dândis, que tanto no Rio como em Belém faziam suas vítimas e se consagravam como heróis da cultura brasileira:

*“Ainda ontem, à noite, a um fato pelo qual não vacilo em declarar que a malandragem, cada dia que passa, se mostra mais poderosa, mais digna de admiração.*”

<sup>227</sup> Idem.

<sup>228</sup> João do Rio. “O trabalho e os parasitas”. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Guarnier, 1911, p. 231.

<sup>229</sup> Jacques Flores. “O malandro e a malandragem”. *Panela de Barro*. Belém: 2ª. ed., Secretaria do Estado da Cultura, 1990, p. 123.

*Jantava, alegremente, com um amigo em casa de sua família, composta de mulher e um garoto travesso de seis anos, e eis que, à sobremesa, puxei pela língua do menor, perguntando-lhe o que desejava ser quando fosse homem.*

*Interroguei-o se queria ser médico, dentista, militar, marítimo, engenheiro, comerciante, etc., etc., e o pirralho, ante o meu espanto e o “Oh!” de repoche dos pais, tatibitadamente, disse, com toda calma, descascando uma banana:*

*- Eu telo ser mais é ma-ando... ”<sup>230</sup>.*

Com esse diálogo, que encerra a crônica de Jaques Flores, fica patente a importância e o prestígio alcançado pelo malandro no Brasil. Diante de várias opções profissionais, o garoto faz a mesma escolha do “gatuno *leader*” de João do Rio, mostrando a desvalorização dos outros ofícios se comparados ao da malandragem. Jaques Flores, que se inseriu no mundo das letras através das oficinas gráficas e experimentou de perto a situação humilhante a que estavam submetidos os trabalhadores urbanos, partilha da mesma opinião do cronista carioca, qual seja, a de que trabalho no Brasil não está associado necessariamente ao dinheiro.

Depois de termos traçado as inúmeras semelhanças entre o dândi de João do Rio e o malandro carioca, podemos novamente retornar às transformações a que estavam sendo sujeitos os pierrôs sob a pena dos membros da Associação dos Novos.

Pierrô, personagem mais carismático do trio e fantasia predileta da maioria dos foliões, aparecia nas revistas literárias como o representante da quaresma, do final da folia ou de um carnaval triste e desanimado. Alguns dos integrantes *dos novos*, inconformados com o papel desempenhado pelo palhaço no triângulo amoroso e nas crônicas da temporada carnavalesca, passam a lhe dar outros contornos com fins de transformá-lo num símbolo

mais adequado ao carnaval. Com esse intuito, Pierrô começa a aparecer modificado, substituindo seu velho espírito melancólico e cabisbaixo por uma postura mais audaciosa e ativa, aproximando-se do caráter prático de seu concorrente Arlequim que, por sua vez, era descrito com características dandescas.

As mudanças a que foi submetido Pierrô, no entanto, não eram feitas somente de modo a transformá-lo em um dândi, fazendo-lhe elegante e sedutor, como também aparentá-lo ao malandro, que, com esperteza, engana Colombina, fantasiando-se de Arlequim.

O episódio criado por Wladimir Emmanuel, onde um Pierrô se aproveita da solidariedade de um amigo, disposto a ouvir suas lamentações sobre Colombina, para satisfazer seu apetite às custas do confidente, ilustra o plano de modelá-lo segundo os padrões da malandragem.

Essas mudanças, interpretadas *pelos novos* como modernizações necessárias para que o personagem se adequasse aos novos tempos, tinham entre outros sentidos, dois que consideramos aqui mais relevantes: primeiro, transformá-lo em cidadão do mundo, dando-lhe características dandescas de comportamento elegante e refinado; e segundo, de fazer de Pierrô um representante do “jeitinho brasileiro”, ao caracterizá-lo como um malandro, que tira proveito das mais diferentes situações para garantir sua sobrevivência.

Essas transformações sofridas pelo palhaço, que o tornou mais identificado com a cultura brasileira sem, entretanto, perder sua descendência européia, expressa muito bem a imagem que *os novos* pretendiam dar ao carnaval. Ou seja, uma herança do velho continente que ao longo da história se transformou numa manifestação tipicamente

---

<sup>230</sup> Idem, p. 125.

brasileira sem o rompimento com a matriz original. Misturando polcas com lundus, pianos com atabaques, colombinas com baianinhas e pierrôs com malandros.

O abraqueiramento dos personagens da *commédia dell' arte*, assim, como as inúmeras tentativas de homogeneizar as festas de carnaval, amenizando as hierarquias reproduzidas na rua durante o encontro dos grupos menos abastados com os mais afortunados, ou sugerindo que “todos os bailes fossem forrobodós”, tinham como objetivo projetar a imagem do folguedo enquanto a festa de todos os brasileiros, de todos os gostos, de todas as raças. A nacionalização do carnaval não tinha, entretanto, um sentido de rompimento com os traços europeus, que deveriam permanecer como parte da festa, misturando-se às manifestação tradicionais da cultura brasileira.

As transformações sofridas por Pierrô, que tinham como objetivo modernizá-lo, também pode ser comparada com a imagem do carnaval projetada *pelos novos*, que mostrava a festa enquanto uma mistura não somente dos traços tradicionais, fossem eles europeus ou nacionais, como também das novas modas, hábitos e ritmos trazidos pelo século XX.

Essa projeção do carnaval corresponde à própria imagem que procuravam construir da nação, motivo por que enfatizavam os traços regionais sem, todavia, desconsiderar os francesismos e os americanismos da cultura urbana, que tanto satisfaziam as ansiedades dos grupos mais abastados e que, na visão *dos novos*, davam às cidades brasileiras, incluindo Belém, um aspecto cosmopolita e civilizado.

## *Conclusão*

Nosso trabalho quis investigar alguns dos vários sentidos construídos e reconstruídos para o carnaval pelos homens de letras paraenses, jornalistas, cronistas, poetas, etc. Justificamos essa escolha por entendermos que muitas das questões envolvidas nas definições da festa se faziam presentes também nos debates em torno da identidade nacional. A principal dessas questões foi a tensão entre civilidade, entendida pelos *novos* como manifestações modernas e desenvolvidas, e tradição, que para os mesmos englobava as heranças culturais do período colonial que teriam o poder de individualizar o Brasil em relação a outras nações.

As imagens do carnaval que predominavam tanto na *Belém Nova* quanto n' *A Semana* fluíam sob dois sentidos básicos: primeiro, o de festa civilizada com raízes nas saturnais greco-romanas ou no modelo veneziano de folia, que ao longo dos anos incorporou práticas consideradas modernas e elegantes como o uso de alucinógenos; segundo, o de festa tradicional brasileira, composta de elementos culturais herdados das sociedades indígenas, portuguesas e africanas.

No início do século essas representações eram normalmente colocadas como opostas umas às outras. Os que defendiam o carnaval como festa civilizada procuravam afastar dele qualquer vestígio de heranças coloniais. Concomitantemente, os que defendiam que o carnaval deveria ser uma festa “popular e despreziosa”, nas palavras de Zé-Pereira, colocavam os novos hábitos que foram incorporado á ela como um grande e irremediável mal para sua originalidade e autenticidade.

Nos anos vinte e sob a pena *dos novos*, o carnaval passa a ser representado como a síntese desses dois modelos de festa. Enfatizaram-lhe seu caráter democrático, mostrando-o

como um tempo onde todos os grupos sociais poderiam ocupar as ruas para expressar-se como lhes conviesse. O carnaval, assim, passou a ser uma festa composta dos mais variados elementos, tanto de préstitos luxuosos e elegantes organizados pelos foliões mais endinheirados como daqueles mais simples organizados pelos grupos menos abastados.

Essa imagem de um carnaval congregador e democrático, onde os conflitos sociais eram esquecidos e substituídos por uma relação conciliatória negava a multiplicidade que o folguedo abrangia para dar-lhe um caráter único de festa nacional. Essa festa nacional, no entanto, não era inspirada nas tradições herdadas do período colonial, mas em um modelo híbrido onde práticas de origem africana, portuguesa, veneziana e as que então estavam na moda se misturavam de forma harmônica.

A representação do carnaval como uma combinação de tradições européias e brasileiras expressava o limite do nacionalismo declarado em manifestos como o do “Flaminassu”, no qual Abguar Bastos propôs aos seus companheiros de movimento a exclusão de “qualquer vestígio transoceânico” de suas obras. O deslumbramento com a Europa ainda era muito forte. Ligar o carnaval feito no Brasil com o “velho mundo” era não só dar charme e elegância ao folguedo e aos seus foliões como também às cidades. *Os novos* gostavam de mostrar Belém como uma capital cosmopolita e civilizada, o carnaval inspirado no modelo veneziano legitimava essa representação. Na prática, definir o Brasil e sua cultura para o grupo não era exaltar suas especificidades como também o que tinha em comum com os países desenvolvidos.

Além de ser mostrado como uma herança dos períodos coloniais e da Europa clássica, o carnaval também era moderno, incorporava as práticas que estavam na moda, entre elas a “toximania”, os *fox-trot*, o flirt, etc.. Desta forma, *os novos* procuravam mostrar que sua cidade estava no encalço do processo civilizador.

Assim como o carnaval, que era composto tanto de elementos estrangeiros como locais, o Brasil para chegar ao grau civilizatório das grandes nações deveria orgulhar-se de sua gente, de sua cultura, de sua natureza e de suas riquezas sem, contudo, romper o cordão umbilical com o velho mundo. Isso era uma garantia para um país de futuro como o nosso<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O Brasil nos anos 20 como nas décadas anteriores era visto como o país do futuro, ou seja, os pensadores da época acreditavam que os obstáculos que lhe impediam de crescer seriam superados para, então, tornar-se uma grande nação. DE LUCA, Tânia Regina. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N) ação*. São Paulo: UNESP, 1999.

## **FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **I. FONTES**

#### **a. Periódicos**

*A Semana* (Belém, 1919-1929)

*A tarde* (Belém, 1916)

*Belém Nova* (Belém, 1923-1929)

*Folha do Norte* (Belém, 1927)

*O Imparcial* (Belém, 1924)

*Festa* (Rio de Janeiro, 1928)

*Revista de Antropofagia* (São Paulo, 1ª. fase, 1928)

*Revista de Antropofagia* (São Paulo, 2ª. fase, 1929)

#### **b. Obras Literárias**

ANDRADE, Oswald. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil". *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: 17ª ed., José Olympio, 1994.

FLORES, Jacques. *Panela de Barro*. Belém: 2ª. ed., Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

INOJOSA, Joaquim. "A arte moderna". *Sursum corda!*. Rio de Janeiro: 1981.

MENEZES, Bruno. *Obras Completas*. Belém: Secretaria Estadual de Educação/ Conselho Estadual de Cultura, 1993 (Coleção Lendo o Pará).

RIO, João do. "O trabalho e os parasitas". *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Guarnier, 1911.

#### **c. Relatos Memorialísticos e Diários de Viagem**

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: 2ª. ed., Duas cidades, 1984.

ANDRADE, Oswald de. "Estética e Política" in *Obras completas*. Rio de Janeiro: Globo, 1992.

BASTOS, Abguar. *Amazônia que ninguém sabe*. Belém, 1932.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

INOJOSA, Joaquim. "Cinquenta anos de um manifesto modernista". *Sursum corda!*. Rio de Janeiro: 1981.

\_\_\_\_\_. "O modernismo no Pará". *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: CEJUP, 1994.

MENEZES, Bruno. "À margem de *Cuia Pitinga*". *Obras Completas (V. 2)*. Belém: Secretaria Estadual de Cultura, 1993, p. 396, (Coleção Lendo o Pará).

RIBEIRO, De Campos . *Graça Aranha e o modernismo no Pará*. Belém: Conselho de Cultura, 1973

\_\_\_\_\_. "Aquele querido Jacques...". *Obras Escolhidas de Jacques Flores*. Belém: Cejup, 1993.

\_\_\_\_\_. *Gostosa Belém de Outrora*. Belém: UFPA, 1965.

#### **d. Códigos de Postura**

Código de Postura de 1880 - Título IV - Capítulo XX - "Divertimentos Públicos".  
Aprovado pelos "Atos do Governo da Província do Grão-Pará - Tomo XLII - 1880 - Lei n.º 1.028 de 05 de maio de 1880 - parte I".

Código de Postura de 1900.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- \_\_\_\_\_. "Bruno de Menezes". *Asas da Palavra*, nº 05, out./96. Belém: UNAMA, 1996.
- AZEVEDO, Estachio. *Literatura Paraense*. Belém: 3ª. edição, Fundação cultural Tancredo Neves/ Secretaria do Estado da Cultura, 1990. (Coleção Lendo o Pará).
- BOSI, Alfredo. "Pré-modernismo e modernismo". *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: cultrix, 1978.
- BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro (Antecedentes da Semana de Arte Moderna)*. Rio de Janeiro: 5ª ed., Civilização Brasileira, 1978.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Historical Anthropology of Early Modern Europe*. Cambridge University Press, 1987.
- CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique. "A beleza do morto: o conceito de cultura popular" in REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Rio de Janeiro: Bertrand/Difel, 1989.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle-époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHEVALIER, Louis. *Laboring classes and dangerous classes in Paris during the first half of the nineteenth century*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: História social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Cia das Letras: 2001.
- DE LORENZO, Helena Carvalho; COSTA, Wilma Peres da, "Apresentação". *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: UNESP, 1997.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura. *A cidade dos encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia. (1870-1950)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 1996 (mimeo).
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: 13ª Ed., Vozes, 1996.
- FRY, Peter. "Negros e brancos no carnaval da Velha República". REIS, João José (Org.). *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- GAY, Peter. *A paixão terna*. São Paulo: Cia das Letras, 1990 (V. II).
- HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Unesp, 1998.
- HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. "O imaginário moderno no Brasil". *A invenção do Brasil Moderno*. Rio de Janeiro, 1994.
- HOBSBAWN, Eric. ORANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LE GOFF, Jacques. "Memória". *História e Memória*. Campinas (SP): 3ª ed., Editora da Unicamp, 1994.

- LEAL, Luís Augusto Pinheiro. "Os registros deixados pelo controle: os clubes de carnaval e futebol na documentação de polícia". Relatório Científico Anual Pipes/UFGA. Belém: UFGA, 1996.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi. Um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- MATTA, Roberto da. *Carnaval, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- MATTOS, Cláudia Neiva. *A poesia popular na República das letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.
- MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- NEEDEL, Jeffrey. *A Belle-époque Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- NEVES, Margarida de Souza. "Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas". *A Crônica*. Campinas: Ed. Da Unicamp/ Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992
- PECHMAN, Robert Moses. "Os excluídos da rua: ordem urbana e cultura popular". BRESCIANI, Stella. *Imagens da cidade*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1993
- PENTEADO, Antônio Rocha. *Belém. Estudo de Geografia Urbana*. Belém: UFPA, 1968.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. "Do Carnaval da Intendência à folia amazônica: a festa de momo em Belém do Pará (1895-1925)". Belém, 1996 (mimeo).
- \_\_\_\_\_. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: utopia da cidade disciplinar. Brasil (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 1985
- REVEL, Jaques et tal. "A beleza do morto". *A invenção da sociedade*. Lisboa: Bertran/Rio de Janeiro: Difel, 1989
- ROCHA, Alonso. "Bruno de Menezes: traços biográficos". *Bruno de Menezes ou a sutileza da tradição (ensaios)*. Belém: Cejup, 1994.
- SALLES, Vicente. *Épocas de teatro no Grão-Pará*. Belém: UFPA, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Eneida, sempre amor: no Salgueiro e no Umarizal" in MORAES, Eneida. *Aruanda*. Belém: Secretaria de Cultura, 1989. (Coleção Lendo o Pará).
- SALVADORI, Maria Ângela. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Campinas: Unicamp, 1990 (mimeo).
- SARGES, Maria de Nazaré. *Riquezas produzindo a Belle-époque. Belém do Pará (1870-1910)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 1990 (mimeo).
- SCHWARCZ, Lília. *Retrato em branco e negro*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". *Que horas são?*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- SILVEIRA, Jadilson Gomes da. *O carnaval mendigo: cenários letrados e praticas culturais no espaço da cidade de Belém*. Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 1997 (mimeo).
- VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- WEINSTEIN, Bárbara. *A Borracha na Amazônia: expansão e decadência (1850-1920)*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

### ***Ilustrações***

Figura 1 – “Grande Hotel”. *Belém da Saudade: a memória da Belém do início do século em cartões-postais*. Belém: 2ª. ed., Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

Figura 2 – “Monumento à República”. Idem.

Figura 3 – “Os novos”. INOJOSA, Joaquim. *Sursum-corda*. Rio de Janeiro, 1981, p. 157.

Figura 4 – “O menino Rocha Moreira”. *A Semana*. 25 de fevereiro de 1922.

Figura 5 – “Jacques Flores”. *A Semana*. 13 de fevereiro de 1926.

Figura 6 – “Baile da Assembléia Paraense”. *A Semana*. 25 de fevereiro de 1922.