

CLÁUDIA LÚCIA LANDGRAF PEREIRA VALÉRIO DA SILVA

**A "HARMONIA DOS PLURAIS" NA OBRA *HERANÇA*
DE HILDA G. D. MAGALHÃES**

Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT

Instituto de Linguagens - IL

Cuiabá

2007

S5861h

Silva, Cláudia Lúcia Landgraf Pereira Valério da.

A “Harmonia dos plurais” na obra *Herança* de Hilda G. D. Magalhães. / Cláudia Lúcia Landgraf Pereira Valério da Silva. – Cuiabá: a autora, 2007. 79p.

Orientadora: Dr^a. Prof^a Francelli Aparecida da Silva Mello.

Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens. Campus de Cuiabá.

1. Literatura. 2. Dialogismo. 3. Intertextualidade. 4. Mestiçagem. 5. Fragmentação. 6. Estética. 7. Magalhães, Hilda G. D. I. Título.

CDU 82.09

CLÁUDIA LÚCIA LANDGRAF PEREIRA VALÉRIO DA SILVA

**A "HARMONIA DOS PLURAIS" NA OBRA *HERANÇA*
DE HILDA G. D. MAGALHÃES**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagem do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem.

Área de concentração : Estudos Literários e Culturais

Orientadora : Prof^a Dr^a Franceli Aparecida da Silva Mello

Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT

Instituto de Linguagens - IL

Cuiabá

2007

Dedico esta dissertação a meus pais, meus filhos e meu marido que, com muita paciência, souberam me apoiar durante todo o processo desta pesquisa.

RESUMO

SILVA, Cláudia Lúcia Landgraf Pereira Valério da. *A “harmonia dos plurais” na obra Herança de Hilda G. D. Magalhães*

A proposta desta dissertação é discutir o mito da “harmonia dos plurais” em *Herança* de Hilda Gomes Dutra Magalhães. A abordagem apoiou-se nas premissas estabelecidas por Mikhail Bakhtin, feitas na obra *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance* (1993), sobre dialogismo; nas considerações de Maria Eugênia Boaventura (1985), ao caracterizar a estrutura fragmentada e nas reflexões de Julia Kristeva (1970), ao trabalhar a questão da intertextualidade. A investigação, assim, procura compreender o processo de composição do tecido narrativo e os efeitos semânticos provenientes da fragmentação textual na composição desse mosaico literário em analogia à estrutura das escolas de samba brasileiras, tendo como base as escolas de samba cariocas, e o mito da democracia racial e social que o evento carnavalesco representa. Nessa perspectiva, a dissertação está organizada em duas partes: na primeira parte, é realizada uma discussão sobre o carnaval, a forma e conteúdo reunidos no discurso como manifestação cultural e social; na segunda parte, são discutidos alguns conceitos pertinentes ao tema, como a intertextualidade, a *Estética do Fragmentário* e a analogia entre a escola de samba e a composição da obra. Para tanto, trabalhamos algumas marcas culturais, literárias ou não, presentes no romance *Herança*. Concluímos que a “harmonia dos plurais” proposta na obra não se concretiza nas estruturas sociais ou carnavalescas da realidade brasileira, sendo possível, assim, somente na arte.

Palavras-chave: Fragmentação, intertextualidade, mestiçagem.

ABSTRACT

SILVA, Cláudia Lúcia Landgraf Pereira Valério da. A “*harmonia dos plurais*” na obra *Herança de Hilda G. D. Magalhães*

The proposal of this *dissertação* is to argue the myth of the “harmony of the plural ones” in *Herança* of Hilda Gomes Dutra Magalhães. The boarding was supported in the premises established for Mikhail Bakhtin, made in the workmanship *Questions of Literature and Aesthetic: The theory of the romance* (1993), on *dialogismo*; in the of premises for Maria Eugênia Boaventura (1985), when characterizing the fragmented structure and in the reflections of Julia Kristeva (1970), when working the question of the *intertextualidade*. The inquiry, thus, looks for to understand the process of composition of the fabric narrative and the semantic effect proceeding from the literal spalling in the composition of this literary mosaic in analogy to the structure of the Brazilian schools of samba, having as base the *cariocas* schools of samba, and the myth of the racial and social democracy that the event represents. In this perspective, the *dissertação* is organized in two parts: in the first part, a quarrel on the carnival is carried through, congregated form and content in the speech as cultural and social manifestation; in the second part, some pertinent concepts to the subject are argued, as the *intertextualidade*, *Aesthetic of the Fragmentary one* e the analogy enters the school of samba and the composition of the workmanship. For in such a way, we work some cultural, literary marks or not, gifts in the romance *Inheritance*. We conclude that the “harmony of plural” the proposal in the workmanship is not materialize in the social or *carnavalescas* structures of the Brazilian reality, being possible, thus, only in the art.

Keywords: Spalling, *intertextualidade*, mestization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
1 O CARNAVAL NO BRASIL	14
1.1 Origem do Carnaval: onde e quando tudo começou... ..	14
1.2 O Carnaval da Colônia: e viva o Zé Pereira / que a ninguém faz mal... ..	15
1.3 De 1930 a 2000: na passarela segue o “show organizado”	18
1.4 As escolas de samba: ô abre alas que eu quero passar!	22
1.5 “Harmonia dos Plurais” no Carnaval Brasileiro	25
1.6 A Produção Intelectual na Era Vargas: os Intelectuais e o Carnaval	27
1.7 O Carnaval de <i>Herança</i>	30
1.7.1 A “Harmonia dos Plurais” de <i>Herança</i>	30
1.7.2 Mas nem sempre foi Carnaval... ..	31
1.7.3 Nosso carnaval mestiço	34
2 “PENETRA SURDAMENTE NO REINO DAS PALAVRAS”	37
2.1 Intertextualidade	37
2.2 A <i>Estética do Fragmentário</i>	39
2.3 A composição da Escola de Samba e do Romance <i>Herança</i> : uma analogia possível	44
2.4 As alas: fantasiar é preciso!	48
2.5 A Bateria e o Samba-Enredo : Alá-Lá-Ôôôôôôôô... ..	52
2.6 A chegada do carnavalesco: ei, você aí, me dá um dinheiro aí... ..	55
2.7 O Mestre-Sala e a Porta-Bandeira: quem sabe, sabe, conhece bem... ..	59
2.8 O tempo urge, muge... e a passarela... ai que calôôôôôô!!	60
2.9 É hora de desfilar, então... Vai, com jeito vai... ..	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
BIBLIOGRAFIA	69
ANEXOS	77
ANEXO A - Hilda Gomes Dutra Magalhães: traços biográficos	78
ANEXO B - Artes	79

INTRODUÇÃO

A busca por uma identidade nacional não é algo novo. Observamos na literatura brasileira, desde o momento de sua fundação até encontrar no indígena um ícone da nossa nacionalidade, vários registros desse anseio. Em 1875, uma discussão entre José de Alencar e Joaquim Nabuco, nas páginas do jornal *O Globo*, inicia uma série de questionamentos sobre o lugar ocupado pelo escravo, pelo negro liberto e por sua cultura na sociedade brasileira. Para Ventura (1991), a polêmica entre Alencar e Nabuco mostra a mudança cultural ocorrida por volta de 1870, que incorpora o negro e o escravo como objetos do discurso literário e cultural. Não podemos deixar de mencionar que tal incorporação já vinha ocorrendo, paulatinamente, na literatura desde 1860, paralelo ao relativo esquecimento do indígena como personagem ficcional, retomado, em 1920, com o movimento modernista.

Mesmo antes dos questionamentos suscitados por Alencar e Nabuco até o final do século XX, várias considerações, sobre este assunto, perpassaram por toda a nossa sociedade, que vão da teoria climática e teoria do branqueamento, à democracia racial e mestiçagem para “justificar”, “explicar” a presença do negro na nossa formação nacional. De acordo com Ventura (1991), Silvio Romero questionou, em 1913, a viabilidade da teoria do branqueamento, reforçando, por outro lado, os mitos de identidade nacional e as ideologias do caráter e da cultura brasileira, baseados na integração de raças e culturas. Com o suposto abandono do racismo, tornou-se mais enfática a valorização da mestiçagem como definição de uma identidade nacional. Entretanto, o fato de sermos um povo mestiço ainda era visto como um problema para nossa constituição enquanto nação, isto é, para nos civilizarmos, uma vez que “a formação do povo a partir das três raças sem originalidade teria, como consequência, a tendência a imitação do estrangeiro”. (Ventura, 1991, p. 49)

Apesar disso, essa valorização, segundo Ventura (1991), aparece em vários ensaios, como o de Gilberto Freyre, ou nos romances de Jorge Amado. Dessa forma, o mito da “democracia racial” vem proporcionar a passagem do pessimismo das teorias deterministas européias, que dificultavam o projeto de progresso da nação

brasileira, ao ufanismo da civilização tropical. Portanto, a ideologia da mestiçagem, como fusão de raças e culturas, e da harmonia entre as etnias envolvidas nesse processo, se tornou elemento recorrente na literatura e em estudos brasileiros.

Essa concepção ainda hoje encontra “ecos” e, apesar de questionada por vários historiadores, podemos perceber a ideologia de um país mestiço e harmônico nos discursos da literatura em geral, da mídia, do Estado, das pessoas comuns no cotidiano e, principalmente, nos dias do “reinado de Momo”, pois o carnaval, assim como o mestiço, passou a ser a expressão da identidade do povo brasileiro e, conseqüentemente, um momento de harmonia entre as raças, tendo, agora, sua identidade mestiça.

A proposta deste trabalho é discutir o mito da “harmonia dos plurais” em *Herança* de Hilda Gomes Dutra Magalhães, que se configura na estrutura fragmentada da obra; nas ligações do tecido narrativo em analogia à estrutura das escolas de samba brasileiras, tendo como base as escolas de samba cariocas, opção esta aparentemente feita pela própria autora (“todos trazem uma manga no coração, uma manga meio verde e rosa [...], também o enxame de beija-flor [...], a porta e a portela no sabor da tradição [...], os velhos em mocidade”) e o mito da democracia racial e social que o evento carnavalesco representa.

Partimos das premissas estabelecidas por Mikhail Bakhtin, nas reflexões feitas na obra *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance* (1993), na qual sustenta que dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem, um diálogo entre os vários textos que se desenvolve dentro de uma estrutura e o define enquanto texto, um cruzamento de vozes socialmente diversificadas, onde tudo que é dito por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele, pois, para ele, “em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala”. (Bakhtin, 1993)

Consideramos também as observações de Maria Eugênia Boaventura (1985, p. 57), ao caracterizar a estrutura fragmentada como “uma grande montagem, onde se misturam textos de vários autores e épocas por meio de diferentes procedimentos”, e de Julia Kristeva (1970), que trabalha a questão da intertextualidade como uma estrutura que “não é / não está mas se elabora em relação a uma outra estrutura [...] Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] todo texto é

absorção e transformação de outro texto. [...] instala-se, assim, a noção de intertextualidade”.

Visto que a fragmentação se dá por meio da intertextualidade com outros textos literários, ou não, que compõem nossa tradição cultural, uns mais outros menos conhecidos, procuramos verificar a) em que medida é possível uma analogia entre a composição da escola de samba e do romance? b) se há uma aproximação entre o “mito” da “harmonia dos plurais” no carnaval brasileiro e na obra c) como se apresenta esta “harmonia” em *Herança*, utopia ou possibilidade? Em outros termos, procuramos compreender o processo de composição do tecido narrativo e os efeitos semânticos provenientes da fragmentação textual da narrativa na composição desse mosaico literário. Não é, entretanto, nosso objetivo principal levantar todas as ocorrências de intertextualidade da obra, mas sim, algumas que consideramos relevantes para a discussão da “harmonia dos plurais” proposta pela autora.

Nessa perspectiva, a dissertação está organizada da seguinte maneira: na primeira parte, realizamos uma discussão sobre o carnaval, a forma e conteúdo reunidos no discurso como manifestação cultural e social. Analisamos, para isso, alguns aspectos relativos à origem mitológica e européia do carnaval; as possíveis raízes do carnaval brasileiro, a participação das etnias no processo de efetivação da festa carnavalesca e a composição das escolas de samba, hoje, como uma utópica busca da “harmonia dos plurais na integração do fraturado” (Magalhães, 2001, p. 272). Para isso, faz-se necessário esclarecer que a noção de *harmonia* será trabalhada como um conceito “que se relaciona às idéias de proporção e ordem; conveniência, acordo; paz e amizade entre pessoas; *Filos* Estado social, no qual reinariam a concórdia e a felicidade perfeitas”. (Michaelis, 2007)

Na segunda parte, discutimos alguns conceitos pertinentes ao tema, como a intertextualidade, a *Estética do Fragmentário* e a analogia entre a escola de samba e a composição da obra. Para tanto, trabalhamos algumas marcas culturais, literárias ou não, presentes no romance *Herança*.

Após desenvolvermos reflexões sobre a estrutura e composição temática da obra, a análise se concentra nas considerações finais referentes aos questionamentos suscitados na elaboração desta dissertação.

Para isso, foram realizadas pesquisas bibliográficas, seguindo levantamento de obras citadas no decorrer do romance *Herança* e de obras teóricas relevantes à proposta apresentada para a pesquisa.

Filiação literária

É na virada do século XIX para o século XX, segundo DaMatta (1981), que se evidencia a “fábula das três raças”, a ideologia de um “Brasil-cadinho”, que nasce na selva tropical. Essa concepção, de um país mestiço e em perfeita harmonia entre as raças, encobre não só os conflitos raciais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais, brasileiros. Tal ideologia perpassa, não só o cotidiano das pessoas, como a grande maioria da produção intelectual brasileira, inclusive a literária, que, com o movimento modernista, começa a assumir uma estrutura fragmentada de texto, um trabalho com técnicas de colagem na composição de verdadeiros mosaicos literários.

Na leitura de um livro, como *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo, publicado em 1880, percebemos, conforme Ortiz (1986), as dificuldades que envolviam os intelectuais da época na interpretação de uma sociedade como a que se apresentava em termos sociais. Ao tratar do personagem Jerônimo, um português que, ao chegar ao Brasil, traz consigo todas as qualidades conferidas à raça branca, mas, ao se amasiar com Rita Baiana, uma mulata, se “abrasileira” e torna-se preguiçoso, sem espírito de luta ou de ordem, o autor mostra a mestiçagem como um fator degenerativo na composição da identidade do brasileiro, pois Jerônimo, ao se relacionar com uma mulata, não consegue vencer as barreiras de classe e permanece mulato junto à população mestiça do cortiço. Diferentemente de João Romão, outro português que, apesar de ser apresentado na obra como um personagem calculista e ambicioso, consegue ascensão social no momento em que se separa da negra Bertoleza.

Em 1902 foi publicado o livro *Canaã*, de Graça Aranha, que foi considerado por alguns estudiosos um romance de tese da superioridade do colono branco sobre o nosso mestiço e, por muitos, como um romance social, por abordar o problema da imigração alemã. Criou-se, assim, uma grande polêmica em torno dessa obra, que, segundo Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 249), “é um romance de idéias, romance social, mas nunca um romance de tese”. Por ser uma necessidade daquele momento acreditar em um Brasil mestiço e harmônico, é possível encontrar várias obras que tratam a questão do imigrante, da miscigenação e do “valor social” de cada um mediante sua cor. Em *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, por exemplo, temos a história de uma mulata que se vê subjugada por um jovem de família branca e se anula.

O ano de 1922 apresenta modificações importantes na mentalidade conservadora e na vida econômica do país. Comemorou-se o ano do centenário da independência; criou-se o Partido Comunista Brasileiro e, para os literatos, foi o ano da Semana de Arte Moderna, iniciando, assim, o movimento modernista no Brasil. O Modernismo foi “uma revolução estética bafejada pelos acontecimentos políticos que influenciavam o mundo inteiro. Daí a sua subdivisão em vários “ismos”, desde a extrema esquerda à extrema direita. O tempo era propício às renovações” (Lucas, 1970, p. 77), pois toda a sociedade estava cansada do seu passado e buscava inovações em todas as áreas. Tais inovações podem ser verificadas também, na busca por uma nova linguagem nacional, registrada nos textos literários.

Nesse momento de busca do novo, Mário de Andrade publica *Macunaíma*, tendo, para Bosi (1988), a compreensão dessa rapsódia perpassando por duas motivações que a permeiam, uma de narrar, considerada por ele como lúdica e estética, e a outra, de interpretar, que é histórica e social. Na perspectiva da narrativa, encontramos uma estrutura fragmentada na composição do tecido textual, já na questão histórico-social, observamos, no personagem central, Macunaíma, a paródia da mestiçagem no nosso “herói sem nenhum caráter”.

Já no ano de 1930, o movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperança e oposição, lançou a literatura a um estado mais maduro e consolidado. “Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930” (Bosi, 1985, p. 431). Entre 1930 e 1950, o panorama literário apresentava um ritmo oscilando entre a abertura e o fechamento do “eu” à sociedade. Temos, aí, os romances introspectivos, regionalistas, os ensaios sociais. O mestiço já está incorporado ao cenário romanesco, e o fragmentário tem, em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, seu maior representante. De acordo com Cândido (1992), esse romance é composto por cenas mais ou menos isoladas, tendo alguns capítulos publicados anteriormente como contos, mas, no contexto da obra, adquirem sentido pleno.

A produção literária, a partir de 1950, tem, na ideologia do desenvolvimento, uma forte tendência. O nacionalismo, que, antes da guerra, assumia conotações de direita, passa à militância de esquerda. A busca da literatura pós-guerra é por um texto geral que possa refletir o pluralismo da vida moderna, caráter implícito na revolução modernista. Portanto, a literatura tende a formar um “todo cultural vivo e

interligado, não obstante as fraturas de poética ocorridas depois da II guerra”. (Bosi, 1985, p. 445)

As últimas produções literárias, da década de 70 até o final do século, foram marcadas, inicialmente, pela censura com a decretação do AI-5, durante o governo Médici. Tal momento foi muito bem trabalhado, alguns anos depois, na obra *Reflexos do baile*, de Antonio Callado (1977), que, como Magalhães, em *Herança*, também se serviu da montagem como técnica de composição textual. Entretanto, as obras se diferenciam na estrutura, por ser aquela composta de fragmentos, “papéis avulsos”, cartas, bilhetes, memorandos, que, de acordo com Davi Arrigucci Jr., no posfácio da obra, são “recortes de uma escrita descontínua que, no entanto se enlaça [...] em torno de um mesmo núcleo de conflito”.

Com o AI-5, vários grupos que militavam politicamente na década de 1960 passam à clandestinidade, pairando no ar um clima de depressão, em virtude da partida de vários líderes, músicos, escritores, jornalistas, em busca de exílio político em outros países. Durante muito tempo, os poetas utilizaram-se de linguagem indireta, metafórica, para publicar nos meios editoriais oficiais ou driblaram a censura, cuidando da própria produção e divulgação do seu trabalho. Os que optaram pela criação de revistas, jornais literários e outras formas alternativas, fizeram surgir um novo perfil de poeta, que vai para as ruas, cinemas e teatros para expor o seu trabalho, popularizando, ainda mais, a literatura escrita do país.

Nesse contexto histórico-literário surge uma literatura diversificada, que vai de livros de auto-ajuda a uma produção literária mais elaborada. Diante disso, *Herança*, com seu todo fragmentado, elabora seu mosaico a partir da composição das escolas de samba carnavalescas, propondo-se, segundo sua autora, a “repensar a tradição literária, revelando, numa estrutura plural, a integração como motivo básico”. (Magalhães, 2001, p. 268)

Herança e a crítica

Herança, de Hilda Gomes Dutra Magalhães, teve sua primeira edição em 1992 e a segunda, em 1994, realizada pela EDUFMT, Editora da Universidade Federal de Mato Grosso, que sempre procurou publicar autores locais, pois, aqui, assim como acontece na maior parte dos Estados brasileiros, o consumo de material impresso e, conseqüentemente, de leitura, é pequeno. Tal fato vem sendo justificado pelo baixo

poder aquisitivo da população, a falta de uma política cultural contínua e eficiente e a influência dos meios de comunicação de massa.

Segundo Zilberman (1991, p. 10), “a escola, no Brasil, detém uma importância cultural que, muitas vezes, só é percebida quando ela falha”, e, no decorrer da minha carreira como professora de Língua Portuguesa e Literatura na rede pública estadual de Mato Grosso, pude constatar uma dessas “falhas”, que a autora discute: a pouca leitura e conhecimento que a comunidade educativa possui sobre a produção literária regional.

Na tentativa de amenizar a situação e sabendo da importância de os próprios professores selecionarem textos contemporâneos à prática da sala de aula, iniciamos uma busca, para divulgar e incentivar a leitura de autores e publicações regionais. No que tange à produção e editoração local, encontrei nomes como Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Hilda G.D. Magalhães, Manoel de Barros, Silva Freire, Guilherme Dicke e outros, alguns já conhecidos no âmbito nacional, outros só divulgados regionalmente.

Em meio a várias obras, *Herança*, de Hilda Gomes Dutra Magalhães, despertou-nos particular interesse pelo trabalho metalingüístico desenvolvido, que tece toda a sua trama em um grande desfile carnavalesco. Nesse momento, percebemos que este seria um significativo objeto de estudo para uma dissertação de mestrado, por sua relevância literária e cultural.

Assim, a fim de proporcionar a entrada de uma literatura de qualidade no ambiente escolar, facilitando a convivência com a obra contemporânea, e incentivando, dessa forma, a leitura e o estudo de bons textos, nos propomos a desenvolver um trabalho de pesquisa com o romance *Herança*, de Hilda G.D. Magalhães.

Até o momento, temos conhecimento de quatro apreciações críticas do romance, sendo as duas primeiras publicadas, simultaneamente, na primeira edição do romance, uma na “orelha”, escrita por Roberto Corrêa dos Santos, e outra, no prefácio, por Maria Lucia Poggi de Aragão. A terceira, apresentada no prefácio de segunda edição, escrita por Roberto Boaventura da Silva Sá e publicada em seu livro *Gradação de leituras no ensino literário* (1998) ; a quarta, desenvolvida pela própria autora, em seu livro *História da Literatura de Mato Grosso: século XX* (2001) .

O crítico Roberto Corrêa dos Santos (1992) apresentou, na orelha da primeira edição, os “processos literários (os quase-contos, os quase-crônicas, os poemas)”

orientados, segundo o próprio, por uma “particular teoria de carnavalização do texto, levada a tal ponto que a figura mais adequada para expressar a atitude técnica de Hilda seria a do escritor-carnavalesco.” Já Maria Lucia Poggi de Aragão (1992) destacou, no prefácio dessa mesma edição, a temática, que “explora o mistério da vida humana e o ato da criação literária”. Dessa forma, temos uma apreciação privilegiando os aspectos estruturais de Roberto C. dos Santos e outra trabalhando esse “grande meta texto”, segundo Maria Lucia P. de Aragão.

Roberto Boaventura da Silva Sá (1998), por sua vez, optou por “dentre as inúmeras possibilidades de leitura que *Herança* solicita, verificar um pouco sobre o processo de intertextualização presente na quase totalidade do livro, dando maior ênfase às epígrafes das aberturas de cada capítulo/bloco.” A quarta apreciação, feita pela própria autora, Hilda G. D. Magalhães (2001) , aborda vários aspectos da obra, dentre eles, a “tentativa de promover a convivência com a diferença, tentando concretizar a possibilidade do canto plural e uníssono”.

De nossa parte, escolhemos discutir a “harmonia dos plurais” na obra *Herança*, verificando se a proposta do “canto plural e uníssono” é uma realidade, uma “tentativa de convivência” entre as diferenças ou uma grande ilusão. No mais, só nos resta convidar o leitor a desfrutar da “festa” de *Herança*.

1 O CARNAVAL NO BRASIL

1.1 Origem do Carnaval: onde e quando tudo começou...

Pensando que o fio da história é como uma longa serpentina jogada no tempo, um dos extremos do carnaval pode estar na antigüidade egípcia e outro, em nossos dias. Entre os dois pontos, um universo de histórias. (Sebe, 1986, p. 9)

Dez mil anos antes de Cristo, homens, mulheres e crianças se reuniam no verão com os rostos mascarados e os corpos pintados, para espantar os demônios da má colheita. Alguns historiadores associam o começo das festas carnavalescas a estes cultos feitos pelos antigos. A origem do carnaval é um assunto controverso e tem sido buscada nas mais antigas celebrações da humanidade, tais como as comemorações egípcias, que homenageavam a deusa Ísis e o Touro Ápis com danças, festas e pessoas mascaradas.

A história do carnaval começa, portanto, no princípio da nossa civilização, na origem dos rituais, nas celebrações da fertilidade e da colheita nas primeiras lavouras, às margens do Nilo, há seis mil anos. Os primeiros agricultores exerciam a capacidade humana, que, já nas cavernas, se distinguia em volta da fogueira, da dança, da música, da celebração. Há quem atribua o início do carnaval aos gregos, que festejavam a celebração da volta da primavera, que simbolizava o renascer da natureza, e aos cultos ao deus Dionísio. Outros, ainda, falam da Roma antiga com seus bacanais, saturnais e lupercais, em honra aos deuses Baco, Saturno e Pã. Tais festejos eram de tamanha importância para os romanos que tribunais e escolas fechavam as portas durante o evento, escravos eram alforriados, as pessoas saíam às ruas para dançar. A euforia era geral. Na abertura dessas festas ao deus Saturno, carros chamados de *carrum navalis*, por buscarem semelhança a navios, saíam à rua, com homens e mulheres nus.

Hiram Araújo (2000), em seu livro *Carnaval*, relata que a origem das festas carnavalescas não tem como ser precisamente estabelecida, mas que deve estar relacionada aos cultos agrários, às festas egípcias e, mais tarde, ao culto a Dionísio, ritual que acontecia na Grécia, entre os anos 605 e 527 a.C.

A civilização judaica cristã, fundamentada na abstinência, na culpa, no pecado, no castigo, na penitência e na redenção, sempre renegou e condenou o carnaval;

contudo, muito embora seus principais representantes fossem contrários à sua realização, no séc. XV, o Papa Paulo II contribuiu para a sua evolução, imprimindo uma mudança estética, ao introduzir o baile de máscaras, quando permitiu que, em frente ao seu palácio, na Via Lata, se realizasse o carnaval romano. Como a Igreja proibira as manifestações sexuais no festejo, novas manifestações adquiriram forma: corridas, desfiles, fantasias, deboche e morbidez. Estava reduzido o carnaval à celebração ordeira, de caráter artístico, com bailes e desfiles alegóricos.

A palavra *carnaval* também apresenta várias versões, e não há unanimidade entre os pesquisadores. Há quem defenda que o termo carnaval deriva de *carne vale* (adeus carne!) ou de *carne levamen* (supressão da carne). Esta interpretação da origem etimológica da palavra remete-nos ao início do período da Quaresma, que era, desde o seu princípio, não apenas um período de reflexão espiritual como também uma época de privação de certos alimentos, dentre eles, carne. Há, entretanto, quem interprete, etimologicamente, a palavra como derivada de *carrum navalis*, expressão esta anterior ao cristianismo. Esta interpretação baseia-se nas diversões próprias do começo da primavera, com cortejos marítimos ou carros alegóricos em forma de barco, tanto na Grécia como em Roma.

Um ponto, porém, é comum a todos os estudiosos: o carnaval tem sua história, como todas as grandes festas, ligada a fenômenos astronômicos ou da natureza e se caracteriza por festas, divertimentos públicos, bailes de máscaras e manifestações folclóricas. De acordo com Sebe (1986, p. 20) “pode-se concluir que, segundo a tradição mitológica, o carnaval seria a festa em que um ciclo de ano se completaria”.

1.2 O Carnaval da Colônia: e viva o Zé Pereira / que a ninguém faz mal...

A pesquisa de Hiram Araújo (2000) considera os “centros de excelência” da história do carnaval divididos em quatro períodos: o Originário (4.000 anos a.C. ao século VII a.C.), o Pagão (do século VII a.C. ao século VI d.C.), o Cristão (do século VI d.C. ao século XVIII d.C.) e o Contemporâneo (do século XVIII d.C. a atualidade), e enquadra o carnaval carioca como um resgate do espírito de Baco e Dionísio.

Segundo Araújo (2000), a origem do carnaval brasileiro é totalmente européia, ao contrário do que se imagina, pois a comemoração carnavalesca data do início da colonização, sendo uma herança das mascaradas italianas e do entrudo português, introduzidos em 1723, nas ilhas da Madeira dos Açores e de Cabo Verde, pelos

portugueses, que chegaram ao Brasil através do litoral, a partir de Porto Alegre até o Espírito Santo.

O termo entrudo, derivado do latim *introitus*, significa “entrada, começo”, nome com o qual a Igreja denominava o começo das solenidades da Quaresma. As comemorações do entrudo, entretanto, já existiam bem antes do Cristianismo, eram realizadas na mesma época do ano e serviam para celebrar o início da primavera. Com o advento da Era Cristã e a supremacia da Igreja Católica, passou a fazer parte do calendário religioso, indo do Sábado Gordo à Quarta-feira de Cinzas. Somente no início do século XX é que foram acrescentados os elementos africanos ao carnaval brasileiro, contribuindo, de forma definitiva, para o seu desenvolvimento e originalidade.

De acordo com Simson (1983, p. 08), quando o carnaval aqui chegou, encontrou uma sociedade urbana com pouca escolaridade, tendo, na religiosidade, o principal papel de criação e manutenção da sociabilidade e com uma relativa uniformidade cultural entre as camadas sociais. “Os documentos mostram que a maioria da população urbana participava das festas religiosas, (...) salvo quanto ao lugar no desfile” (Simson, 1983, p. 08), que era devidamente marcado pela posição sócio-financeira na sociedade, uma vez que aqueles que possuíam privilégios sociais também adquiriam certos privilégios na festa. Assim, havia aqueles que estavam na festa como agentes e outros como objeto, pacientes, marcando, desse modo, o espaço social de cada um.

O carnaval nessa época, tanto em Portugal como no Brasil, era uma brincadeira de rua, por vezes violenta, pois era permitido que se cometesse toda forma de atrocidades e abusos. Era muito comum os escravos e os mais pobres molharem-se uns aos outros, usando ovos, farinha de trigo, laranja podre, restos de comida. A maioria das famílias brancas divertia-se em suas casas, protegidas da sujeira e derramando baldes de água podre em passantes desavisados. Foi esse o carnaval, um pouco selvagem, que chegou ao Brasil com as primeiras caravelas portuguesas e os primeiros foliões.

Conforme o tempo foi passando, em consequência de insistentes protestos, o entrudo civilizou-se, foram-se substituindo as substâncias grosseiras por outras menos agressivas, como os limões de cheiro, que eram esferas pequenas de cera cheias de água perfumada ou como bisnagas cheias de vinho, vinagre ou groselha. Neste período, escravos e senhores saíam às ruas para participar da brincadeira, mas

“cada um com seu papel claramente delimitado: o senhor atirando limões e laranjas de cheiro e o escravo carregando bandejas repletas de projéteis [...], servindo de vítima para o brinquedo, sem direito de esboçar nenhuma reação” (Simson, 1983, p. 08). Assim, caótico desde seu princípio, o carnaval brasileiro, com seu caráter profano, é marcado pela divisão das classes sociais, em que a situação de dominação é claramente perceptível.

Em 1846, o aparecimento do "Zé Pereira", tocador de bumbo, revolucionou o carnaval carioca. Para alguns estudiosos, esse era o nome ou apelido dado ao introdutor, no Brasil, do hábito português de animar a folia carnavalesca, ao som de bumbos, zabumbas e tambores tocados pelas ruas. A tradição se espalhou rapidamente, deixando, como sucessores, a cuíca, o tamborim, o reco-reco e o pandeiro, instrumentos que acompanhavam os blocos de 'sujos' e que, hoje, estão presentes nas nossas escolas de samba.

Nas últimas décadas do século XIX, as famílias mais abastadas passaram a adotar um estilo de vida burguês e, conseqüentemente, o carnaval tomou ares de Veneza e, a partir de 1855, iniciaram os “bailes mascarados realizados em hotéis ou teatros e desfiles luxuosos pelas principais ruas da cidade [...] em carruagens no corso, ou em carros alegóricos” (Simson, 1983, p. 11).

Em 1899, Chiquinha Gonzaga compõe a primeira música feita, exclusivamente, para o carnaval, sendo considerada, então, um marco para a história cultural brasileira. A marcha "Ó abre alas", inspirada na cadência rítmica dos ranchos e cordões, animou o carnaval carioca por três anos e é, até hoje, lembrada pelos brasileiros. A partir de então, as marchinhas tomaram o gosto popular; mas, apesar de elas reinarem ao longo de muitos anos, sendo transmitidas de geração em geração, por terem como principais aliados as rádios, os bailes de salão e as próprias ruas, vários foram os fatores que contribuíram para o seu declínio, dentre eles a supremacia da música estrangeira e de outros gêneros carnavalescos, como o samba-enredo, o que levou as gravadoras, multinacionais, em sua maioria, a mudarem o rumo de suas gravações em busca de maior lucro.

Em 1902, os cordões carnavalescos já chegavam a mais de 200, e, no início do século XX, os mascarados, o lança-perfume, as batalhas de confetes e os bailes infantis dão início às famosas matinês. O primeiro samba gravado, tido e reconhecido pela maioria dos pesquisadores de música popular, é o *Pelo Telefone*, de Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida.

Em 1928 foi criada a primeira escola de samba, *Deixa Falar*, e, logo depois, a *Mangueira*. Em 1929 começaram os desfiles, que eram realizados na Praça Onze. O surgimento do samba foi um poderoso fator na imagem da democratização do Rio de Janeiro. De início, a elite reage, por acreditar que se tratava de mais uma manifestação africana, uma vez que, com a maneira burguesa de viver, veio também a divisão da festa carnavalesca, pois a antiga comemoração passa a ser vista como agressiva aos olhos das camadas sociais mais abastadas, e “começam então a existir maneiras exclusivas de se divertir, conforme a camada social considerada” (Simson, 1983, p. 10). É através da forte influência das rádios, manipuladas pela indústria cultural, que o samba começa a ser aceito por todas as etnias e classes sociais.

Com essas mudanças, o carnaval brasileiro ganha uma nova concepção: “suas características originais de festa espontânea e livre, pouco a pouco cedem lugar a um tipo de manifestação oficializada pelo Estado, organizada segundo padrões da indústria cultural e convertida em produto de consumo pelos meios de comunicação de massa e pelas agências de turismo” (Simson, 1983, p. 05). Temos, então, um carnaval mais luxuoso, com forte apelo turístico e comercial, onde as camadas populares são apresentadas como parte integrante desta sociedade carnavalesca, que busca expressar a “democracia racial” e social de uma nação que acredita não ter preconceitos.

[...] se observa então como tendência geral: a valorização das manifestações branco-europeias-burguesas adotadas pelas camadas elevadas em função dos interesses do comércio de importação; a desvalorização ou mesmo condenação das manifestações culturais rústicas exemplificadas pela condenação do entrudo [...]; o papel decisivo dos meios de comunicação [...] ; a criatividade das camadas populares elaborando maneiras originais de festejar o carnaval. (Simson, 1983, p. 12)

A “harmonia” de classes sociais dentro da estrutura do carnaval e da escola de samba, como realidade ou utopia, será uma das idéias discutidas mais à frente.

1.3 De 1930 a 2000: na passarela segue o “show organizado”

A produção artística cultural engajada ficou a cargo do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, responsável pela orientação cultural do período. A política cultural do varguismo foi coerente com a concepção de Estado que orientou a atuação do governante. Em

nome de valores políticos, ideológicos, religiosos e morais, os representantes do regime justificavam a proibição ou valorização de produtos culturais... A cultura foi entendida como suporte da política e nessa perspectiva, cultura, política e propaganda se mesclaram. (Capellato, 2003, p. 125)

Apesar de acontecer, desde a época da colonização, com o entrudo, que foi, aos poucos, “civilizando”-se, o carnaval das classes menos favorecidas era controlado pela polícia, que não concedia licença para o desfile das escolas de samba. Já os ranchos, estes sim, conseguiam permissão para a festa e, através deles, os sambistas se divertiam. Getúlio Vargas resolveu esta situação, em 1933, através de um intervencionismo estatal e passou a promover a “*alegria dirigida, porque surgiu na cidade o carnaval oficializado.*” (Morais, 1958, p. 139)

Com a criação dos Departamentos de Turismo nos Estados, estes passaram a interferir na organização das comemorações carnavalescas. A prefeitura programava os festejos, desde as batalhas de confete nas ruas, desfile de ranchos, blocos, corsos e bailes. Nesta época, década de 30, foi criado também o Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, apesar de os bailes de carnaval já serem realizados nos clubes das cidades.

O carnaval, nos bailes, era animado por orquestras, que tocavam músicas feitas, especialmente, para a ocasião, como *Com que Roupa*, de Noel Rosa, de 1931; *Teu Cabelo não Nega*, de Lamartine Babo e irmãos Valença, de 1932; *Cidade Maravilhosa*, de André Filho, de 1935; *Pierrô Apaixonado*, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, de 1936; *Mamãe, Eu Quero*, de Vicente Paiva e Jararaca, de 1937; *Pastorinhas*, de João de Barros e Noel Rosa de 1938; *Ai que Saudades da Amélia*, de Ataulfo Alves e Mário Lago, de 1942, entre outras.

No séc. XIX já existem registros de desfiles de Sociedades Carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro, tendo à frente os *Tenentes do Diabo*, de 1855; os *Democráticos*, de 1867; os *Fenianos*, de 1896, e os *Pierrôs da Caverna*, de 1925. No ano de 1932, Pedro Ernesto baixou um decreto, tornando, de utilidade pública, o Clube dos Fenianos, que, em 1936, desfilou com o enredo *O Estado Novo*.

Bakhtin (2002, p. 04), ao analisar os festejos de carnaval na Idade Média, afirma que “nenhuma festa se realiza sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis ‘para rir’ para o período da festividade”. Para coroar, então, os três dias da “vida às avessas”, foi criada, em 1933, a nobre figura do Rei Momo pelos jornalistas de *A Noite*, no Rio de

Janeiro. No primeiro ano, foi representado por um boneco de papelão com uma coroa de lata; entretanto, já no ano seguinte, foi eleito um Rei Momo, que, no sábado de carnaval, recebeu as chaves da cidade das mãos do Secretário de Pedro Ernesto, o Comandante Amaral Peixoto.

Ainda em 1933, objetivando trazer as camadas menos privilegiadas da sociedade, novamente, para a rua, na comemoração do carnaval, buscando, assim, o envolvimento de todos na festa, foi criada a Associação dos Ranchos Carnavalescos e, por iniciativa da ACC (Associação dos Cronistas Carnavalescos), a Associação dos Blocos Carnavalescos e a noite dos blocos.

A partir de 1935, os concursos das escolas de samba passaram a ser supervisionados pelo Governo de Vargas e, com a oficialização, pelo Estado, do carnaval e da sua organização segundo padrões da indústria cultural, a festa carnavalesca adquire “ares” de homogeneidade e passa a ser difundida pelos meios de comunicação de massa como produto de consumo uma vez que o valor da produção de um disco era baixo e sua difusão, gratuita. A exploração comercial das rádios faz emergir o “samba do malandro carioca”, uma música típica das camadas menos privilegiadas dos morros do Rio de Janeiro. Segundo Simson (1983, p. 13), “o samba urbano, de folguedo típico de um pequeno grupo de descendentes africanos que habitavam a zona dos morros, [...], passou a ser a típica música brasileira e grande sucesso comercial”.

Na década de 40, os desfiles passam para a Avenida Presidente Vargas e, em 1946, inicia-se o chamado carnaval da vitória, desfile das escolas de samba, organizado pela UGES (União Geral das Escolas de Samba), com o patrocínio da ACC. Tal iniciativa deu-se porque o Departamento de Turismo da Prefeitura se negou a fazê-lo, apesar de todo o apoio dos meios de comunicação de massa para a realização do evento. Neste período já ocorria a avaliação do desfile e, para amenizar uma possível elitização do carnaval, os quesitos “riqueza”, “escultura” e “iluminação” são substituídos por “alegorias”. Também é criado, nesta época, o primeiro destaque da Escola de Samba. Em 1949 é feita a primeira transmissão do carnaval pela Rádio Continental, com Paulo Palut, Afonso Soares, Cid Ribeiro e Jorge Sampaio. A partir deste momento, a utilização da festa carnavalesca pelos meios de comunicação de massa foi se intensificando e passou-se a transmitir uma imagem muitas vezes utópica do carnaval, “ele passa, [...], a traduzir um possível amálgama ou conagraamento das diferentes camadas da sociedade brasileira. Como exemplo

disso, temos a utilização do desfile das escolas de samba como símbolo do mito da democracia racial brasileira”. (Simson, 1983, p. 15)

Já no período de 50, as escolas passam a ser divididas em grupos e, em 1958, é criado o grupo *Pelés do Samba*, na Império Serrano, formado por Careca, Jorginho do Império e Jamelão. Com a entrada dos anos 60, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona introduzem elementos visuais de cenografia e figurino na Acadêmicos do Salgueiro, com o enredo *Quilombo dos Palmares* e revoluciona a forma das Escolas de Samba se apresentarem. Tais modificações são necessárias, para satisfazer o gosto de uma camada mais privilegiada da nossa sociedade, que começa a consumir o carnaval, uma mercadoria geradora de muito lucro. Por sua vez, as rádios diminuem o investimento no samba, e este gênero musical passa a perder espaço para a música estrangeira. O novo visual criado, todavia, chama a atenção de outro meio de comunicação de massa, a televisão, que, com a chegada da TV colorida, na década de 70, passa a transmitir o desfile carioca para todo o país. Em 1961, as escolas Portela e Mangueira passam a cobrar ingressos para o público assistir aos ensaios, consolidando a comercialização do carnaval brasileiro. Neste período, as escolas já se tornam o grande centro das atenções do carnaval nacional, aquecendo o turismo em várias regiões do país.

Com o fortalecimento da censura no país e a transmissão do carnaval pela televisão, a partir de 1970 torna-se obrigatório o envio dos croquis das alegorias e fantasias, para apreciação de uma equipe governamental, e, em 1971, institui-se o tempo dos desfiles das escolas pela avenida. Com a lei nº 2079, de 14 de julho de 1972, assinada pelo então Governador do Rio de Janeiro, Chagas Ribeiro, é criada a RIOTUR S/A, Empresa de Turismo do Estado da Guanabara, tendo como seu primeiro presidente Aníbal Uzeda de Oliveira. Neste mesmo ano, a Mangueira inaugura sua quadra de ensaios, o Palácio do Samba (07/04/72), e é assinada a escritura da compra da sede da Associação das Escolas de Samba, na rua Jacinto, no Méier (27/05/72). Em 1974 o desfile carioca passa a ser na Avenida Rio Branco, de onde saiu em 1984, com a inauguração do Sambódromo.

O carnaval é uma festa comemorada em quase todos os países e, em 1980, tendo como objetivo promover encontros anuais das cidades do mundo que produzem carnaval, é criada a Fundação Européia das Cidades de Carnaval (FECC) em Amsterdã, Holanda. Aqui, no Brasil, em 1981, a RIOTUR S/A institui o concurso *Zé Pereira*, como estímulo ao carnaval de rua.

Com receio de que o carnaval pudesse vir a perder força, torna-se obrigatória a presença de uma ala de crianças nos desfiles oficiais das Escolas de Samba, mantendo, assim, o caráter de herança cultural do povo brasileiro. Portanto, com a finalidade de fortalecer este caráter de herança cultural popular, em 1984, a *Império do Marangá* inaugura a Passarela do Samba com Miguel da Silva, passista de 06 anos de idade, mas somente as escolas do Grupo Especial podem desfilar pelo sambódromo. Só em 1986 o Grupo II das Escolas de Samba passa a ter a honra de desfilar no Sambódromo, onde se instala um relógio eletrônico, para marcar o tempo exato do desfile, que volta a ser linear, com a construção de cadeiras de pista na Praça da Apoteose.

Para fechar a década de 80, a Escola de Samba campeã passa a ter o direito de escolher o dia e a hora do seu desfile. A vice-campeã se apresenta, automaticamente, no outro dia, com o privilégio de escolher o horário do seu desfile. O dinheiro arrecadado durante o desfile não é mais dividido igualmente entre as escolas do Grupo Especial, mas em ordem decrescente, de acordo com a colocação final de cada Escola de Samba, ficando claro o aspecto competitivo e capitalista do evento.

No dia nove de junho de 1994 é assinado o tombamento da Passarela do Samba, atribuindo, definitivamente, um caráter histórico-cultural ao carnaval, uma vez que, desde a década de 60, o samba já vinha, paulatinamente, perdendo força nas gravadoras, que passam a considerar a canção carnavalesca um investimento sem retorno.

Segundo Simson (1983), portanto, podemos observar, a partir de 1930, o reconhecimento da cultura popular com a criação das escolas de samba; o avanço do sistema capitalista no processo de transformar em mercadoria a festa carnavalesca; a decisiva participação dos meios de comunicação de massa na consolidação deste processo de transformação do carnaval em mercadoria comercializável e a passagem dos traços culturais de uma camada social para a outra.

1.4 As escolas de samba: ô abre alas que eu quero passar!

De acordo com Sérgio Cabral (1974, p. 23), no final da década de 20 nasceram, no Rio de Janeiro, as Escolas de Samba, que, em geral, eram provenientes da reunião de blocos carnavalescos. A primeira delas foi a *Deixa Falar*, do bairro do Estácio, surgida da idéia de um grupo que se reunia para beber e compor

músicas num botequim, que ficava em frente à Escola Normal. Ismael Silva, expoente da música popular, sugeriu que aquele grupo, por ser composto por "professores", era, portanto, uma *escola de samba*.

Logo foram surgindo várias outras escolas como a *Estação Primeira da Mangueira*, criada pelo compositor Cartola – Agenor de Oliveira, em 1929, e a *Escola Azul e Branca*, do Morro do Salgueiro. Em 1932 iniciaram os desfiles das escolas na Praça Onze, quando a *Deixa Falar* se apresentou com o enredo a *Revolução de 30*, mas a vencedora do concurso foi a *Mangueira*. Em maio de 1935 nasceu a *Escola de Samba Portela*, em Osvaldo Cruz, organizada a partir do Bloco *Vai como Pode*.

Em 1936, o Interventor Pedro Ernesto inaugurou um grupo escolar na Mangueira, ocasião em que foi homenageado por 30 escolas. No ano seguinte, 1937, Getúlio Vargas ordenou que as escolas dessem caráter didático aos sambas-enredo, fortalecendo o título “escola de samba”, apoiado, desde o início do seu governo, com o intuito de disciplinar os foliões carnavalescos.

Com o crescente interesse das redes de televisão pelas escolas de samba, estas procuraram, cada vez mais, atender às expectativas do público consumidor e, para isto, organizaram-se em clubes, escolas, onde sua composição também deveria seguir as exigências do mercado consumidor. Iremos tomar, como referência para trabalhar algumas questões relativas à composição destas escolas de samba, as escolas do Rio de Janeiro, pois, como diz Roberto DaMatta (1997, p. 162), “o carnaval [...] do Rio de Janeiro é generalizado. Isto é, não pertence a uma cidade mas a todo o país”.

As festividades carnavalescas vieram sendo trabalhadas para que a ideologia “do encontro e da comunhão, muito nítida dos sexos e das classes” (DaMatta, 1997, p. 162) fosse aceita como uma realidade incontestável. Para que tal ideologia se consolidasse temos um carnaval compacto, três a quatro dias de folia, época em que os divisores sociais, como empregador e empregado, morador do morro e da zona sul, perdem força e a “vida vivida às avessas”, que, conforme Bakhtin (1981, p. 105), é “um espetáculo sem ribalta e sem divisão de atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos... Não se contempla e... nem se representa o carnaval mas vive-se nele... Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual”, ganha espaço nas ruas da cidade.

Segundo DaMatta (1997, p. 165) , “no Rio de Janeiro, o carnaval se ordena em torno de duas categorias básicas: a rua e o clube” , focaremos, aqui, somente o

carnaval de rua, pois este é importante para o estudo de *Herança*, de Hilda Gomes Dutra Magalhães, objeto de pesquisa desta dissertação. Nos desfiles de rua, encontramos os blocos carnavalescos, que são grupos menores, que representam os bairros da cidade ou, até mesmo, pessoas que se organizam a partir de uma possível comunhão de idéias e interesses, e as escolas de samba que demandam maior investimento, sistematização e organização, por sua estrutura cada vez maior. Tais escolas possuem uma dupla organização, sendo uma interna, que controla a ordem e a parte artística, e uma outra, externa, que opera como um clube e uma dupla ordem por operar em momentos distintos, uma vez que, durante o carnaval, ela se preocupa com o desfile e, no restante do ano, funciona como um clube social, atraindo turistas para sua sede.

A partir dessa concepção, podemos reconsiderar a ideologia da harmonia no carnaval uma vez que “as escolas de samba têm assim um duplo padrão: de um lado, são clubes abertos e inclusivos, de outro, associações dramáticas exclusivas, com alta consciência de bairro, grupo e cor” (DaMatta, 1987, p. 167). Se, como diz DaMatta, os integrantes destas comunidades possuem “alta consciência de bairro, grupo e cor”, sabem que são moradores do morro, pobres e, em sua maioria, negros e afro-descendentes discriminados pelos moradores da zona sul. Por outro lado, percebem a sua importância nos ensaios das escolas de samba, já que assumem um papel de destaque e de detentor daquele poder: o samba. Temos, então, uma inversão de lugares sociais e a compensação de sua possível “inferioridade social e econômica, com uma visível e indiscutível superioridade carnavalesca” (DaMatta, 1997, p. 167) . Cada um conhece o seu lugar, respeitando, assim, o princípio da hierarquia, fortemente difundido entre os brasileiros, pois” o maior temor social no Brasil é o de estar *fora de lugar, deslocado*”. (DaMatta, 1997, p. 171)

Neste quadro, a inversão carnavalesca brasileira se situa como um princípio que suspende temporariamente a classificação precisa das coisas, pessoas, gestos, categorias e grupos no espaço social, dando margem para que tudo e todos possam estar deslocados. [...] A transformação do carnaval brasileiro é, pois, aquela da hierarquia cotidiana na igualdade mágica de um momento passageiro. (DaMatta, 1997, p. 171)

Talvez seja, justamente, por tudo isso, que associamos o carnaval a uma ilusão ou “loucura coletiva”, e é, neste mundo carnavalesco de constante troca de papéis

sociais, que levantaremos, na segunda parte da dissertação, as características mais significativas para este trabalho, estando a estrutura interna da escola de samba representada no romance *Herança*.

1.5 “Harmonia dos Plurais” no Carnaval Brasileiro

O mito se aproximaria da utopia, uma vez que se refere à instalação de um modelo de sociedade atraente mas irrealizável; todavia, a utopia não é senão um projeto ideal, enquanto o mito age sobre o real. (Queiroz, 1999, p. 183)

A socióloga Maria Isaura Queiroz (1999), em seu livro *Carnaval brasileiro: O vivido e o mito*, traça um panorama da historiografia e das relações internas do carnaval carioca. Iremos, aqui, aproveitar alguns de seus apontamentos para discutirmos a questão do mito e do real vivido durante o período das festas carnavalescas.

Uma primeira observação será relativa à terminologia *mito*, cuja noção tomamos emprestado de Queiroz, que a define

enquanto tradução de sentimentos e de aspirações de uma sociedade, por meio de imagens, compondo um conjunto de relações coletivas de grande valor afetivo para ela; tal conjunto se refere a algo que poderá realizar-se um dia e que se procura instalar por meio de comportamentos apropriados. (Queiroz, 1999, p. 183)

No início desta dissertação, expressamos o nosso objetivo de discutir o romance *Herança*, sob a perspectiva da “harmonia dos plurais”, trabalhada por Magalhães (1994) no decorrer da obra. Tal harmonia pode ser vista como uma realidade idealizada, um mito “que se procura instalar por meio de comportamentos apropriados” (Queiroz, 1999, p. 180), comportamentos estes impostos pela comissão organizadora do evento carnavalesco regida pela ideologia da administração pública, que são delegações de estratos superiores e dominantes, e pela idéia de ordem e disciplina no momento da festa, pois o carnaval brasileiro foi “elevado à condição de imagem concreta das qualidades do povo; misto de bagunça e disciplina, ele as representa em sua autenticidade” (Queiroz, 1999, p. 181)

Podemos perceber a continuidade do mito da harmonia de classes, etnias e sexos durante todo o reinado de Momo. Tal ideologia é repetida ao longo dos anos em

um ritual carnavalesco de desfiles das escolas de samba, uma vez que, segundo Queiroz (1999), é por meio dos ritos que o mito se relaciona com a realidade. É necessário, portanto, que este ritual carnavalesco se repita todos os anos, para que o mito se renove e, neste sentido, Magalhães nos lembra que “o mito se refaz. Um barulho na janela [...] e a janela que se abre”. (H, p. 44)

Se, de um lado, temos uma festa mitificada pela total “harmonia dos plurais”, por outro, conforme já dito, encontramos uma estrutura de escola de samba completamente hierarquizada, onde cada um ocupa o seu papel, não há “ator” fora de lugar nesta festa, “cada um já sabe o seu lugar (ou melhor: cada um busca sempre estar no lugar social adequado)” (DaMatta, 1997, p. 171), o que significa que o princípio da hierarquia é sempre reproduzido. Sendo assim, deparamo-nos com uma estrutura, onde uma categoria social acaba sobrepondo-se à outra e, desta forma, a harmonia se quebra no vivido, mas é mantida no mito, na utopia dos integrantes da festa e de toda nação brasileira.

Rodrigues (1983, p. 37) tece considerações sobre o caráter “anestesiador” que “contamina o componente das Escolas de Samba a partir do início das festividades carnavalescas, tem seu ponto alto no desfile de domingo de carnaval e é mais visível e palpável que qualquer outra característica destes indivíduos”, mais até, segundo ela, do que o lugar social de cada um durante o desfile. Tal caráter é trabalhado em *Herança* por Magalhães, ao colocar uma entrevista com componentes de Escolas de Samba:

E o que você sente quando está na avenida?

- Tenho uma alegria tão grande que não tenho vontade de voltar para casa.
- Fico todo arrepiado. Às vezes faço coisas que nem sei como. Me machuco e nem sinto nada na hora. Depois eu sinto o braço, a perna.
- Não sei nem explicar. Uma alegria, uma euforia, uma emoção total.
- Parece que estou revivendo de novo; dá a impressão de que estou nascendo. (H, p. 249)

Este “aparente estado de hipnose”, segundo Rodrigues (1983), que é reiterado por Magalhães, está presente durante todo o período carnavalesco e ganha força total no momento do desfile pois

na verdade, existe um certo contato com suas carências cotidianas; entretanto, a perspectiva do desfile, aguardado a quase um ano, parece retirar de qualquer acontecimento individual a devida

proporção de seus níveis de tragédia ou felicidade (Rodrigues, 1983, p. 38)

Apesar dessa euforia contagiante, a hierarquia social é mantida durante o desfile das Escolas de Samba no carnaval, daí questionarmos, junto com Queiroz, a “festa às avessas” do carnaval brasileiro, uma vez que, durante a folia, “a ordem não é subvertida e, durante os quatro dias de Reinado de Momo, o nível superior guarda sua preponderância” (Queiroz, 1999, p. 218)

1.6 A Produção Intelectual na Era Vargas: os Intelectuais e o Carnaval

O que ocorre no período, de fato, é um reordenamento estrutural nas políticas de dominação e nas relações de classes: institui-se o novo lugar da luta de classes, criam-se os novos significados sociais gerais norteadores dos conflitos sociais. Os literatos [...] estão no interior de todo esse movimento. (Pereira, 2004, p. 24)

Durante a República Velha, a atividade intelectual dependia das oligarquias, isto é, os intelectuais que obtinham sucesso eram geralmente apadrinhados por grupos oligárquicos. Havia exceções, como o caso de Lima Barreto, mas eram pessoas em geral marginalizadas.

Após 30, os intelectuais eram funcionários públicos, dependiam do Estado ou do mercado cultural e eram ligados à elite burocrática. Os funcionários, escolhidos por meio de seleção, eram avaliados por sua competência através de méritos escolares. Com isto, a qualificação profissional passou a ser importante e a ter peso cada vez maior, apesar de a rede de relações sociais serem decisivas.

Assim, se, na República Velha, esses intelectuais trabalhavam em jornais, no Estado Novo era no funcionalismo público que eles encontravam sua fonte de sustentação. Este período se revelou pela grande participação dos intelectuais na organização política e ideológica do regime, pois havia uma política estatal de cultura. O que diferenciou as duas fases da República foi a função que se deu aos intelectuais, pois, no Estado Novo, eles eram utilizados como base de sustentação do próprio regime.

A intervenção do Estado se fez presente em vários setores, e a burocracia civil e militar se transformou em apoio para a sua legitimação. O trabalho intelectual passou a ser legitimado pelo cargo de influência ocupado e não por seu valor;

portanto, fazer parte de um órgão público dava legitimidade às pessoas. Sendo assim, não é de se estranhar que, entre 1930 e 1945, vários dos trinta acadêmicos que faziam parte da Academia Brasileira de Letras eram pessoas ligadas ao Estado, incluindo Getúlio Vargas.

A burocracia do governo se apresentava com uma divisão hierárquica, onde as pessoas envolvidas eram movidas pelo sentimento de nacionalismo, que representava o fator de unidade entre eles, porque todos tinham, como prioridade, criar uma “cultura brasileira”, mesmo com possíveis divergências políticas.

Muito antes do governo de Getúlio Vargas, no final do século XIX, os intelectuais já aspiravam manipular os folguedos do carnaval como forma de “civilizar” a festa. Para tanto, escritores, como Raul Pompéia, Machado de Assis, Gastão Bousquet e outros iniciaram uma série de crônicas, que buscavam analisar as festividades carnavalescas, mas tais análises “acabaram muitas vezes por descrever os dias de folia somente a partir do olhar de tais escritores – construindo através desta ótica parcial uma história do carnaval no Rio de Janeiro que se pretendia objetiva e unívoca.” (Pereira, 2004, p. 272)

Durante esse período, produziram crônicas e contos que pleiteavam registrar o carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro, mas “[...] tais cronistas escreveram textos que, embora sedutores, não podem ser tomados como registros fiéis da realidade das ruas” (Pereira, 2004, p. 273) uma vez que estes textos não mostravam a diversidade que, realmente, era encontrada nas ruas cariocas durante o “reinado de Momo”.

Esses textos, no entanto, acabaram por registrar os momentos de folguedos carnavalescos e

Por participarem ativamente da construção dessa memória, os textos literários nos permitem compreender o processo múltiplo e contraditório a partir do qual ela foi construída, possibilitando ainda a identificação dos grupos sociais que foram seus autores. (Pereira, 2004, p. 273)

Para Neves (1992, p. 78):

“os registros literários não devem ser tomados pela posteridade como simples espelhos de um tempo, mas sim como ficções construídas por um determinado grupo para, em um movimento de diálogo cultural, passar aos seus contemporâneos certas idéias e visões”.

Desta forma, houve uma tentativa de se manipular o carnaval e seus foliões a partir da visão dos intelectuais que propagavam as ideologias das classes dominantes no Brasil do final do século XIX.

Os literatos passaram, assim, a “estudar o povo” ao participarem da festa de carnaval nas ruas cariocas para então poderem manipular as comemorações carnavalescas através de seus textos. E “era em nome dessa espécie de missão que tantos homens de letras mergulhavam na popularíssima festa de Momo, tentando, através dela, levar uma mensagem civilizadora aos ‘imbecis’ de que fala Bilac.” (Pereira, 2004, p. 274)

Mesmo buscando atingir seus objetivos, de transformar a festa em um momento civilizado e de harmonia entre as partes envolvidas, ficam implícitas, em seus textos, as desigualdades sociais presentes nos folguedos, pois,

Atravessadas as mensagens pedagógicas de seus contos e crônicas – que pretendiam fazer do carnaval uma festa de sentidos unívocos, capazes de representar a imagem harmônica e civilizada que eles desejavam imprimir para a sociedade -, os próprios literatos nos mostravam, nas linhas ou entrelinhas de seus textos, as pistas para que possamos ver o carnaval como um momento de desigualdade e tensão social. As lacunas e contradições de seus discursos indicam, desse modo, o caráter arbitrário de suas conclusões acerca dos dias de Momo, que não se sustentavam naquilo que viam a cada ano pelas ruas. (Pereira, 2004, p. 274)

Não podendo mais influenciar no comportamento da massa de foliões carnavalescos, resolveram propagar a notícia de “morte do carnaval”. Como a festa, porém, nunca foi, efetivamente, dos intelectuais da época, acabou sobrevivendo e fortalecendo-se nas mãos dos seus foliões, que a retomavam.

[...] Essa grande popularidade assumida pela festa aparece nas críticas formuladas por um cronista que, em 1892, atacava essa ‘realeza defunta’: após afirmar que o carnaval era um festejo que não mais existiria. (Pereira, 2004, p. 275)

Apesar da aparente derrota dos intelectuais e das classes dominantes pela grande massa, uma vez que a elite fechou suas comemorações carnavalescas em grandes bailes de salão, na era de Vargas o interesse pelo carnaval volta a aflorar entre os governantes do país mas, agora, com uma nova visão: a de trazer para o

carnaval a organização e disciplina de uma Escola de Samba, para torná-lo símbolo da identidade e da harmonia do povo brasileiro.

1.7 O Carnaval de *Herança*

1.7.1 A “Harmonia dos Plurais” de *Herança*

A origem dos discursos sobre mestiçagem pode ser estabelecida nas relações coloniais, quando, por um lado, fomos vítimas do rigor contra a origem mestiça, proveniente dos conceitos de “pureza de sangue” da cultura ibérica, e por outro, da necessidade de reversão deste preconceito, já que somos, na maioria, mestiços ou não-brancos e a ocupação dos territórios colonizados dependia da mestiçagem para sua efetivação como forma de aliança das várias etnias implicadas no processo. (Almeida, *Astúcias e dilemas da mestiçagem: a “raça infeliz” como incômodo*, Fapesb-UFBA)

Antes de nos atermos ao estudo da composição estrutural do romance *Herança*, acreditamos necessário discutir um outro ponto presente na obra e que nos induz à pergunta: um povo mestiço e a “harmonia dos plurais”, utopia ou realidade?

Para tanto, será questionado o “mito das três raças”, pois, segundo Renato Ortiz (1986), “o conceito de mito sugere um ponto de origem, um centro a partir do qual se irradia a história mítica. A ideologia do Brasil-cadinho relata a epopéia das três raças que se fundem nos laboratórios das selvas tropicais.[...]”. Esta ideologia começa a se forjar no final do século XIX e se estende pelo século XX, portanto “[...] a categoria do mestiço é, para autores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, uma linguagem que exprime a realidade social deste momento histórico, e que ela corresponde, no nível simbólico, a uma busca de identidade nacional. (Ortiz, 1986)

Ao lado da “teoria do branqueamento”, que foi sendo abandonada muito devagar, mas reabilitada sobretudo a partir de 1930, surge uma ideologia sobre o Brasil, afirmando que o povo tinha enorme capacidade de conviver com as mais variadas raças. Assim, o Brasil passava, aos poucos, a ser visto como um país de mestiços.

O “mito da democracia racial”, isto é, um país sem preconceito, capaz de assimilar as diferenças, foi a solução para o impasse da constituição da identidade do

povo brasileiro; entretanto, tal concepção vem, na verdade, dificultar a formação de uma identidade mestiça e harmônica, pois, de acordo com Rodrigues (1984, p. 07),

foi mais um meio de evitar-se que a população negra se tornasse um grupo coeso e consciente, em luta por suas reivindicações de grupo minoritário, discriminado e espoliado, anônimo na sociedade.

Durante a breve exposição sobre a evolução do carnaval no Brasil, percebemos um enorme esforço dos intelectuais para compor a identidade brasileira. Esta proposta de identidade, que acabou tendo, no carnaval, uma possível marca de brasilidade, passou pela indígena, européia, negra, até chegar na mestiçagem, que, como já dito, foi uma utópica tentativa de resolver o problema da origem étnica brasileira.

1.7.2 Mas nem sempre foi Carnaval...

Desde a colonização, o Brasil teve momentos históricos de grande demonstração do preconceito existente entre as três raças que formaram o nosso mestiço: o índio, o branco e o negro.

Ao discorrermos, inicialmente, sobre a questão indígena na época da colonização do Brasil, verificamos a exploração que este grupo étnico sofreu com a chegada dos portugueses, que, segundo Sérgio Buarque de Holanda (2004, p. 44), possuíam uma característica aventureira, pois seu ideal era “colher frutos sem plantar a árvore. Esse tipo humano ignora fronteiras [...] e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformá-lo em trampolim”. Desta forma, com muito oportunismo, soube ludibriar as tribos indígenas do litoral brasileiro, vencer, pela força, as tribos que não os aceitaram e tirar da terra e da sua gente tudo que lhe interessava, uma vez que “os antigos moradores da terra foram, eventualmente, prestimosos colaboradores na indústria extrativa, na caça, na pesca, em determinados ofícios mecânicos e na criação do gado”. (Holanda, 2004, p. 48)

A conveniente aceitabilidade dos indígenas por parte dos portugueses foi sendo ampliada com o passar dos anos, a ponto de não se aceitarem casamentos entre brancos e negros, entretanto, “longe de condenar os casamentos mistos de indígenas e brancos, o governo português tratou, em mais de uma ocasião, de estimulá-los [...] ficando, assim, proibido dar-lhes o nome de caboclos ou outro semelhante que se

possam reputar injuriosos” (Holanda, 2004, p. 56), porquanto, em um alvará de 1755, o decreto real de 04 de abril declarava

que os meus vassallos deste reino e da América que casarem com índias dela não ficam com infâmia alguma, antes se farão dignos de minha real atenção e que nas terras em que se estabelecerem serão preferidos para aqueles lugares e ocupações, que couberem na graduação de suas pessoas, e que seus filhos e descendentes serão hábeis e capazes de qualquer emprego, honra ou dignidade, sem que necessitem de dispensa alguma.

(www.biblio.com.br/Templates?CapistranodeAbreu?capítulos?IX.htm
– 211K)

Tendo o índio uma natureza liberta, veio, anos depois, transformá-los em símbolo da nacionalidade brasileira, em textos de autores do Romantismo indianista, como José de Alencar em *Iracema* e *Guarani*. Segundo Ortiz (1986, p. 37),

o movimento Romântico tentou construir um modelo de Ser nacional, no entanto, faltaram-lhe condições sociais que lhe possibilitassem discutir de forma mais abrangente a problemática proposta. Por exemplo, o *Guarani*, que é um romance que tenta desvendar os fundamentos da brasilidade, [...] ao se ocupar da fusão do Índio (idealizado) e do branco, ele deixa de lado o negro, naquele momento identificado apenas como força de trabalho.

Em *Herança*, Magalhães retrata a “nova raça”, que se moldava a partir do cruzamento de brancos e índios, em um processo de intertextualização estabelecido com *Iracema*, de José de Alencar, em

O seu papagaio é seu destino. Porque ela é a graúna. Iracema, debaixo dessa placenta de mel, tem asas de graúna. [...] Menina de mel, agora tão fraca, agora tão infeliz, seu nome é graúna. [...] por onde virá, virá, que ela sabe, o seu príncipe.

- Tenho fome do meu filho [...] que se chamará Moacir, a nova raça. [...] Ele deverá ser forte e me salvará de minha tristeza. (H, p. 93)

Com relação à presença do branco no Brasil, Sérgio Buarque de Holanda (2004) afirma que ela foi decisiva para a formação do caráter “cordial” brasileiro, pois, “armado desta máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social e, efetivamente a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo” (Holanda, 2004, p. 147). Tal “máscara de cordialidade” fica clara quando analisamos atitudes portuguesas frente aos indígenas, uma vez que aqueles “habituar-se

também a dormir em redes, à maneira dos índios, [...] sua casa perdeu um pouco da aspereza, ganhando a varanda externa” (Holanda, 2004, p. 47); esta e outras adaptações ao ambiente e ao povo foram realizadas com o intuito de estabelecer um “clima amigável” entre brancos e índios, o que não impedia sua escravização e exterminação, quando isto era necessário aos interesses dos colonizadores.

Mais tarde, com a abolição da escravatura, a imigração de europeus veio aumentar a presença do branco no Brasil e, conseqüentemente interferir nos costumes e na aceitação dos mestiços que aqui já se encontravam, um vez que, mesmo com condições sociais parecidas, “o negro, mesmo que pertença a uma elite negra, em segunda ou terceira geração será sempre lembrado como descendente de escravo”, ao passo que o branco “com providências econômico-financeiras, poderá esquecer sua camada de origem”. (Rodrigues, 1984, p. 07)

Os negros foram, com isso, os que, desde o início, mais sofreram com a discriminação, já que sua condição escrava não lhe dava nem um direito. Eles foram trazidos para o Brasil como escravos, pois “aos antigos moradores da terra [...] eram-lhes inacessíveis certas noções de ordem”. (Holanda, 2004, p. 48).

O negro foi, por conseguinte, presença fundamental para o desenvolvimento dos latifúndios coloniais, mas seu reconhecimento social nunca se igualou ao do índio, que também sofria com a dominação branca. Podemos perceber isto em fatos, como o de 1771, onde

o vice-rei do Brasil mandou dar baixa do posto de capitão-mor a um índio, porque “se mostrara de tão baixos sentimentos que casou com uma preta, manchando o seu sangue com esta aliança, e tornando-se indigno de exercer o referido posto. (Holanda, 2004, p. 56)

Com isso, “até a abolição o negro não existia enquanto cidadão” (Ortiz, 1986, p. 36) e, mesmo após a “libertação dos escravos”, no ano de 1888, o negro continua, por muito tempo, sendo considerado uma raça inferior, e “sua cor de pele tornará sua realidade de vida, seus movimentos de mobilidade social totalmente diversos daquele indivíduo pertencente ao segmento branco da população, embora pobre” (Rodrigues, 1984, p. 06). Tal realidade persiste até os dias de hoje, ainda que com a “democracia racial” ostentada pelo brasileiro, que se diz um povo sem preconceitos.

O “mito das três raças”, tendo, no mestiço, a representação do povo brasileiro, será agora observado no romance *Herança*, de Hilda Gomes Dutra Magalhães.

1.7.3 Nosso Carnaval Mestiço...

A idéia de heterogeneidade é a chave na definição das sociedades contemporâneas. A cidade e o modo de vida urbano são especialmente vistos como lugar por excelência de expressão de diversidade sócio-cultural característica desse tipo de sociedade. (Cavalcanti, 1994, p. 18)

O carnaval vai representar, de certa forma, essa heterogeneidade numa suposta “harmonia das raças”, que se fundiram na formação do brasileiro. Segundo Ortiz (1986, p. 36), “são vários os autores que têm insistido sobre o aspecto da questão racial, mas, se é verdade que hoje existe uma ideologia de miscigenação democrática, é interessante observar que ela é produto recente na história brasileira”, como mencionado nesta dissertação.

Esta “idéia de pluralidade encobre, no entanto, uma ideologia de harmonia” Ortiz (1986, p. 93), ideologia esta que não passa despercebida no romance *Herança*, onde “Dr. Mecnas, presidente da escola, em seu terno de linho, bicheiro nos morros do Brasil, dizem que dono de grande fortuna”(H, p. 35) se contrapõe à figura de Bárbara, que, “da sua janelinha, vê de todos os lugares surgirem pessoas estranhas, algumas apenas com um blusão colorido, e, nessa pobre máscara, tão desigual, tão incomum, tão irreal” (H, p. 34) acontece o carnaval do texto.

A presença das três raças que deram origem ao povo brasileiro é notada em trechos da narrativa, como em “seis indivíduos fantasiados de índios [...] um dos índios, uma índia, sorri abstratamente” (H, p. 33); “o preto, um metro e noventa, olho esquerdo meio estrábico, esteve dando uma ajuda no galpão da escola” (H, p. 31) e “ela, menininha loura, os olhos assustados, a bexiga cheia” (H, p. 44) . Tal mistura vai culminar na bela “Madalena, exuberante Marina morena samba no ar” (H, p. 46), enaltecendo, assim, o mestiço como o possível retrato do povo brasileiro. Para Almeida em *Astúcias e dilemas da mestiçagem: a “raça infeliz” como incômodo*,

A mestiçagem é uma de nossas idéias fundacionais, fruto do processo colonial europeu exercido sobre grupos muito diferentes, com direito a permanência nos discursos sociológicos, espaços epistemológico de sua elaboração, e com ressonâncias estáveis nos discursos estético-culturais. Uma teoria da mestiçagem pós-industrial será também um discurso da ambigüidade que traz implícita uma apologia à diferença e ao modelo de civilização eurocêntrica que tem como requisito a pasteurização da diversidade. (Almeida / Fapesb-UFBA)

Magalhães (1994) resgata a idéia que o povo tem da mistura de raças de forma harmônica na festa do carnaval, ao registrar uma entrevista popular.

Entrevista popular. O que é a festa?

É uma festa popular que reúne todo tipo de raça; é uma mistura de raça.

É uma festa popular onde todos se divertem sem distinção.

É uma festa pra todo mundo se divertir: branco, preto, pobre, rico, moço, todo mundo. (H, p. 43)

Da mesma forma registra o sentimento dos componentes da escola no momento do desfile

E o que você sente quando está na avenida?

[...]

- É uma sensação muito estranha [...] Às vezes a gente dá aqueles beijinhos pra platéia...é aquela badalação.

- Sinto um negócio no corpo que não sei nem explicar. É como se o corpo vibrasse ao ritmo da bateria.

- Na avenida é uma emoção, o povo todo aplaudindo, participando. (H, p. 249)

Nos trechos citados, a autora deixa claro a ideologia aceita pelo povo, que acredita que, na hora marcada para o carnaval, “a cidade se reveste de magia, noite de alegoria, nas esquinas do Brasil. Nas esquinas mil, noites encantadas, de todos os cantos, as máscaras surgem, com jeito de festa, assustando as crianças.”(H, p. 31) pois as “pessoas também mascaradas descem a rua”(H, p. 57), mas, para Rodrigues (1984, p. 07), a inserção do grupo branco

embora seja vista por muitos como um meio de integração na nossa tão decantada ‘democracia racial’, funciona como mais uma forma de branquear esses eventos, retirando, através de uma transformação brusca e imperfeita, campos de ação do grupo negro.

Desse modo, de forma sutil, a autora vai nos mostrando a “máscara” que assusta as crianças e que reveste a sociedade no momento do carnaval, pois, “no meio da avenida, três dias antes da quaresma, os foliões, escravos e imperadores se divertem, jogando, um nos outros, limões-de-cheiro, uns bem cheirosos, outros não”(H, p. 249), deixando transparecer que nem tudo tem “cheiro agradável” no encontro entre “escravos e imperadores”, que não é toda relação entre os foliões que

“cheira bem” e, ao mesmo tempo, registrando o Entrudo, momento de festa carnavalesca trazida pelos portugueses na época da colonização.

Tendo o carnaval uma possível origem em festividades religiosas, Magalhães (1994) procura unir este “corpo fragmentado” da nossa sociedade, ao tratar o sentimento religioso como parte do processo de mestiçagem e de aceitação harmônica das diferenças. Neste sentido aponta as bases da religião Cristã e as interferências dela nas matrizes religiosas africanas em trechos como:

-Eu tô com medo, Sandra.

- Ô menina medrosa!

- Reza pra Nossa Senhora que ela te ajuda, Cinti.

Cinti ficou olhando o fiozinho de lua que a iluminava [...]. ‘Pai nosso que estais no céu...’ [...] A fronha era cheia de bichinhos e eles corriam, pulavam, brincavam de roda. ‘Creio em Deus Pai...’. Fez o sinal da cruz e ficou olhando os bichinhos. Agora eles caminhavam pelo fio da lua, acenavam para ela e iam lá para onde vão os anjos. (H, p. 43)

Chegando à igreja [...] havia também o presépio... Como era um bonequinho lindinho o menininho Jesus...!

- Mãe, queria ganhar um Menino Jesus.

- Ave Maria, menina! É pecado! Brinca com a Gigi... (H, p. 56)

À sua frente, milhares de passos cadenciados de mãe Menininha, linda flor, no seu bailado diário, com sua mesa farta, seus ricos doces. Dança mãe flor, dança. [...] Quem não conhece os quitutes de mãe menininha? [...] Mãe Rosa e a estátua de Nossa Senhora de Fátima no terço no Dia de Reis. [...] (H, p. 83)

Para finalizarmos esses levantamentos, apesar das diferenças étnicas, sociais e culturais existentes entre os envolvidos no processo do carnaval e não ignoradas pela autora, Magalhães (1994), em nome de uma possível “harmonia dos plurais”, nos deixa a esperança presa pela narradora Pandora em sua caixa e nos faz sonhar que “festejar é o destino de todos. O canto, a felicidade é o nosso fim”. (H, p. 252)

2 “PENETRA SURDAMENTE NO REINO DAS PALAVRAS”

Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. As relações entre os fenômenos deixam marcas no corpo da linguagem. (Bosi, 1995, p. 11)

Por considerarmos pertinente para posterior análise do romance, realizaremos, aqui, um breve estudo sobre alguns conceitos que serão utilizados no decorrer desta pesquisa.

2.1 Intertextualidade

Tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala. (Bakhtin)

Ao pensarmos no conceito de intertextualidade, imediatamente nos lembramos de um texto metalingüístico, pois, como esclarece Chalub (1986) “Intertextualidade é uma forma de metalinguagem onde se toma como referente uma linguagem anterior” .

Um dos primeiros pesquisadores a discutir a questão das “vozes” presentes nos textos foi Mikail Bakhtin, para quem, segundo Beth Brait (in Barros& Fiorin, 2003, p. 11), “a natureza dialógica da linguagem é um conceito que desempenha papel fundamental no conjunto das obras de Mikhail Bakhtin, funcionando como célula geradora dos diversos aspectos que singularizam e mantêm vivo o pensamento desse produtivo teórico.” Entretanto Bakhtin não utilizou o termo “intertextualidade”, que foi proposta por Kristeva a partir do conceito de dialogismo deste estudioso. Na tradução francesa da obra A Poética de Dostoievski (1970), Julia Kristeva definiu, no Prefácio do romance, a intertextualidade que o constitui, como segue:

Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária não é / não está mas se elabora em relação a uma outra estrutura [...] Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade. (Kristeva, 1970)

Ainda segundo Kristeva (1970), “a linguagem de um determinado romance é o território onde se ouve esse desmantelamento do eu [...]. A ciência dessa polifonia será, pois, uma ciência de metalinguagem [...] : Bakhtin chama-a metalingüística” (Kristeva, 1970, p. 13). Desta forma, metalinguagem, intertextualidade, dialogismo e polifonia são conceitos que estão intimamente ligados, ao se trabalhar com os diversos textos literários ou não.

A partir daí, estudiosos discutiram e utilizaram essa terminologia com ênfase a uma ou outra. Brandão (1998) diz que “intertexto de um discurso compreende o conjunto de fragmentos que ele cita efetivamente”; Beth Brait (*in* Barros & Fiorin, 2003, p. 25) afirma que “esse jogo dramático das vozes, denominado dialogismo ou polifonia, ou mesmo intertextualidade, é uma forma espacial de interação,[...] que configura a arquitetura própria de todo discurso”; Barros (*in* Barros & Fiorin, 2003, p. 04) destaca outro aspecto do dialogismo, que, para ela, deve ser considerado como “o diálogo entre textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define.” Assim, poderíamos citar diversos estudiosos que trabalham com esses conceitos sem excluir nenhum deles.

Já o termo polifonia, que se caracteriza por “vozes” presentes no discurso, foi empregado por Bakhtin (2002, p. 04) ao analisar o romance de Dostoiévski. A “autêntica polifonia”, citada por Bakhtin, é caracterizada como a multiplicidade de vozes e consciências independentes e distintas que representam pontos de vista sobre o mundo.

Se, por um lado, há vários pesquisadores que aceitam a terminologia intertextualidade, criada a partir da proposta de dialogismo e polifonia de Bakhtin, por outro, há José Luiz Fiorin, que questiona o conceito proposto por Kristeva, ao colocar que

Bakhtin, durante toda a sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. [...] No entanto seu pensamento foi um pouco empobrecido. À rica e multifacetada concepção de dialogismo em Bakhtin se opôs o conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade. [...] O conceito de intertextualidade concerne ao processo de construção, reprodução ou transformação de sentido. (Fiorin, 2003, p. 29)

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, ele diz que “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado seja para transformá-lo.” (Fiorin, 2003, p. 30) Ao discutir o conceito de intertextualidade, mostra que há três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. Portanto, Fiorin não descarta o termo, mas questiona sua abrangência semântica.

Apesar dos questionamentos de Fiorin (2003) com relação à terminologia “intertextualidade”, optamos pela utilização dela a partir do conceito de Kristeva (1970), por acreditar que, dessa forma, poderemos desenvolver a proposta desta dissertação com maior coerência.

2.2 A Estética do Fragmentário

A produção artística do início do século XX, conhecida como Modernismo, foi um dos momentos, no Brasil, de mudanças estéticas e ideológicas, cujo caráter “homogêneo é uma ilusão histórica. Funcionou como um toque de reunir, que acabou congregando arrivistas e revistas, [...] autores aglutinados em torno de certas datas falando idiomas literariamente divergentes” (Sant’anna, 1975, p. 55). Nessa perspectiva temos inúmeras produções com concepções e estruturas diferentes.

Em 1922, ano da Semana de Arte Moderna no Brasil, foi publicada, em Paris, a primeira edição “de um livro destinado a alterar os rumos da ficção moderna: o *Ulisses* de James Joyce. A partir dessa publicação e, com o retorno de Oswald de Andrade ao Brasil, com a obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, tendo, posteriormente, a composição, por Mário de Andrade, de *Macunaíma*, o romance fragmentado ganha espaço na produção literária brasileira.” (Haroldo de Campos, no Prefácio de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Apêndice: Miramar na mira, 1996, XIV).

Uma das estruturas trabalhadas desde aquele momento até hoje é a *Estética do Fragmentário*, “instrumento estilístico do Mallarmé [...], que se caracteriza pela ‘destruição da frase em fragmentos’, pela ‘descontinuidade em lugar da ligação’, pela ‘justaposição em lugar da sintaxe de construção habitual’, sinais todos esses de uma descontinuidade interior, de uma linguagem nas fronteiras do impossível”, que foi discutida no texto de Haroldo de Campos, *O primeiro cadinho*, Prefácio da obra *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que, para Maria Eugênia Boaventura, é

caracterizada por “uma grande montagem, onde se misturam textos de vários autores e épocas por meio de diferentes procedimentos”. (Boaventura, 1985, p. 57)

Ao trabalhar a linguagem no Modernismo, Sant’Anna afirma que as poéticas do descentramento, também fragmentária, “tomam a tradição escrita e dela se afastam, procurando uma nova sintaxe e ordenando de modo diferente a realidade.” (Sant’Anna, 1975, p. 59). Segundo o autor, essa estética é uma herança de Mallarmé, uma vez que

os pensadores atuais [...] parecem muito interessados no projeto mallarmaico e [...] defendem a opacidade do discurso literário, sinal de desenvolvimento da literatura, que encontra cada vez mais aquilo que os formalistas chamavam de *literariedade* do texto. (Sant’Anna, 1975, p. 68)

Dentre as várias obras literárias brasileiras da época, destaca-se *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que foi considerada pelo próprio Oswald de Andrade ‘o primeiro cadinho de nossa prosa nova’, num artigo de 1943, junto com *Macunaíma*, romance-rapsódia escrito, em 1926, por Mário de Andrade.

Ambas, *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, possuem uma estrutura textual fragmentária, mas sem desconsiderar o inegável valor literário de *Macunaíma*, o livro de Oswald Andrade parece aproximar-se mais do projeto mallarmaico.

Desse modo, a concepção de texto, a partir de produções, como *Memórias Sentimentais de João Miramar*, modifica-se e “afeta o trato saudável e sólido das palavras, colada ao seu instrumento, ela, como raras outras entre nós, faz perimir o conceito de romance, de novela ou de conto, diante de uma nova idéia de *texto*” (Haroldo de Campos, no Prefácio de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Apêndice: Miramar na mira, 1996). Para Haroldo de Campos (1984, p. 148), em *Miramar*, Oswald desenvolvera o projeto de um livro estilhaçado, fragmentário, “feito de elementos que se deveriam articular no espírito do leitor”. E, fazendo parte dessa “nova idéia de texto”, que vem alterar o conceito de romance, podemos encontrar também *Herança*, de Hilda G. D. Magalhães, que se utiliza do fragmento como técnica de composição textual.

Na tentativa de entender os romances que estavam surgindo, vários estudiosos da literatura iniciaram uma saga para classificar tais obras. Nessa perspectiva, ao trabalhar *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Barbosa (1982) afirma que

Do ponto-de-vista de Machado Penumbra, o desconforto justificava a audácia da escrita de *João Miramar*, este, ao lançar-se a seu *romance de formação*, punha em xeque a própria categoria do gênero, afirmando-se enquanto inventor de um tecido de significantes que, por assim dizer, insiste na ruptura entre representação e realidade. (Barbosa, 1982, p. 29)

Já com relação à obra *Serafim Ponte Grande*, do próprio Oswald, afirma que o livro em questão é “mais de ‘tese’, [...] de uma tese, diga-se, assim, que respondia de forma correta e contundente àquele traço antropofágico caracterizador que informa uma concepção de cultura, e não apenas de literatura, brasileira”. (Barbosa, 1982, p.29)

Ao analisar a produção de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ele nos diz que este não difere muito do “romance tese”, de Oswald, pois

a viagem, motivo profundo das discussões oswaldianas, conserva-se no horizonte do ‘herói sem nenhum caráter’. A diferença é dada pelo roteiro de navegante: agora trata-se a partir de um mapeamento folclórico, etnográfico, retomar traços consecutivos de nacionalidade, operando uma inversão do ‘retrato do Brasil’, de Paulo Prado, a quem o livro é dedicado.

Podemos dizer, então, que, a partir dessas citações, enquanto *João Miramar* é um “romance de formação”, *Serafim* e *Macunaíma* são “romances de tese”, apesar de o próprio Mario de Andrade classificar *Macunaíma* como uma “rapsódia” e não um romance. Inserimos, novamente, *Herança* nesse contexto de produção como um “romance de tese” da “harmonia dos plurais”, plurais esses literários, culturais, sociais e de etnias.

Essa fragmentação não se fez presente somente na literatura modernista brasileira, mas na arte mundial. Verificamos esse estilo nas obras (em anexo) *Frauen V* (1922) e *King Solomon*, de Alexander Archipenko; *Violon et Cruche* (1910) e *Bandolina* (1910), de George Braque; em *Breakfast* (1914) e *Violon et guitare* (1913), de Juan Gris; *Figura em la Playa* (representa figuras com bocas abertas, deixando ver que a preocupação fundamental do pintor é a fragmentação das formas) e *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, uma das mais importantes pinturas modernas.

Como quase toda a arte daquele momento histórico, *Guernica* é uma obra de denúncia social, feita com o intuito de sensibilizar o mundo para a tragédia ocorrida em uma aldeia da região basca da Espanha, país de origem de Picasso, pois, para

ele, “a arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade”. *Guernica* é um dos belíssimos exemplos desta fragmentação na arte ao sugerir, de forma simbólica, a destruição do pós- guerra. Picasso também trabalha com a escultura cubista fragmentada com o retrato de *Fernande*, introduzindo, na escultura, a mesma análise de formas que usa na pintura: a colagem como uma nova técnica de pintura, que ele transfere para a escultura.

Dessa forma, a *Estética do Fragmentário* não é uma técnica nova de produção textual e sim, uma idéia que vem se fortalecendo desde o início do século passado até os dias de hoje.

Na obra *Herança*, de Hilda Magalhães, percebemos essa técnica de composição durante todo o texto. Como no trecho a seguir que o processo intertextual, a colagem, é realizada com uma cantiga popular infantil, evidenciando a harmonização entre o texto de origem escrita, *Herança*, e o de origem oral, a cantiga de roda.

Alguém se incomoda: o barquinho virou, quem deixou ele virar? A platéia responde, na arquibancada: Foi por causa do poeta que não soube rimar. (H, p. 104)
O barquinho virou, foi deixar ele virar, foi por causa da menina que não soube remar. (cantiga popular)

Nesse próximo exemplo, percebemos essa mesma técnica na aproximação de *Horóscopo*, de Magalhães, e *Poema das Sete Faces*, de Drummond.

HORÓSCOPO
Quando eu era
Pechenino
Um poeta me disse:
-Filho, vai ser gauche na vida. (H, p. 187)

POEMA DAS SETE FACES
Quando eu nasci,
um anjo torto
desses que vivem na sombra
meu pai disse:
-Vai, Carlos! Ser gauche na vida.
(Andrade, 1998, p. 13)

Segundo Sá (1998, p. 129), no fragmento seguinte “o intertexto está presente e a estilização tem como suporte o romance *Iracema* de José de Alencar”.

O seu papagaio é seu destino. Porque ele é a graúna. Iracema, debaixo desta placenta de mel, tem asas de graúna. Fel. Ira. Piracema. Mas Ira é a meiga filha de Iracema, graúna nascida de uma placenta esverdeada de mel e fel... (H, p. 93)

No Bloco X, *Narrativa a la Andrade*, destacamos, dentre vários outros, novamente, um intertexto entre Magalhães e Drummond e, de acordo com Sá (1998, p. 134), ambos “recorrem às fontes da oralidade, aliás, preconização de Mário de Andrade”.

NETUNO

Como pode um peixe vivo
Viver fora do marulho
Uma rede de marfim
E uma pérola dentro. (H, p. 203)

ENIGMA

Faço e ninguém me responde
Esta perguntinha à toa:
Como pode o peixe vivo
Morrer dentro da lagoa? (Andrade, 1998, p. 247)

Traços de religiosidade perpassam por toda obra, ora com base no Cristianismo, ora com base nas Matrizes Africanas. No trecho a seguir, a relação que se estabelece com a Bíblia Cristã fica evidente quando Magalhães, ao utilizar uma estrutura narrativa do texto bíblico, mas com referências que remetem à personagens literatura, diz que

Ana casou-se com Cronos e gerou três princesas rainhas: Coroa, Lógica e Luta. Cíntia embrenhou-se cedo pela floresta, desfraldando o chapéu escarlate, descobrindo os medos de caça e caçadora, dona de papagaio falador. Sandra, de inigualável beleza, escolheu o caminho do altar entre estamparias, deixando atrás de si súditos apaixonados. Luiza casou-se com Paulo, o marinheiro, e teve uma grande prole. Gerou Beatriz, que gerou Iracema, que gerou Isaura, que gerou Aurora e Amélia e Emília... (H, p. 54)

e no Gênesis da Bíblia Cristã, encontramos

Caim conheceu sua mulher. Ela concebeu e deu à luz Henoc. E construiu uma cidade, à qual pôs o nome de seu filho Henoc. Henoc gerou Irad, Irad gerou Maviel; Maviel gerou Matusael, Matusael gerou Lamec. Lamec tomou duas mulheres, uma chamada Ada e outra Sela. Ada deu à luz a Jabel, que foi pai daqueles que moram em tendas entre rebanhos. (Bíblia Sagrada – Gênesis: 4,17-20)

Poderíamos, dessa forma, destacar mais inúmeros exemplos desses intertextos, que vão tecendo um mosaico fragmentado através da colagem como forma de produção textual; entretanto, conforme a introdução deste trabalho, não é este nosso principal foco de pesquisa.

2.3 A composição da Escola de Samba e do Romance *Herança*: uma analogia possível

Todas as Escolas de Samba, assim como os demais grupos carnavalescos, apresentam seus temas através da sua música, do samba-enredo, nas fantasias, nas alegorias, nos estandartes, ou seja, no conjunto da escola, formado por pessoas representantes da comunidade e por integrantes de outras partes do Brasil e do mundo, que, nesse dia, fazem parte da festa carnavalesca. Tais temas, logo após a regulamentação dos desfiles das Escolas de Samba, deveriam contar a História do Brasil mas seus compositores, com pouca ou nenhuma escolaridade, elaboravam letras quilométricas, recheadas de equívocos e contradições, que mais confundiam do que ensinavam. Esse fato foi ironizado na música *O samba do crioulo doido*, de Sérgio Porto, em 1968.

No romance *HERANÇA* observamos a estrutura organizacional de uma Escola de Samba, uma vez que ele vem dividido em capítulos análogos aos blocos que compõem uma escola de samba, pois cada passagem suscita um momento ou um personagem literário, onde cada bloco/capítulo pode ser lido separadamente, uma vez que eles apresentam um núcleo temático, que, embora ligado aos demais pela proposta do desfile das tendências estéticas, são independentes. Porém, ao verificar o tema que perpassa o romance, constatamos a presença do poeta (e o fazer poético) na busca “harmonia dos plurais” na obra como a linha temática que vai garantir o elo entre os blocos/capítulos, preservando, assim, a unidade.

Em um breve olhar pela obra como um todo, já no primeiro capítulo, chamado *Área de Concentração*, nos é apresentado o velho poeta, representado por Machado de Assis, sufocando o novo poeta, que não tem nome, já que “o grande, magistral e pesado Machado de Assis [...] de olhos congestionados e dentes pontiagudos vampirescos, agarrou-o pelo pescoço sufocando-o, o jovem poeta acordou com um grito horrível”, (H, p. 21). A partir daí, inicia-se a saga do velho poeta para se manter imortalmente vivo e do novo poeta para se firmar e, quem sabe, no futuro, tornar-se

imortal. Diante desse impasse, Pandora, “por causa da mudez dos poetas e atendendo ao anúncio de precisa-se de narrador” (H, p. 30), se faz presente para organizar a festa, que não pode parar, por não ter alguém no comando e “me faço Pandora e, na redondeza da noite, faço-me rainha e, rainha, dona da festa.” (H, p. 30)

No Bloco I (Ô abre alas que eu quero passar), Magalhães discute o enredo que “é o tema central e deve contar uma história poeticamente” (H, p. 37). Para concretizar essa epígrafe e mostrar o conjunto harmônico que será julgado, a autora escolhe a literatura infantil representada pelas travessuras de Rabicó, um papagaio, e sua dona, a menina Cinti, que caminham por uma grande floresta para chegar à casa da avó. A harmonia, que se dá através do intertexto, pode ser verificada na junção de duas obras: *Chapeuzinho Vermelho* (Cinti), que tem sua origem popular e oral sem autor determinado, com *Sítio do Pica Pau Amarelo* (Rabicó), de Monteiro Lobato, que se apresenta desde sua criação de forma escrita, portanto com uma autoria certa.

Destacamos no Bloco II (Onde está meu tamborim?) duas grandes preocupações dos componentes da escola de samba no momento do desfile: a bateria, que marca a cadência musical e, por conseguinte, garante a harmonia do todo e o tempo, que deve ser respeitado, ou seja, não se pode ultrapassar nem terminar o desfile fora do tempo previsto. Esse é um dos momentos mais surpreendentes do livro e, conforme Sá (1998), “nem as epígrafes contribuem para a chave esperada, tal a fantasia colocada. A primeira epígrafe é referencial e explica com quais instrumentos forma-se uma bateria. A outra joga desde Pero Vaz de Caminha até [Manuel] Bandeira como membros de uma grande bateria”. Concordamos com Sá (1998), ao considerar este bloco como a grande metáfora da obra, pois Nice, a bailarina do bolo, quer dançar e não encontra as sapatilhas, assim como o poeta quer escrever e não encontra as palavras e, para ambos, “o tempo urge, muge” (H, p. 36). Aqui, novamente, a autora trabalha com dois extremos da arte: de um lado, o carnaval que é uma festa de origem popular e, de outro, a representação de *O Lago dos Cisnes* uma dança clássica, erudita.

Iniciando o Bloco III (Desenredo), Magalhães representa a monotonia e a falta de criatividade na produção de algumas obras literárias. Tal analogia é composta ao mostrar, neste bloco, o marasmo do relacionamento e do casamento, pois Luiza, “não suportando o vazio que a televisão enfoca, aquela mesmice de passos, vira-lhe as costas. Paulo dorme profundamente” (H, p. 55). E, através de um *flashback*, a personagem revê todo o seu tempo de namoro, noivado, espera, sonhos, planos,

conquistas e derrotas. Assim, a analogia do casamento e da produção literária se completa quando a narradora pondera que, para continuar vivendo, “fantasiar é preciso. A fantasia na ponta da agulha.” (H, p. 62).

No Bloco IV (Nos domínios de Beatriz, em dó-ré-mi), percebemos, de acordo com Sá (1998), “a metáfora pura da obra literária que supera o tempo e não envelhece e não se desfaz nunca” na figura de Beatriz, personagem da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que sobe a “nave abençoada no terceiro dia, em hinos celestiais. [...] onde reinou para todos os homens” (H, p. 65). Neste capítulo, aparece, pela primeira vez, a comparação do poeta ao peixe, pois “do oceano só vê Beatriz. É o poeta peixe apaixonado” (H, p. 68) comparação, esta, trabalhada de forma explícita, a partir daqui. O peixe simboliza o alimento, a sobrevivência do pescador, que vive da sua pesca; o alimento santo para os cristãos e, sendo o poeta - peixe, torna-se, por analogia, o alimento para todos aqueles que lêem os seus livros, estimulando a ilusão, a fantasia no ato da leitura.

Após trabalhar a questão de Beatriz que subiu à nave e do poeta peixe, Magalhães nos lembra o processo de institucionalização das escolas de samba ao tratar no Bloco V (Salve lindo pendão da esperança), a disciplina rigorosa exigida dos alunos na escola de ensino fundamental onde, o poeta, “aquele homem enorme, feio, amarelo, muito amarelo, meio branco, meio azul” (H, p. 71), é homenageado e, como forma de oficializar o momento, Cinti vai hastear a bandeira e as crianças “se acertaram mais na fila [...] mão no peito. Não olhem para os lados, olhem para a bandeira” (H, p. 71). Destacamos também, neste bloco, o papel importante do mestre-sala e da porta-bandeira no contexto da escola de samba, uma vez que “ela, levando a bandeira da escola, ele cuidando da ‘defesa’ do estandarte”, simbolizam o grupo carnavalesco. Na seqüência, no Bloco VI (O que é que a baiana tem?), a autora proporciona especial destaque para uma das alas mais tradicionais do desfile, a ala das baianas. Através da figura de Mãe Menininha, o poeta relembra emoções, alegrias, angústias vividas com mãe Rosa, pois, neste momento do desfile, o “velho poeta coloca a mão no peito e uma borboleta lágrima observa estrelada o rodopio das rainhas.” (H, p. 83)

Nos próximos blocos, Bloco VII (Mistério de um papagaio falador), tendo em “papagaio falador” uma alusão clara ao final de Macunaíma, Bloco VIII (Pirataria em alto mar) e Bloco IX (Miragem de um trovador), serão discutidas algumas questões relativas à formação da nacionalidade brasileira na figura de Iracema, que procura seu

filho “todas as manhãs até a noitinha [...] , que se chamará Moacir, a nova raça”. (H, p. 93). No próximo bloco, Bloco VIII, Magalhães renova sua concepção de poeta solitário através de várias cantigas populares, como “Marinheiro só”, que nos remete, além da solidão do poeta, ao poeta peixe, marinheiro que deixou “o barco virar”. Temos, assim, um novo momento de alusão explícita ao poeta-peixe. Já no Bloco IX, a rotina da vida comum é retomada e contraposta à vida de poeta, pois “ele se encheu, enquadrado naquele espaço tão pequeno, [...] e sufocado, antes que fosse tarde demais, sumiu pelo tempo. O poeta procura um livro” (H, p. 111). Diante dessa interminável procura, Pandora retoma a narração.

Até este bloco, o texto vem escrito em prosa poética. No Bloco X (*Narrativa a la Andrade*), a composição textual passa a ser em verso, portanto, nada mais justo que ser a “la Andrade”. Neste bloco, a presença do poeta peixe, marinheiro só, fica mais intenso, e as marcas de regionalismo começam a ficar mais explícitas através dos poemas compostos a la Andrade com seus poetas peixes no rio Araguaia e, como em um close cinematográfico, num movimento que vai do geral (nação) ao particular (região), Magalhães concretiza esse regional em seu romance.

Com a chegada do Bloco XI (*Poeta em bronze*), Bloco XII (*Samba-enredo*) e Bloco XIII (*Gente em apoteose*) é retomada, através da metáfora do carro alegórico que emperra, pois “a alegoria do escritor emperrou. [...] O texto não anda” (H, p. 234) e dos buracos na avenida no momento do desfile entre as alas, que faz com que a escola perca pontos, “o buraco toma proporções imensas”(H, p. 235), toda a angústia do velho poeta para se manter imortal, imponente diante de toda a platéia e, ao mesmo tempo, as incertezas do novo poeta na produção de sua obra. Nesse momento, Pandora sente-se culpada, porque tem “uma caixinha de música com uma chavezinha de marfim”(H, p. 239); entretanto não a utilizou; mas, apesar de todas estas dúvidas, Magalhães nos deixa a esperança da “harmonia dos plurais”, pois “festejar é o destino de todos. O canto, a felicidade é o nosso fim”(H, p. 252).

Portanto, com uma linguagem metalingüística e poética, traços que caracterizam as obras de cunho literário da autora, e a partir da estrutura de uma escola de samba proposta como estrutura do texto narrativo, Magalhães encaminha suas análises para o fazer poético e para a produção literária do final do século XX, buscando os questionamentos poético-culturais suscitados na década passada e representados, nesta obra, na multiplicidade alegórica e na busca da harmonia no Carnaval.

Diante da temática apresentada através da estrutura do carnaval, faz-se necessário lembrar que, para Bakhtin (1981, p. 105), no carnaval, encontramos um “espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos... Não se contempla e... nem se representa o carnaval mas vive-se nele ... Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual”. Entretanto, como já colocado anteriormente por Queiroz (1999, p. 218) e DaMatta (1997, p. 171), no Brasil, este “mundo às avessas” encontrado por Bakhtin (2002) em Rabelais não é efetivado no carnaval, uma vez que as escolas de samba continuam mantendo uma hierarquia interna análoga à hierarquia política nacional.

Passaremos agora, após esses breves levantamentos, a verificar, mais sistematicamente, como as considerações destacadas até aqui foram discutidas em *Herança*, o desenvolvimento de alguns blocos, e se a “harmonia dos plurais” é uma realidade ou utopia na obra.

2.4 As alas: fantasiar é preciso!

Conforme Cavalcanti (1994, p. 186), no carnaval “trabalha-se em festa, vive-se em festa”. Temos, portanto, um trabalho “festivo” na medida em que é

trabalho, porque se trata de dar prosseguimento ao ciclo de confecções de fantasias iniciada no barracão, de viabilizar mais uma passagem de nível de enredo, incluindo as alas diretamente no processo de confecção de um carnaval. Festiva, porque celebra na quadra o breve encontro entre dois circuitos sociais muito distintos e complementares: o barracão e as alas. (Cavalcanti, 1994, p. 186)

Esse aspecto, de um trabalho festivo, é fundamental para a harmonia do conjunto e, em todo momento do ritual que precede o desfile carnavalesco, há uma festa para sua efetivação. Não poderia ser diferente com as alas. No ato de entrega dos protótipos aos diretores de alas é feita uma comemoração parecida com a da entrega do enredo aos compositores. Esses são dois rituais que marcam a transmissão do enredo dentro da escola.

Nos barracões, os diretores de alas vão chegando por turno, com hora marcada e recebem as propostas de fantasias. Após a discussão sobre elas é escolhida uma, e, ao término de todos os diretores, os protótipos são apresentados à escola, e a festa acontece ali mesmo no barracão sem o samba e que será apresentado à escola

posteriormente, mas com uma gravação do enredo escolhido. Algumas escolas de samba apresentam uma única opção de fantasia, cabendo, então, ao diretor de ala opinar sobre os traços que deveriam ser alterados, aceitá-la como está ou recusá-la totalmente.

A flexibilidade na forma organizacional trazida para a escola através das alas já foi marcada por DaMatta (1980, p. 103), pois as alas podem “aumentar, diminuir, criar sua regra e estilos, ter nomes próprios [...]”. De fato, toda organização da escola de samba está fundada nessas unidades semi-autônomas e poderosamente articuladas”. A essa flexibilidade, DaMatta atribui o fato de em uma escola poderem conviver, de forma relativamente harmoniosa, brancos e negros, ricos e pobres, patrões e empregados. Essa “relação harmoniosa” pode ser repensada a partir da “fábula das três raças”, que, segundo o próprio DaMatta (1985, p. 69), “se constitui na mais poderosa força cultural do Brasil”, porque “permite ao homem comum, ao sábio e ao ideólogo conceber uma sociedade altamente dividida por hierarquizações como uma totalidade integrada por laços humanos” em um encontro “pacífico” das três raças, na relação, por exemplo, interna de uma ala ou da Escola de Samba como um todo.

Dessa forma, uma possível fragmentação no conjunto das alas, uma vez que estas são “instituições independentes e autônomas”, é dissolvida na festa de apresentação dos protótipos das fantasias, pois seus componentes se sentem parte integrante do conjunto da escola de samba sendo, portanto, um momento importante para a harmonia do conjunto da escola. A festa, então, é também uma forma de diminuir as distâncias e conflitos entre o carnavalesco e as alas ou as alas entre si.

Com isso as alas tendem a construir “laços que atravessam diferentes bairros, as diferentes camadas sociais da grande cidade e, muitas vezes, diferentes cidades do país” (Cavalcanti, 1994, p. 192), procurando a harmonização na escola de samba, em nome do carnaval.

No romance *Herança*, cada bloco corresponde a uma ala de escola de samba carnavalesca. Não será feito aqui um estudo minucioso de cada bloco do romance e sim um trabalho sobre os mais significativos com o propósito de verificar como acontece, ou não, a harmonia dos plurais, proposta pela autora.

O início será dado pelo Bloco IX, *Miragem de um Trovador* que pode ser dividido em dois momentos: o primeiro, relacionado ao poeta e à procura de um livro; e o segundo, quando a narradora Pandora “reassume a narrativa e passa a elaborar um dos momentos mais engajados do livro em termos de crítica social” (SÁ, 1998, p.

128). Observamos nesse bloco que, assim como Brás Cubas, de Machado de Assis, no capítulo *O delírio*, Pandora, de Magalhães (1994), tece um panorama da realidade; entretanto, enquanto Machado de Assis trabalha com situações universais, Magalhães, ao utilizar a mesma técnica de composição, redireciona seu conteúdo para a realidade brasileira contemporânea.

Com ares de rainha, Pandora abre sua caixa e deixa escapar aquela que seria, ao lado do carnaval, uma “marca de identidade” do nosso povo: o futebol, ao dizer que “[...] eu vi, na Copa de 90, a cidade do Brasil vestida de verde e amarelo” (H, p. 112). Em um capítulo repleto de críticas sociais, o futebol vem, assim como o carnaval, como uma venda, que tenta encobrir as diferenças e o sonho de um menino:

E eu Pandora vi o menino sonhando em ser surfista ferroviário [...] E eu vi o menino crescer, e, por falta de dinheiro, cumprir seu destino de surfista, [...] peito aberto contra o vento, contra tudo [...] (H, p. 112).

Da Caixa de Pandora salta também, neste bloco, a corrupção política “Eu vi os deputados e vereadores legislando em causa própria” (H, p. 112); a miséria “e aquele homem magérrimo encostado no ponto de ônibus” (H, p. 112); a exploração do trabalhador em um sistema capitalista “[...] vi o trabalhador ser enganado, explorado [...] vi o operário de novo deixar seu sangue no trabalho, eu vi de novo a lavadeira bater seu corpo nos tanques” (H, p. 112); a inflação vigente na época “[...] vi a inflação, pesadelo nosso de cada dia, a bocarra escancarada nas vitrines do Brasil” (H, p. 112); a situação dos aposentados que pouco mudou até hoje

E eu vi aquele pintor de paredes de 70 anos, pés descalços, [...] rosto franzido [...] juntar suas moedas, fazer as contas as mãos grossas [...] Queria comprar um pedaço do céu [...] mas o céu é muito caro [...] e eu sabia da sua minguada aposentadoria, e eu sabia da sua fome, fome de uma vida inteira (H, p. 113-114)

Como em um desabafo, diante das diferenças sociais e de uma realidade que se contrapõe à euforia dos jogos da “seleção canarinho” e do carnaval, lembra da bandeira do Brasil e tece sua crítica: “Ordem e progresso, nem pensar” (H, p. 114); explicita para o leitor seu lamento e o descaso verificado na maioria das pessoas, que preferem ignorar os problemas que se apresentam à sua frente ou se ampararem na “fé de dias melhores”, “E sem poder suportar mais caminhei para longe dele, sem olhar para trás. Por dentro rezei uma prece difusa” (H, p. 114).

Após a apresentação dessa realidade vivenciada pela narradora, Pandora abre sua caixa e libera a última dádiva presa, até então, a esperança, e nos lembra que o futebol é o ópio do nosso povo e, como no carnaval, a festa não pode parar, “Agora nós todos precisávamos do gol, a alegria e a vertigem de ser brasileiro” (H, p. 114).

Dessa forma, se o carnaval “é um momento para ser sentido e vivido, confundindo sonho, fantasia e realidade” (H, p. 17) nada mais justo que lembrar ao leitor uma fase em sua vida de sonho e fantasia: a infância. No Bloco I, intitulado “Ô abre alas que eu quero passar”, a intertextualidade se dá com a literatura infantil na história de Monteiro Lobato, o Sítio do Pica-Pau-Amarelo, ao nomear o papagaio da menina Cinti de Rabicó, o mesmo nome do porquinho da menina Narizinho, de Monteiro Lobato, “Cinti e Rabicó brincando no meio das árvores. [...] Havia ela, Rabicó, as flores, as árvores e a estrada” (H, p. 39). Ao dizer que a estrada era “Enorme. Infinda. E depois dela estaria a sua casa, dias de primavera. A floresta era amazônica e tinha um lobo perdido no meio dela” (H, p. 39), a narradora transporta o leitor, através de novo e evidente intertexto, para o mundo de Chapeuzinho Vermelho, pois Cinti estabelece o seguinte diálogo com seu avô:

- Mas, vovô... você está ruim e feio!...
 -Estou doente, minha netinha.
 Chapeuzinho Vermelho tomada de sustos.
 -Vovô, pra que este nariz tão grande?
 -Pra te cheirar melhor, minha netinha.
 -Para que essas orelhas tão grandes?
 -Pra te ouvir melhor, minha netinha.
 A menina presa à parede, os braços abertos em horror.
 -Vovô...Para que estes olhos tão grandes?
 -Para te ver melhor, minha netinha.
 -Vovô, pra que essa bocona tão grande?!
 E o lobo, enorme, enchendo-a de horror no meio da noite:
 -Não, não, não!!!” (H, p. 42)

Entretanto, não é somente neste Bloco que a infância, período da vida em que o imaginário nos acompanha, é lembrada. Em todo o romance há intertextos com cantigas de ninar, cantigas de roda, contos de fada e outras manifestações culturais, que sobrevivem na imaginação infantil. Utilizando a colagem como forma de composição, Magalhães monta parte do seu texto a partir de cantigas como em “não foi nada não, dorme filhinho, que o papai foi pra roça, mamãe foi passear” (H, p. 31); Bárbara desce o morro [...] em suas ruas brilhantes [...] porque se esta rua fosse minha eu mandava ladrilhar...”(H, p. 32); “Oh. Marinheiro, oh, marinheiro, por que

estais tão triste” (H, p. 103) e marchinhas carnavalescas como “Ô abre alas que eu quero passar [...] Ala ôôôôôôAh que calor [...] As águas vão rolar[...]”(H, p. 243)

Nesses blocos, percebermos as marcas de uma cultura pluralizada presente em *Herança* pois outros pontos podem ser observados e analisados e, apesar da fragmentação da sua estrutura, já citada no início deste estudo, evidenciar um momento social também fragmentado, Magalhães busca, através da tradição cultural e literária, mostrar um possível caminho para essa fratura, almejando a reconstrução deste “corpo quebrado” na pluralidade da festa carnavalesca.

Dessa forma, segundo a própria autora (Magalhães, 2001), “o desejo de harmonia revelado na idéia de integração e festa sustenta uma narrativa cuja fragmentação requisita não a fragmentação e a niilização do ser, mas, ao contrário, a sua plenitude, a sua integração na alegria e na liberdade”. Nesse sentido, podemos entender a harmonia como um “desejo” não como uma realização tanto na festa carnavalesca quanto na obra.

O desejo de harmonia está longe de ser algo real, porquanto, segundo Rodrigues (1984), a própria origem do carnaval brasileiro, sendo justificada pelo Entrudo português, é uma forma de espoliação do branco sobre o negro, retirando deste os méritos da festa que representa a identidade nacional e atribuindo àquele tal privilégio. Portanto, a harmonia na festa não se sustenta, uma vez que o discurso ideológico usado, tanto para a origem carnavalesca brasileira quanto para a harmonia no interior das escolas de samba, tem a finalidade de mascarar uma relação de poder do branco sobre o negro.

2.5 A Bateria e o Samba-Enredo : Alá-Lá-Ôôôôôôô...

Em toda escola, segundo Goldwsser (1974, p. 94), encontramos certo paralelismo, que se manifesta na bateria da Escola de Samba Mangueira, em suas duas diretorias: “uma diretoria administrativa, denominada ‘Diretoria da Ala da Bateria’ e uma diretoria musical, denominada simplesmente ‘Diretoria da Bateria’”. Tais diretorias são pensadas como órgãos distintos, cabendo à Diretoria da Ala da Bateria cuidar dos aspectos administrativos, financeiros e de conservação de material, e à Diretoria da Bateria, a execução e seleção do samba-enredo.

Durante os ensaios no barracão é a bateria que dá o “tom” da festa, proporcionando a musicalidade necessária para que o carnaval aconteça. No dia do

desfile, a bateria possui toda uma coreografia própria de retirada da passarela do samba, para que a escola passe por ela como que a reverenciar o seu conjunto. A coreografia é tão importante quanto o samba tocado na avaliação do quesito bateria pelos jurados.

Os sambas-enredo que, até os anos 60, eram cantados somente nos desfiles, após esta década passaram a ser gravados, alcançando grandes vendagens, fato que repercutiu diretamente nas quadras das escolas. A escolha do samba-enredo, que, até então, era feita na maior harmonia, virou motivo de brigas e até de mortes nas alas de compositores.

Compor o samba-enredo passa, então, a ser um dos quesitos fundamentais na escola, e seu compositor começa a ter dentro dela um reconhecimento que, até então, não tinha. Essa responsabilidade e preocupação é trabalhada na obra *Herança*, através do registro do sofrimento do poeta novo para escrever um livro e ser reconhecido pelo seu trabalho e a liberdade de Pandora para conduzir a festa carnavalesca de *Herança*.

Apesar de o romance ter como cenário uma festa popular como o carnaval, Magalhães não privou o leitor do contato com obras clássicas, dentre elas, *O lago dos Cisnes*, composta pelo russo Tchaikovsky e apresentada, pela primeira vez, no formato de balé, no ano de 1877.

A dança conta a história do jovem Príncipe Siegfried, que se apaixona por Odete, uma rainha que foi transformada em cisne por um feiticeiro. Diante da corte do Príncipe, Odete informa-lhe que é destinada a permanecer como cisne até ser resgatada por um homem que lhe jure amor eterno. Segundo os gregos, o cisne simboliza a pureza e a luz assumindo o poder de predizer a morte ou adivinhar o futuro. Já para os celtas, os espíritos podiam aparecer em forma de cisne para aconselhar os homens.

O capítulo que vai estabelecer intertexto com o referido balé vem logo após o Bloco *Ô abre alas que eu quero passar*, um bloco, como já foi dito, repleto do imaginário infantil. Sabiamente, na seqüência, a narradora coloca Nice, uma bailarina de bolo, que perde suas sapatilhas e que teria que dançar *O lago dos Cisnes*, cujo enredo nos faz lembrar os contos de fadas.

A angústia de Nice ao perder as sapatilhas, “AS SAPATILHAS, NICE! Como quer dançar o Cisne sem as sapatilhas?” (H, p. 49), não conseguir dançar “precisa relembrar o compasso” (H, p. 49), ser aguardada, impacientemente, por todos, para

que complete seu balé “A platéia não espera, chupa balas de menta...e espera” (H, p. 49), pode ser comparada ao desespero do poeta em querer produzir e não conseguir por falta de inspiração ou das palavras certas para a emoção que deseja expressar, “Alguma palavra mal posta? [...] o escuro na avenida, o texto que não anda (H, p. 233). A alegoria do escritor emperrou (H, p. 234); O buraco toma proporções imensas” (H, p. 235).

No primeiro capítulo, intitulado “Área de Concentração”, o jovem tem que escrever e trava uma luta contra o tempo que vem marcado por um surdo que “redunda na madrugada” (H, p. 21), assim como a bateria marca o tempo da escola de samba, mas “o choro do poeta é ouvido dentro da noite e da madrugada, porque o tempo urge, o tempo urge, o tempo muge e ele não pode ser anfitrião” (H, p. 21) da festa, por não conseguir completar sua poesia. A mesma luta é vivida por Nice, que chega a delirar e se vê perdida, questionando-se “o minuto já teria se passado? Já teria dançado o Cisne?” (H, p. 50).

A analogia entre o poeta e Nice também se estabelece nos momentos de produção poética e nos que antecedem a apresentação da bailarina do bolo, pois ambos sentem medo:

- Ai, que frio... que frio...
- Do que você tem medo Josias?
- Dos arrepios. Responde o jovem poeta.
- Ao novo poeta pesam-lhe os livros que não escreveu. (H, p. 21)

Nice morre antecipadamente de medo(H, p. 49) .

Ambos experimentam a solidão e o desânimo, como se percebe em “Nice tem vontade de desistir” (H,p.49) e no intertexto com Caymmi, já destacado por Sá (1998), “POETA : Marinheiro/ Marinheiro/Marinheiro/Só.” (H, p. 199). Nesse momento, eles chegam a ter dúvidas na escolha do melhor caminho a seguir “São tantas as direções que não têm para onde ir” (H, p. 51). Mas, após tanta luta e esforço, conseguem atingir seu intento que, para Nice, é dançar “Nice tropeça em flores que não vê. [...] corta o tempo.[...] majestosa. [...]Uma alegria intensa saindo de dentro dela e iluminando a multidão. Ela sabe. E ela sabe a dança.” (H, p. 51) e que para o poeta é escrever

Então, de repente, quando o velho poeta vê, num relance, o carro está na avenida. Imponente, belo, amedrontador (H, p. 235)

Agora é preciso correr atrás do prejuízo, atrás do tempo. (H, p. 236)

O compositor do samba-enredo, Nice, a bailarina do bolo e o poeta novo passam pelas mesmas etapas no processo de produção artística: medo, incerteza, solidão, angústia e, finalmente, conquista e reconhecimento.

Nesse bloco observamos a presença de intertexto com Clarice Lispector em *A hora da Estrela* em dois momentos: no primeiro, Lispector (1981) utiliza durante a sua narrativa o substantivo “explosão” para marcar a emotividade da personagem e Magalhães (1994), o substantivo “estalo” com a mesma intenção. No segundo, a intertextualidade é estabelecida com o trecho “E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a e neste instante em algum lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho” (Lispector, 1981, p. 95), enquanto em *Herança*, “o treinador tem cara de cavalo. Quanto tempo para descobrir que o treinador tem cara de cavalo [...] O mundo roda. Um cavalo e um cisne. Há um cavalo lento. Enorme. [...] E há no cavalo e no cisne o segredo” (H, p. 50) e, no final do bloco, Magalhães fecha com uma passagem que faz analogia entre um transatlântico (zarpando) e o carro alegórico no desfile carnavalesco “A um instante de algo... quase feliz. Quase infeliz. O carro vai longe na avenida, zarpando na noite suave” (H, p. 51).

2.6 A chegada do carnavalesco: ei, você aí, me dá um dinheiro aí...

O carnaval carioca, com o passar do tempo, transformou-se em um grandioso espetáculo e, na maioria das vezes, seus compositores de samba enredo inspiram-se em temas e sentimentos da massa que encaixam, com precisão e oportunidade, nas canções da época.

O tema, conforme Cavalcanti (1994, p. 51-78), é a forma mais peculiar de um grupo se expressar, há muito alvoroço e movimento na escolha do tema durante os meses que antecedem o carnaval. Pesquisas são feitas, realizam-se verdadeiras disputas ideológicas da forma mais festeira que existe, até ficar definido qual é o tema. A competição na escolha do tema é determinada com a aprovação de toda aquela comunidade e, através desse tema escolhido, a massa carnavalesca vai usar

meios convencionais ou não de comunicação para propagar aquela opinião demonstrada em suas manifestações coletivas, não só na música mas na crítica, na sátira, na caricatura e, principalmente, nos protestos, retratando, assim, seu pensamento, seus desejos e suas aspirações.

A popularidade e o sucesso são alcançados quando se sabe captar lirismo, amargura e malícia ao mesmo tempo. Como disse Noel Rosa, o grande poeta do samba, cuja obra continua cada vez mais amada e compreendida, “Captar todo o lirismo das causas simples, toda a malícia daquela gente e também toda a amargura que a vida distribui sem olhar a quem”.

Para que este processo se concretize na avenida é necessário, porém, que o carnavalesco seja aceito pela comunidade para a qual está trabalhando.

Essa aceitação ocorre no espaço existente entre duas idéias aparentemente opostas, ambas expressas de forma recorrente no meio do carnaval: a de que ‘cada escola tem sua personalidade’ e a de que um carnavalesco pode ‘dar personalidade a uma escola’ (Cavalcanti, 1994, p. 61)

Cabe, portanto, ao carnavalesco de uma escola a importante função da criação do enredo e de seu desenvolvimento. Entretanto, este trabalho vai muito além da realização de fantasias, construindo sonhos, criando ilusões.

Pensando em tudo isso, o carnavalesco deve compreender a escola para apresentar uma proposta que agrade aos componentes da mesma e, se não vencer o carnaval pelo júri, vencê-lo nas arquibancadas, agradando ao público e emplacando seu enredo através do samba tocado e cantado pela comunidade.

Ao estudar a evolução do carnavalesco na escola de samba, de 1960 a 1990, Guimarães (1992) afirma ser a favor da idéia de profissionalizar o carnavalesco. Na construção do carnaval deve haver o lugar do “profissional”, alguém remunerado para exercer suas funções dentro da escola em um “mercado contratual e livre, regulamentado por direitos e deveres recíprocos” (Cavalcanti, 1994, p. 70). Esse profissional possui certa autonomia, quer por sua competência quer por seu talento, sobre o poder do patrono da escola. Dessa forma, o carnaval se transforma em uma “arena de enfrentamentos” entre carnavalesco e patrono, onde, graças à profissionalização do primeiro, pode-se negociar, de igual para igual, o enredo e o desenvolvimento de toda a escola de samba.

Tendo, portanto, o carnaval como cenário do desenrolar do romance, trabalharemos um novo bloco, que trata da literatura e do fazer poético. Com Blocos repletos de intertextos e, segundo SÁ (1998), diante de um dos maiores conflitos do romance, a autora, não podendo confiar ao poeta a missão de anfitrião da festa, “e eu, por causa da mudez dos poetas, atendo ao anúncio” (H, p. 30), decide tomar para si o comando da situação assumindo o papel de narradora-pandora.

E eu, Pandora, dos rarefeitos espaços livres da poesia, na perfeição dos compassos, pandoro neste vale de linhas e lágrimas, tamborins e reco-recos e me faço rainha e anfitriã. (H, p. 31)

Na mitologia grega, Pandora foi a primeira mulher da Terra, criada por Hefestus a pedido de Zeus. Existem duas versões sobre a famosa “caixa de Pandora”. Na primeira, a caixa foi enviada pelos deuses como um sinistro presente de casamento para os gigantes, por terem roubado o fogo divino e oferecido aos homens. Pandora, curiosa, ao ver a caixa, abriu-a. Era uma armadilha dos deuses e, com a caixa aberta, todos os males do mundo voaram livremente para amaldiçoar a nova casa dos homens. Já na segunda versão, a caixa era o próprio Epimeteu, Gigante marido de Pandora, que mantinha guardados os elementos que utilizara para preparar a Terra. Ao abrir a caixa, Pandora deixa escapar todas as bênçãos que o Gigante guardava. Desesperada, ela tenta fechar a caixa, mas somente uma dádiva ficou preservada: a Esperança.

Seja qual for a versão, o termo “caixa de Pandora” é utilizado até hoje como um sinônimo aproximado para uma “caixinha de surpresas”, e a autora ao se fazer Pandora, torna-se dona da caixa, detendo para si as surpresas que serão reveladas ao longo da narrativa. Essa onipotência assumida pela narradora–Pandora se assemelha a de um outro narrador-defunto, Brás Cubas, que, em suas memórias, guarda para si todo o poder que o além túmulo lhe confere. Hilda Magalhães, como Machado de Assis, quis dar ao seu narrador-personagem total liberdade para intervir na narrativa.

E é com essa liberdade que Pandora, sem se esquecer da sua condição de narrador-poeta, trabalha a literatura, em uma obra repleta de intertextos; e a criação poética, a inspiração, que, por vezes, teima em não se manifestar tanto para o poeta imortal como para o jovem poeta:

De uns tempos pra cá [...] a inspiração anda preguiçosa... As costas começam a doer. As palavras são frouxas [...] A inspiração anda ranzinza.. reumatismo”(H, p. 24) “ [...] pesam-lhe os livros que escreveu, os prêmios que ganhou.(H, p. 22)

Ele, tão jovem, tão fraco, tão magrinho (...) (H, p. 29)

E uma necessidade de vencer o marasmo. (H, p. 30)

Tendo em *Herança* um romance contemporâneo, não poderia deixar de mencionar a pressão sofrida pelos escritores no que tange à publicação dos seus livros e à manipulação das editoras, que estão cada vez mais preocupadas com a venda e aumento do seu lucro “Falta ação, é labiríntico demais, isso não vende”(H, p. 29). Para Kothe (2002, p. 292)

se narrativa trivial tem a marca da mercadoria em sua estrutura profunda e de superfície, nos tipos de personagens, no enredo e no final: é feita para ser consumida, ainda que seja desconsiderada pela crítica acadêmica. Seguramente se trata de uma literatura que obedece a esquemas e padrões bem marcados.

Magalhães, ao tratar, em *Herança*, do “texto labiríntico”, faz referência, não só a uma parcela da produção literária, como à sua própria produção que, por seguir uma estrutura de montagem, sendo, portanto, fragmentada, não “obedece a esquemas e padrões bem marcados”, não oferecendo, assim, uma narrativa para reprodução em massa, grande escala.

Dessa atitude mercenária das editoras, parecida com a exercida sobre as escolas de samba, surge outro problema para o escritor: sobreviver da sua obra. Kothe (2002, p. 288), ao discutir o “preço do poeta”, diz que

A metamorfose da palavra em mercadoria fazia com que o texto literário fosse cada vez mais organizado estruturalmente para o outro, para o consumo alheio, portanto não como um bem para atender as necessidades interior do autor, e sim como algo destinado a atender a necessidades externas: enquanto a obra se tornava cada vez mais, na prática, um valor de troca.

E, em *Herança*, a situação da produção literária como mercadoria de troca e de sobrevivência para seu autor é lembrada na figura do poeta, pois ele “sente fome. Por isso pega o saco de versos e vai ao açougue e oferece dois quilos de poesia por um

pedaço de língua. O homem de bigodes brancos, desajeitado [...] Mas o que vou fazer com isso? Não, não vale nada” (H, p. 28)

Resta, então, ao jovem poeta e ao carnavalesco, aguardar o reconhecimento pelos seus esforços. Para o carnavalesco, o título de escola de samba campeã do carnaval carioca; para o poeta, sua possível imortalidade:

Às oito, o jornal anunciará em edição extra a sua morte. E mostrará as palavras mais bem escritas de toda a sua vida [...] Seu baú será todo revirado, as editoras exigindo mais um quinhão, um fiozinho de pura poesia, agora qualquer poesia (H, p. 27).

2.7 O Mestre-Sala e a Porta-Bandeira: quem sabe, sabe, conhece bem...

Assim como no rancho havia a presença do casal de baliza e porta estandarte, na escola de samba encontramos o mestre-sala e a porta-bandeira, cuja função é carregar o estandarte da escola, apresentando-o para o público e para os jurados. Segundo Cavalcanti (1994, p. 204), “o julgamento do primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira começa a ser feito em 1938. No carnaval de 1992, o quesito já valia dez pontos como os demais.

Todas as escolas de samba possuem uma escola de mestre-sala e porta-bandeira onde os meninos aprendem, entre outras coisas, que o samba do passista, que samba sozinho, é diferente do samba do mestre-sala, que samba com a porta-bandeira. O casal desenvolve toda uma coreografia harmoniosa com o samba tocado pela bateria. Geralmente, na escola, temos mais de um casal de mestre-sala e porta-bandeira, mas somente o que ocupa o cargo de primeiro casal é avaliado.

No romance *Herança*, a autora tece uma analogia entre a “escola de samba” e a “escola de ensino fundamental”, ao destacar a disciplina exigida nelas, com o intuito de se atingir o objetivo a que se propõe: exaltar a bandeira da escola. Então a narradora nos diz que

algumas crianças se acertam mais na fila [...]. Não olhem para os lados, olhem para a bandeira, para a bandeira. [...] E todos em sentido olhando para a bandeira [...], olhando para a menina da bandeira. [...], a bandeira batendo na cara da menina. E, aos primeiros acordes do Hino Nacional [...] ouviu-se a voz da diretora [...]. Sobressaltados, o coraçãozinho trêmulo [...], pelo esbregue da diretora, pelos castigos horrorosos que ela prometia aplicar. (H, p. 71)

Após essa primeira parte, é feita uma alusão direta ao mestre-sala e à porta bandeira das escolas de samba, misturando, dessa forma, as “escolas”.

E o contra-mestre, Chico e Rei, cintilando em ouro, diamante e rubi, evolui na avenida. Menino do morro, Rei e Chico, de manto e coroa, nesta noite é soberano diamante negro na passarela. [...] A porta-bandeira baila no meio da avenida, com passos de Cinderela Princesa. [...] A coroa de esmeralda, o rico vestido em cintila de ouro e diamantes, a porta-bandeira deslizando no meio da avenida, bailarina de caixinha de música, a bandeira desfraldando livre e soberana, a bandeira [...] batendo de leve muito rápido no rosto do contra-mestre: tap...tap...tap... (H, p. 79)

Nesse trecho da obra, percebe-se o sonho do morador do morro, negro e pobre, em se tornar, pelo menos no momento, rei e soberano, destaque da festa, sendo realizado e, trazendo assim, o mito da harmonia dos plurais novamente para a obra, uma vez que os integrantes do morro são acompanhados e aplaudidos por moradores de bairros nobres da cidade do Rio de Janeiro e de todo o mundo. Entretanto, apesar da aparente inversão da ordem social que aqui se procura evidenciar, o que ocorre, segundo Rodrigues (1984), é uma divisão, definição clara que reproduz a relação de poder que se estabelece fora da escola de samba, pois, no carnaval,

aos negros caberia a parte técnica, sambar propriamente dito; aos brancos a direção e controle. Ao reforçar o estereótipo de supremacia do negro em certas atividades, o grupo dominante estaria dando ênfase à ideologia da compensação [...] infelizmente, pelo menos na camada mais tradicional de fundadores das escolas de samba, como não poderia deixar de ser, essa divisão é geralmente aceita. (Rodrigues, 1984, p. 11)

Assim, o “pacto silencioso” pela harmonia do conjunto é mantido ao se reproduzir a hierarquia social do país.

2.8 O tempo urge, muge... e a passarela... ai que calôôôôôr!!

A escola, pouco a pouco, se organiza para o desfile que é o cume desse processo anual, como nos diz Cavalcanti (1994, p. 211-216). O som da sirene avisa a todos o início da marcação do tempo. O puxador solta o grito de guerra e entoia o

samba-enredo, os fogos explodem iluminando a noite, a bateria entra em ação. A Comissão de Frente saúda o público e toda a escola inicia sua festa.

As escolas repetem tal ritual, ordenadas pela mesma estrutura: a Comissão de Frente e o Carro Abre-Alas introduzem a escola e o enredo de seu desfile, e as alas, fantasiadas, cantam e dançam, tornando a comunicação mais forte.

Todo o desfile é uma grande narrativa, onde a escola, dona da festa, passa junto com o tempo e se sujeita a todos os tipos de contratempos; mas ela deve continuar sempre preenchendo o espaço e o tempo que lhe são destinados.

A rede de relações sociais trançada durante todo o ano, como nos coloca Cavalcanti (1994), chega, nesse momento, ao nível máximo de expressão, a escola não só reúne todos os seus elementos como deseja comunicar-se com a cidade inteira. Certamente, a possibilidade de diferentes leituras que, na passarela, a evolução da escola traz ao público é fundamental para a festa carnavalesca.

O ciclo ritualístico do tempo, repleto da cultura do povo, se mistura ao nosso calendário histórico, uma vez que

os anos avançam e no entanto lá vem de novo o carnaval, garantindo ao tempo evolutivo projetando para o futuro um referencial de reconhecimento, um elo de continuidade, um padrão cultural de comportamento e organização. Muitos anos somados trarão uma transformação, uma decadência ou uma renovação que no entanto aconteceram lenta e imperceptivelmente, nesse encontro entre o que foi e o que é. (Cavalcanti, 1994, p. 215)

Sua natureza ritualística permite uma possível convivência entre as camadas populares e as camadas médias; o jogo do bicho e o poder público; a zona norte e a zona sul. Trata-se de uma manifestação cultural complexa e estruturada cujo conteúdo expressivo torna-se responsável pela reciprocidade que perpassa por diferentes bairros e camadas sociais da cidade. Para Sebe (1986, p. 76) “o carnaval brasileiro, bem como as demais manifestações de cunho popular, forma um imenso laboratório onde também se processam as transformações sociais ocorridas no país.”

Sendo *Herança* um romance que se estrutura a partir da composição de uma escola de samba, não poderia deixar de explorar, no texto, esse momento tão importante, que é o desfile com seu tempo e lugar determinados. O controle acaba por comprometer parte da espontaneidade da festa.

Logo nas primeiras páginas, a importância do tempo é destacada, pois, “em algum lugar do mundo, toca, compassadamente, um surdo. Ele destoa no meio da noite e avisa que o tempo urge. O choro do poeta é ouvido dentro da noite e da madrugada, porque o tempo urge, o tempo urge, o tempo muge” (H, p. 21). Algumas páginas à frente, a autora lembra novamente a todos, em horário nobre da TV, a necessidade de se obedecer ao tempo previsto, uma vez que “a televisão avisa no intervalo da novela das oito que o surdo urge, que o tempo ruge, que é preciso: alguém que saiba dançar a dança, cantar o canto, que saiba festejar a festa.”(H, p. 30)

Lembra a todos os interessados, ou não, que a cidade está pronta e, como nas *Mil e uma noites*, a narradora tece sua narrativa, pois, “na hora marcada a cidade se veste de magia, noite alegoria, nas esquinas do Brasil. Nas esquinas mil, noites encantadas, de todos os cantos, as máscaras surgem, com jeito de festa” (H, p. 31). Deixa marcada então hora e lugar já que “a grande Avenida encantada é o convite. Precisamos festejar! [...] A utopia passa pela emoção.”(H, p. 30-31) .

Destacamos, nesse trecho, a utopia que passa pela fantasia e emoção uma vez que a harmonia dos plurais preconizada na obra tem, na emotividade dos envolvidos, seu ponto forte e sua possível garantia de efetividade. É notória, no entanto, que tal harmonia não deixa de ser uma utopia, uma vez que as relações de poder são mantidas e as hierarquias dominantes aceitas, como disse Rodrigues (1984), por grande parte dos componentes da escola de samba.

2.9 É hora de desfilar, então... Vai, com jeito vai...

O carnaval, com sua natureza ritualística, permite sucessivas repetições com uma aparente harmonia dos plurais na convivência de diferentes atores políticos, sociais, culturais e, economicamente, diversos. Observa-se, no romance *Herança*, uma tentativa de consolidar essa harmonia através do desejo de realização de uma festa uníssona, pois, ao trabalhar o “grito de guerra” dado pelo carnavalesco no início do desfile, a narradora clama

Tudo o que já foi feito já foi feito! A dança é antiga, a garra é antiga! A alegria é antiga A harmonia é antiga! E o surdo que redonda é também antigo! Esta é a festa de todos [...] É samba no pé! A máscara e o mascarado! O futuro, o passado e o presente! Hoje é dia de festa! Nesta avenida maravilhosa, nesta noite de glória: música, dança,

alegria. [...] E, como um milagre, a escola toda irrompe lá no início da avenida e o mito se refaz. Porque é tempo de emoção. (H, p. 34-35)

Além do momento de alegria e emoção, registra, um pouco mais à frente, a presença dos bicheiros nesta manifestação cultural que, na verdade, representa, através da sua estrutura, a estrutura social que encontramos em nosso cotidiano.

Assim, como as máscaras carnavalescas, escondemos as diferenças que, cotidianamente, não são tão disfarçadas. E então, no momento do desfile da escola de samba, o povo, anestesiado pela emoção, não percebe diferentes lugares ocupados por integrantes da festa.

A liberdade passa pela alegoria. Pela máscara-alegoria também passa a emoção. [...] O espanto acaba em seu próprio espanto. No início da avenida surge, em triunfo, a noiva. É a herdeira. A festa vai começar. (H, p. 251)

Com isso, a esperança de uma harmonia, proposta na obra, é renovada a cada carnaval, pois, neste ritual, segundo a narrador, acaba tocando

a música que esperamos e enfim chega aos nossos ouvidos, meio incerta, ainda longínqua anunciando a nova era. O fim da alegoria e o começo da emoção. A festa vai começar nas horas redondas do tempo. E as pessoas se abraçam, [...]. Na noite estranha, surreal quanto a própria terra, a harmonia dos plurais. Festejar é o destino de todos. O canto, a felicidade é o nosso fim. (H, p. 252)

Durante todo o “desfile da obra”, a autora apresenta, em vários momentos a figura do “peixe” como em :

ARÁ-GUAIA
O índio
Bebe água na cuia
Uiara
Banha nas águas do rio. (H, p. 185)

BIOGRAFIA II
Nesta
subida
sou peixe
índio
falando
uma
língua
de

passarinho. (H, p. 223)

Mas sou peixe sem minha asas, mas sou mar sem minhas caudas,
mas sou pássaro sem as barbatanas. Sou peixe torturado por seus
encantos de sereia (H, p. 68)

Observamos esta simbologia do peixe como representação do próprio poeta durante todo o processo de produção e fortemente trabalhada no Bloco à *la Andrade*, um bloco composto em verso, que faz clara referência à tradição modernista no Brasil. Além do peixe, o Rio Araguaia e os emblemas que o compõem assumem a base alegórica do Bloco/capítulo. Segundo a própria autora, o rio Araguaia “é visto como um símbolo e, como tal, significa ao mesmo tempo rio, a avenida em que se dá o desfile, a rua em que o autor nasceu, o mar e, finalmente, a própria vida” (Magalhães, 2001, p. 270) Dessa forma, temos o desfile da obra se aproximando da vida, não só do carnaval, mas de toda a vida e, inclusive da vida do autor, trazendo para obra traços de um regionalismo sutilmente marcado.

Com relação aos peixes, que são moradores deste rio-vida, “representam, por sua vez, o poeta, a poesia e, finalmente, os dançarinos da festa” (Magalhães, 2001, p. 270).

BIOGRAFIA I
Sou peixe por destino
poeta por vocação
e lobisomem
em sexta-feira
de lua cheia. (H, p. 125)

Para Magalhães (2001, p. 270) “a subida e a procriação são a própria festa, e a herdeira é a poesia do século vindouro. A trajetória dos peixes (poetas) em piracema simboliza, ainda, a trajetória sisífica e ao mesmo tempo alegre e encantatória da poesia.”

ERA AQUARIUS
Hora da ré
volta
Nadar de novo
Águas
Sem susto
Barbatanas
multicores.
Avenida

perolada. (H, p. 229)

A cabeceira do rio pode ser entendida como “a praça de apoteose ou ainda o lugar de procriação (=criação artística)” (Magalhães, 2001, p. 270)

ARAGUAIA
Araguaia
do
quadro
escorregou
pela
rodovia
norte. (H, p. 153)

E, portanto, é neste rio-passarela que o poeta-peixe-carnavalesco tece sua obra e nos apresenta o desfile do seu tema-enredo, em analogia ao desfile das escolas de samba, tendo na busca da harmonia dos plurais um sonho a ser perseguido, uma vez que, para a autora, “festejar é o destino de todos. O canto, a felicidade é o nosso fim” (H, p. 252)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tecer considerações sobre a produção literária contemporânea, Alfredo Bosi (2002) detecta duas linhas predominantes: a chamada literatura de massa e a literatura acadêmica. Numa primeira leitura, *Herança* pode apresentar-se ao leitor como um “maneirismo pós-moderno, feito de pastiche e paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes” (Bosi, 2002, p. 252), uma vez que sua composição textual fragmentada nos mostra um texto que explora a técnica da colagem, a intertextualidade como base de elaboração da narrativa.

Entretanto, “nem tudo que é dito novamente é simplesmente dito ‘de novo’; *novamente* pode ser também advérbio de modo; dizer novamente: dizer de maneira nova” (Bosi, 2002, p. 255). *Herança*, nesse sentido, diz de “maneira nova”, pois utiliza-se da composição de uma escola de samba como pano de fundo para tratar questões étnicas, sociais, culturais e literárias, nos expondo o novo na técnica de composição fragmentada.

Magalhães elabora seu texto num jogo constante, que, numa linguagem cinematográfica, vai de uma visão panorâmica (macro) ao *close* (micro). Observamos este procedimento quando a narradora trata da personagem Beatriz, no Bloco IV, onde faz referência a Dante Alighieri, um poeta-peixe universal, em oposição ao poeta-peixe que representa todos os poetas, inclusive o novo, em outros momentos da narrativa. Tal relação, entre o universal e o singular, também fica evidente no capítulo intitulado *Área de concentração*, em que o grande poeta-peixe Machado de Assis sufoca, em sonho, o poeta-peixe novo.

Verificamos a utilização dessa técnica cinematográfica também no Bloco IX, *Miragem de um trovador*, onde, em *close*, são apresentados momentos da história contemporânea brasileira (micro) e, numa visão mais ampla, há referências a Machado de Assis no capítulo *O delírio*, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que trata de questões da história da humanidade (macro). O mesmo procedimento é utilizado no Bloco X, *Narrativa a lá Andrade*, no poema intitulado *MARAGUAIA*, que parte de uma visão exterior (macro), o mar, para uma visão interior (micro), o rio Araguaia.

Dentre tantos outros exemplos, destacamos também a utilização da técnica de composição *'in abîme'*, quando, no Bloco VII, o título *Mistérios de um papagaio falador* se refere à rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que, por sua vez, parodia, no início da obra, o romance *Iracema*, de José de Alencar. A personagem deste mesmo Bloco é denominada Iracema, título e personagem da já citada obra de José de Alencar, numa clara alusão a Mário de Andrade e José de Alencar.

Ao longo desta dissertação, vimos que todo o trabalho metalingüístico elaborado no romance *Herança* apresenta-se de forma análoga à composição das escolas de samba, pois já na abertura dos capítulos, intitulado pela autora “Blocos”, tal relação se estabelece. No decorrer do livro, observamos momentos do carnaval sendo registrados, como no Bloco I, *Ô abre alas que eu quero passar*, tendo uma entrevista realizada com componentes da escola e, no primeiro capítulo, *Área de concentração*, a referência aos bicheiros e seu “reinado”. Ainda, na *Área de concentração*, há uma convocação pela televisão para que alguém se habilite ao comando da festa, e a narradora Pandora se apresenta para cumprir tal tarefa. Em vários momentos no decorrer do romance, verificamos os carros alegóricos, que, muitas vezes, emperram, pois o poeta não consegue compor o texto e “deixa buracos”, em uma evidente referência ao momento do desfile carnavalesco e à necessidade de se manter a harmonia da escola na avenida.

Nesse jogo entre carnaval, uma festa originariamente popular, e a literatura, podemos observar, na aparente fragmentação da estrutura dos capítulos-bloco, a tentativa de unir esse “todo fragmentado” através da tradição cultural e literária, na reconstrução desse “corpo quebrado” através da pluralidade da festa carnavalesca.

Considerando a analogia entre a composição da obra e das escolas de samba, em *Herança*, a constituição de uma identidade nacional a partir da mestiçagem, seja ela étnica, cultural ou literária, apresenta-se na proposição da “harmonia dos plurais”, referida no último capítulo do livro, no qual as escolas *Mangueira*; *Beija-flor* com seu carnavalesco Joãozinho Trinta; *Portela*; *Tradição e Mocidade Independente de Padre Miguel*, compõem um final apoteótico, representando, na obra, uma noite de desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, como se pode ver no trecho a seguir:

“todos trazem uma **manga** no coração, uma manga meio verdolenga, meio madurosa, **verde e rosa**, meu irmão. Mas desce também o enxame de **beija-flor**, com suas mais de **trinta** alas, com seus mais de trinta destaques, com seus mais de trinta carros, com seus mais de

trinta cartolas. E tem também a porta e a **portela** no sabor da **tradição**. E descem os morros e descem as ilhas, e descem os velhos em **mocidade**, todos foliões nessa noite de fantasia” (H, p. 249 - grifos meus)

Considerando, entretanto, a formação da sociedade brasileira (racista e desigual) ideologicamente reproduzida como uma mescla de conformismo e resistência no carnaval, questionamos a “harmonia dos plurais”. Na festa carnavalesca, a hierarquia social se estabelece, ao evidenciar que ao branco cabe pensar e elaborar o desfile da escola e, conseqüentemente, monopolizar as questões financeiras relativas a ela, ocupando, durante o desfile, os lugares de destaque tanto nos carros alegóricos como no chão, e, ao negro, cabe sambar, no chão, empurrar os carros alegóricos e mostrar o “amor à escola” através da sua “garra”, contagiando os expectadores da festa.

Desse modo, a mestiçagem surge como um grande engodo da nossa sociedade. A tão propalada “democracia racial”, que tem, no mestiço, seu maior representante, e no carnaval, seu principal *merchandising*, não se concretiza na prática. A “espoliação branca” sobre as outras etnias que compõem o mestiço enfraquece o grupo negro e o indígena, diminuindo, ou até anulando, momentos de resistência e de manifestações culturais, numa evidente violência étnica. Sendo assim, a “harmonia dos plurais” só se realiza na arte.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. 39.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande* . Apêndice: Serafim: um grande não-livro/ Haroldo de Campos. São Paulo: Global, 1984.

_____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. 8.ed. Apêndice: Miramar na mira/ Haroldo de Campos . São Paulo: Globo, 1996.

ARAÚJO, Hiram e outros. *Memória do Carnaval*. Riotur, 1993.
_____. *Carnaval - Seis mil anos de história*.Ed. Gryphus, 2000.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do Samba-enredo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini, José Pereira junior, Augusto Góes Junior, Helena S. Nazário e Homero F de Andrade. 3ª ed. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2002.

BARROS, Diana L. P de & FIORIN, José Luiz(orgs.). *Dialogismo, Polifonia , Intertextualidade : Em torno de Bakhtin*. 2ª ed. São Paulo : Edusp, 2003

BARROS, Diana L. P. *Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso*. In FARACO et al (Orgs). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 1996. p.21-42.

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. 2ªed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BERGEZ, D. et al.; *Métodos Críticos para a Análise Literária*. Trad. Olinda Maria Rodríguez Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1990..

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Cultura brasileira*. 4ªed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo : Companhia das Letras., 1995

_____. *Literatura e resistência* . São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Situação de *Macunaíma*" in *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo. Ática, 1988.

BOVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Junito Souza. *Mitologia Grega*. Vol1, ed. Vozes

CABRAL, Sérgio. , *As Escolas de Samba*. Editora Fontana Ltda, Rio de Janeiro, 1974.

CALADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. 6.ed. Apêndice: O baile das trevas e das águas/ Davi Arrigucci Jr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

CAMPOS, Augusto de & PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmè* .3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo : Perspectiva, 1992.

CANDIDA, Maria Ferreira de Almeida. *Astúcias e dilemas da mestiçagem: a “raça infeliz” como incômodo* (Fapesb-UFBA)

CÂNDIDO, Antonio. *Estouro e libertação, recolhido em Brigada Ligeira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1967.

CAPELATO, Maria Helena. “O Estado Novo: O que trouxe de novo? In *O Brasil Republicano - O Tempo do Nacional Estatismo do início da década de 1930 ao Apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 125 p.

CAVALCANTI, Maria Laura V de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte, 1994.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários. O nacional e o popular na cultura brasileira*. S.P., Brasiliense, 1983.

COSTA, Cândida Rosa Ferreira & ANDRADE, Regina Glória. *Carnaval, Samba e comunicação no morro da Mangueira*. Disponível em www.brasileirinho.mus.br/artigo/mangueira.htm - 31k acesso em 22/02/2007.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Os cronistas do morro: imprensa e carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. S.P. Cia das Letras, 2001

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. R. J. Zahar, 1979.

_____. Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira in *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Petrópolis:Editora Vozes. 1981.

D'ONÓFRIO, Salvatori. *Teoria do Texto 1 Prolegômenos e teoria da narrativa* 2ª ed. São Paulo : Ática, 2004.

_____. *Teoria do Texto 2 Teoria da lírica e do drama*. 4ª ed .São Paulo : Ática, 2003.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro:Ediouro, 2005.

_____. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro:UFRJ,2005.

FILHO, Domício Proença. (org.) BARBOSA, João Alexandre. A Modernidade no Romance / in *O livro do Seminário: ensaios – Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: LR Editores LTDA, 1982.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. 5ª ed. São Paulo : Ática, 1997.

_____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática . Coleção Ensaio, 1996.

GOLDDWASER, Júlia. *O Palácio do Samba*. Rio de Janeiro,1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRISTEVA,Julia.*La Rèvoluton du langage poétique*.Seuil,1974.

_____. *Une Poétique ruinée*. In Bakhtin, 1970.

KOTHE, FLAVIO. *Fundamentos da Teoria Literária*. Brasília: Editora da UNB,2002.

_____. *A alegoria*. São Paulo: Ática.

_____. *A narrativa Trivial*. Brasília: Editora da UNB.

KHURY, Mário de G. *Dicionário de Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escolas de samba : ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1977.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MAGALHÃES, Hilda G. D. *Herança (romance)*. 2ª ed. Cuiabá: Editora universitária da UFMT, 1994

_____. *História da Literatura de Mato Grosso : séc. XX*. Cuiabá: Unicem, 2001.

_____. *Literatura e Poder em Mato Grosso*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: EDUFMT, 2002.

_____. *Estranhos na Noite*. São Paulo : Gráfica e Editora de São Paulo, 1988.

_____. *Os Princípios da Crítica Dinâmica*. Goiânia : Cerne, 1990.

MENEZES, Holbein. holbein@intergate.com.br.- *O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky. Faculdade de Ciências e Letras de Assis *Miscelânea*. Universidade Estadual Paulista. Assis, SP – Brasil, 1998. v03.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 2ªed.. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PEREIRA, Leonardo A de M. *O Carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1994.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.p380-382.

PINHEIRO, Amálio. *A textura—Obra/Realidade*. São Paulo: Cortez, 1983.

PROENÇA Fº, Domício. *Estilos de época da Literatura*. São Paulo: àtica, 1992.

QUEIRÓS, Maria Isaura Pereira. *Carnaval Brasileiro - O vivido e o mito*. Brasiliense, 1992.

RIBEIRO, Ana Maria R. Desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro: seu caráter “anestesiador” in *Cadernos Intercom*. São Paulo: Cortez, 1983. 37-42 p.

RODRIGUES, Ana Maria. Samba negro, espoliação branca. São Paulo: Hucitec, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *Estruturas e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENTHAL, Erwin Theodoro. *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Editora da Universidade de São paulo, 1975.

JENNY, Laurent et alli. *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbè Rocha. Coimbra-Portugal: Livraria Almedina, 1979.

SÁ, Roberto Boaventura da Silva. A “harmonia dos plurais” em Herança de Hilda Gomes Dutra Magalhães in *Gradação de leituras no ensino literário*. Cuiabá:EdUFMT,1998. 117-139 p.

SANT’ANNA, Affonso Romano de .*Análise estrutural de romances brasileiros*. 7ª ed., São Paulo:Ática, 1990.

_____. Modernismo: as poéticas de Centramento e de Descentramento.In AVILLA, Afonso (org) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.p.55-68.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Funarte/Martins Fontes, 1987.

SIMSON, Olga R. de M.V. Transformações culturais do carnaval brasileiro: criatividade popular e comunicação de massa in *Cadernos Intercom*. São paulo: Cortez, 1983. 07-18 p.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 10ª ed. Belo Horizonte : Vila Rica, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1974.

VENTURA, R. *Estilo Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WEBGRAFIA

http://www1.uol.com.br/vyaestelar/filosofia_saude.htma cessado em 20/07/ 2007 às 17h08min

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=harmonia> acessado em 01/08/2007 às 15h

www.art.com acessado em 22/07/2007

www.fuenterrebollo.com/Picasso/picasso.html acessado em 22/07/2007

www.tam.itesm.mx/art/ismos/eisme12.htm acessado em 22/07/2007

americanart.si.edu/search/search_artworks1.cf... acessado em 23/07/2007

www.dl.ket.org acessado em 23/07/2007

www.museoreinasofia.es acessado em 23/07/2007

www.arteyestilos.net/.../artecontemporaneo.htm acessado em 23/07/2007

ANEXOS

ANEXO A - Hilda Gomes Dutra Magalhães: traços biográficos

A partir da década de 1980, a produção e editoração literária de Mato Grosso ganha um novo nome: Hilda Gomes Dutra Magalhães, nascida em Goiás no ano de 1961. Mestre e Doutora em Teoria da Literatura pela UFRJ, com Pós-Doutorado pela Universidade de Paris III (Sobornne) e EHESS (França), atualmente reside e trabalha como professora em Tocantins. Autora de significativa produção, recebeu o prêmio Hugo de Carvalho Ramos em 1986 com romance *Estranhos na Noite* e pelas obras *Os Princípios da Crítica Dinâmica* (1989) e *Herança* (romance-1990), o Prêmio José Décio Filho.

Dentre as várias obras de pesquisa científica produzidas pela autora, destacamos *Relações de poder na literatura da Amazônia Legal* (2000) publicada pela EDUFMT, *História da literatura de Mato Grosso: século XX* (2001) pela Unicen Publicações e *Literatura e Poder em Mato Grosso* (2002) pelo Ministério de Integração Nacional. Paralelo aos trabalhos desenvolvidos no Brasil, no ano de 2000 Hilda publica duas obras em Paris sendo uma de contos, *O último verão em Paris* pela Reprographica e outra de estudos literários *Valeur et historicité particulière de l'oeuvre littéraire* (2000) pela editora Gutemberg XXI.

Professora atuante, já teve vários orientandos de graduação em Letras na UFMT e desenvolve trabalhos de co-orientação no Mestrado em Ciência do Ambiente e orientação em iniciação científica pela UFMT

ANEXO B – ARTES

Frauen V

Alexander Archipenko, watercolour c. 1922.



Fonte: www.art.com

King Solomon

modeled 1963, cast 1966.

Smithsonian American Art Museum 1968.6



Fonte: americanart.si.edu/search/search_artworks1.cf...

George Braque

Violon et Cruche George **Braque**, 1910.



Fonte: www.art.com

Bandolina (1910), de George Braque



Fonte: www.art.com

Juan Gris

“Juan Gris. (Spanish, 1887-1927). *Breakfast*. (1914). Gouache, oil, and crayon on cut-and-pasted printed paper on canvas with oil and crayon, 31 7/8 x 23 1/2" (80.9 x 59.7 cm). Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest. © 2007 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris”



Fonte: www.dl.ket.org

Ficha técnica:**Título:** Violon et guitare**Autor:** [Juan Gris](#)**Fecha creación:** 1913**Dimensiones:** 81 x 60 cm**Técnica y materiales:** Oleo sobre Lienzo

Fonte: www.museoreinasofia.es

Picasso

Ficha técnica:

Título: Guernica

Autor: Pablo Picasso

Data de criação: 1937

Dimensões: 349,3 x 776,6 cm

Técnica e materiais: óleo sobre linho



An image of pain and brutality depicts the fascist bombing of the town Guernica in Spain (1937)

Fonte: www.unicamp.br

A escultura La guenon et son petit, do mestre espanhol Pablo Picasso



Fonte: www.art.com

Em 1931 se realiza uma grande retrospectiva de Picasso na Galeria Alex Reid & Lefevre de Londres. Figura em la Playa representa figuras com bocas abertas deixando ver que a preocupação fundamental do pintor é a fragmentação das formas.



Fonte: www.fuenterrebollo.com/Picasso/picasso.html

“**Picasso** también se encuentra entre los que inician la escultura cubista: primero, con su retrato de "Fernande", introduce en la escultura el mismo análisis de formas que ya usa en la pintura.

El collage, la nueva técnica de pintura, se transfiere a la escultura. Esto lleva a la adopción de nuevos materiales. Éstos, contrariamente al mármol, al bronce o a la madera no son nobles. A veces, objetos reales se integran para formar la escultura, creando la técnica del "ensamblaje" formar la escultura, creando la técnica del "ensamblaje"



Fonte: www.tam.itesm.mx/art/ismos/eisme12.htm