

## Introdução

Zélia Lopes da Silva

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, ZL. Introdução. In: *Dimensões da cultura e da sociabilidade: os festejos carnavalescos da cidade de São Paulo (1940-1964)* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 7-24. ISBN 978-85-68334-54-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

# INTRODUÇÃO

Avaliações sobre a “morte” dos carnavais em São Paulo são recorrentes tanto nos jornais quanto na bibliografia especializada,<sup>1</sup> a qual faz balanço assemelhado sobre os voláteis carnavais de rua da capital paulista, indicando o desinteresse dos foliões para essas modalidades de celebrações, muito embora admitam a realização dos bailes pelos clubes, ao longo das décadas de 1940 e 1960.

Tais balanços negativos materializam-se nos poucos estudos existentes sobre os carnavais paulistanos – destaque-se que, para o período aqui proposto, há ainda menos estudos. Uma exceção é o livro da socióloga Olga von Simson, *Branco e negro no carnaval popular paulistano. 1914-1988*, cujo foco é a recuperação desses eventos sob a ótica dos foliões populares, de 1914 a 1988, por intermédio dos depoimentos deles, que narram o percurso de seu envolvimento,<sup>2</sup> nessa longa duração. A autora identifica as mudanças ocorridas posteriormente à década de 1950 e que permitiram o ressurgimento do

---

1 Cabe destacar, em especial, as análises de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) e de José Carlos Sebe (1986).

2 O livro (Simson, 2007) é o resultado de sua tese de doutorado defendida em 1989 e publicada em 2007. Além do acompanhamento dos diversos grupos foliões, a edição apresenta fotos e pequenos verbetes dos carnavalescos da comunidade negra, um material valioso que não constava de sua tese.

Carnaval popular paulistano, por meio das escolas de samba, mas sem contextualizar os diversos momentos das celebrações, tampouco sua relação com os festejos carnavalescos gerais nas diferentes conjunturas.

Por que, então, pesquisar tais folguedos se homens e mulheres não estavam mobilizados para brincá-los tal qual ocorrera antes? De fato, não se trata de um período de florescência dos carnavais, nem em São Paulo nem no país. E também não se trata de carnavais espetaculares, dos sonhos da imprensa, mas isso não significa que os paulistanos deixaram de se envolver nos folguedos de Momo. À medida que as pesquisas avançam, essas formulações ficam cada vez mais esgarçadas e sem base de sustentação. Os indícios e registros diversos revelam que os habitantes da cidade participaram da organização dos desfiles de rua de suas agremiações, foram protagonistas (na qualidade de foliões ou espectadores) nos desfiles públicos (oficiais ou não), nos bailes e nas brincadeiras que animaram esses eventos, invertendo os signos de sociabilidades que definiam as suas relações cotidianas, mesmo que para isso tivessem que enfrentar os recorrentes temporais que se abateram sobre a cidade nesses dias festivos, ano após ano.

Os resultados desta pesquisa<sup>3</sup> sobre os carnavais ocorridos na cidade de São Paulo no período de 1940 a 1964<sup>4</sup> posicionam-se em sentido contrário às representações negativas de segmentos da imprensa e da produção especializada, que classificaram o desinteresse dos foliões paulistanos em relação a tais festas e às suas exibições nos espaços públicos ao anunciarem as recorrentes mortes dos carnavais da cidade. E, ainda, evidenciam, de um lado, a transição das formas de brincar os carnavais na cidade de São Paulo e no país – antes estruturados com base nos desfiles de carros (corso) e dos préstitos

---

3 Esta pesquisa contou com o apoio de uma bolsa Pibic/CNPq (julho de 2008 a julho de 2010) e também com verbas da Fundunesp (2009) para a aquisição de microfilmes junto à Biblioteca Nacional.

4 A intenção inicial era estender a análise até 1971, período de institucionalização das escolas de samba. O projeto foi abandonado pelas mudanças ocorridas na sociedade brasileira com a ditadura militar, que tornariam a análise do tema ainda mais complexa, pela necessária consideração das alterações conjunturais.

das Grandes Sociedades Carnavalescas – para outras modalidades de exibições que se fortaleciam, como os cordões, os blocos e as escolas de samba emergentes, os quais eram arranjos de folganças de estruturas mais simples, diferentes do modelo de Carnaval que vigorara até 1940. E, de outro, evidenciam que os bailes nos clubes e em espaços abertos ainda foram, no período estudado, o núcleo e o sustentáculo dos carnavais da cidade.

Recuperar e tematizar, portanto, as aparições dos pândegos paulistanos, homens e mulheres,<sup>5</sup> nos espaços públicos e fechados (clubes, associações, cinemas etc.) durante os dias festivos dedicados a Momo, no recorte temporal delimitado, é o intento desta investigação, arguindo a tese de seu “desaparecimento” na cidade durante esses anos.

Os parâmetros para a análise pautam-se pelo reconhecimento de que o período define-se por peculiaridades, se considerarmos que abarca dois momentos distintos: um período ditatorial e outro democrático. O primeiro deles evidencia significativa desagregação das folganças em decorrência da Segunda Guerra Mundial, que promoveu muitas mudanças na conjuntura – crise econômica com alto custo de vida, racionamento de combustível e as muitas proibições visando enquadrar os pândegos às regras e condutas da ditadura varguista –, mas elas não são a explicação para o desgaste do modelo então vigente de carnaval elitista, de desfile de carros (o curso) e das Grandes Sociedades Carnavalescas, considerando que essas formas de brincar já conviviam com outras encenações mais simples e criativas nos espaços públicos, que eram os cordões, blocos e escolas de samba. Outro momento do país submetido a regras democráticas teve vigência após 1945 e, lamentavelmente, perdurou somente até 1964, marco final desta pesquisa.<sup>6</sup> Do ponto de vista dos folguedos carnavalescos, as

---

5 As crianças e jovens participaram intensamente dos carnavais da cidade. Porém, nesta pesquisa os seus folguedos não serão investigados.

6 Cabe lembrar que, do ponto de vista de nosso objeto, o recorte interno é o de 1946 a 1964, pois o término da guerra é posterior ao Carnaval. O recorte de 1964 leva em consideração que os anos seguintes estiveram submetidos aos parâmetros dos governos militares e de discussão sobre sua oficialização, o que ocorreu

mudanças estavam em curso, tomando-se em conta o lento processo de desagregação do modelo anterior. Mas os brincantes apareceram em cena nos bailes, em espaços fechados e públicos, nos desfiles de blocos, ranchos, cordões e escolas de samba, em cenários cenográficos da cidade, organizados por protagonistas diversos, como os próprios foliões, a iniciativa privada e a municipalidade.

O encaminhamento das investigações, por conseguinte, parte do pressuposto da pluralidade dessa festa que se forja invertendo a ordem e transgredindo valores, independentemente do controle que se estabeleça sobre ela, nos períodos ditatoriais ou de maior liberalidade e, até mesmo, nos momentos de certa desagregação e de falta de *glamour* de seu acontecer.

Esse rápido balanço sugere que se pergunte: Que tipo de brincadeira mobilizou homens e mulheres, durante os folguedos momescos, se considerarmos as alterações ocorridas no país e no mundo ao longo do período delimitado? Se os clubes ainda constituíam-se como os espaços privilegiados, qual era a sua especificidade? É possível afirmar a preponderância das escolas de samba nos festejos de Momo na cidade de São Paulo? Qual o papel da imprensa em tal processo, se os carnavais deixaram de ter a significação que se projetara nas décadas anteriores, mas ainda eram praticados na cidade? Enfim, qual era o perfil dos carnavais brincados de 1940 a 1964 na capital paulista?

Os encaminhamentos que orientam a análise,<sup>7</sup> considerando as perguntas acima, partem dos pressupostos anteriormente assinalados e buscam responder à tese de que as alterações dos espaços das

---

entre 1968 e 1971, marcando o retorno *oficial* dos carnavais de rua à cidade, com os desfiles das escolas de samba.

7 A análise feita contrapõe-se à leitura aceita e consagrada de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1989; 1992) sobre os festejos que teriam vigorado em todo o país, a partir de então, tendo nas escolas de samba o seu sustentáculo. A autora reitera a tese de alteração do perfil do Carnaval brasileiro na década de 1950 do século XX, assumindo as escolas de samba do Rio de Janeiro o comando dos festejos e se constituindo em modelo para os carnavais brincados em outras partes do país. Em sua leitura, as redefinições das brincadeiras de Momo seriam resultantes da urbanização e industrialização ocorridas no país e, sobretudo, em São Paulo, que redesenham o perfil da cidade, de seus habitantes e dos festejos carnavalescos.

brincadeiras e os sentidos definidos pelos pândegos paulistanos às suas práticas carnavalescas (independentemente das tentativas de “oficialização” desses festejos) se manifestaram na forma plural como os carnavais eram brincados na cidade, sem a predominância de qualquer gênero no seu acontecer. E, também, que os brincantes não tinham a pretensão de atribuir identidade ao país nem a si próprios, muito embora seja possível capturar a produção de sentidos dessas festividades.

A documentação acionada é diversificada, abrangendo materiais iconográficos – caricaturas, capas de revistas, fotografias –, crônicas e a cobertura da imprensa diária de grande circulação e periódica, entre outros. Assim, o dia a dia dos festejos será acompanhado pelos jornais da época, entre os quais se destacam *Correio Paulistano*, *Folha da Manhã*, *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, que em colunas específicas registraram aquilo que em sua ótica ganhava realce nas celebrações. Além de tais periódicos, foram consultados as revistas *Careta* e *Manchete*, os depoimentos orais dos carnavalescos depositados no Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, bem como livros de memórias desses protagonistas.

Tomar os periódicos como fonte de investigação supõe considerar as questões apontadas pelos especialistas que insistem na necessidade de detectar o perfil desses impressos e de seus responsáveis, suas redes de relações, os mecanismos usados para a escolha do que vai ser notícia (que é determinada por uma linha editorial, definida pelo conselho editorial), até chegar ao público, cuja recepção também está pautada pelas características desse provável leitor a ser atingido. Cabe ressaltar que todo o processo não negligencia os circuitos de distribuição dos impressos, os quais devem ser considerados pelos pesquisadores que utilizam essas fontes em suas investigações.

A lista de autores avoluma-se a cada dia. Dentre eles, as publicações de Tania Regina de Luca (2005) e de Ana Luiza Martins em coautoria com a mesma Tania Regina de Luca (2008) – uma obra coletiva cujos autores discutem diferentes aspectos da imprensa no Brasil, do século XIX aos dias atuais – são relevantes por trazerem elementos diversos que possibilitam apreender as características

principais dos periódicos na longa duração, as quais serão discutidas no decorrer do texto, considerando o protagonismo de alguns jornais e rádios (integrantes desses meios de comunicação), que vai além de uma mera preocupação com a divulgação do evento em si, uma vez que faz parte de sua organização, ao longo das décadas. Tais traços permitem acompanhar suas visões de mundo nas descrições do acontecer dos festejos carnavalescos.

O texto impresso, em algumas situações, vem acompanhado de imagens, seja a fotografia, seja a caricatura, que também se constituem em componentes importantes para a presente discussão. Em consequência, será possível retratar os caminhos e percepções sobre os festejos, bem como sobre os sujeitos envolvidos, os homens e mulheres que ocuparam os salões e as ruas com o firme propósito de se divertirem e divertirem o outro, projetando, com suas pândegas, novas regras para as relações sociais durante as festividades.<sup>8</sup>

Os noticiários ou “crônicas” jornalísticas (como preferem os profissionais da área) apresentam o mapa dos eventos que ocorriam pela cidade, mesmo porque o Centro Paulista dos Chronistas Carnavalescos (C.P.C.C.) participava, com outros setores da sociedade, de sua organização, o que permitia maior cobertura ao seu acontecer. Porém, os noticiários ainda partilhavam de algumas representações que vigoravam no âmbito do grupo empresarial que enfocava o “Carnaval elegante” praticado nos clubes da cidade pelas elites e pelos segmentos médios, traduzindo nessa escolha as marcas das posições e interesses dos grupos que representavam, ainda que se colocassem como porta-vozes dos leitores em geral e, até, se esforçassem nessa

---

8 Essas regras são pautadas pela irreverência e descontração e supõem novas sociabilidades cujas redes (Sirinelli, 1996) estruturam-se durante os festejos, seja em cordões, seja em pequenos grupos de pândegas mascarados ou não, em consonância aos comportamentos e atitudes dos indivíduos que se projetam em torno de posturas novas em relação a si mesmo e aos outros, voltados às práticas do prazer, supostamente livres das amarras dos costumes, considerando que se trata de uma festa que é pautada pelos excessos e desregramentos atinentes ao baixo-ventre, tais quais: o sexo, as comilanças e as bebidas, como observa Mikhail Bakhtin (1987). Isso ocorre independentemente das normas oficiais que insistem em sua coibição, ano após ano.

direção ao publicarem a programação dos bailes e eventos que ocorreriam na cidade. Esse posicionamento define o recorte dado nos informes sobre as celebrações e, também, os locais privilegiados para o noticiário desses órgãos da imprensa. Ou, ainda, os grupos que mereceram destaque e aqueles que foram esquecidos, ainda que também tenham ocupado espaços na cidade e participado dos festejos, com elaborações próprias, como é o caso dos negros e de outros segmentos das classes populares, os quais tiveram suas folganças precariamente registradas, exceto aquelas que se inscreveram nos circuitos oficiais, organizados pela municipalidade ou pela imprensa – jornais e rádios –, ou que se destacaram por suas singularidades. Os cronistas dos periódicos, em regra, apoiavam-se nas imagens dos festejos e assumiam posições positivas (quando admitiam a sua existência), ainda que também fizessem críticas aos organizadores da festa ou à festa em si, diferentemente da postura jocosa dos artistas do traço, que até nos períodos considerados pífios em relação a esses festejos<sup>9</sup> não transigiam com os mitos e as projeções de um mundo surreal e harmônico que permeavam os desejos manifestos nessas festanças.

No decurso da investigação, os periódicos foram relevantes, muito embora os registros das festividades que interessam aos diversos segmentos sociais sejam muito precários e se encontrem disseminados por diferentes campos de conhecimento, o que impõe muitas dificuldades ao pesquisador, que acaba transitando por diferentes materiais, nem sempre de fácil operacionalidade às reflexões. Nesse sentido, cabe assinalar que a documentação aludida, igualmente, não escapa à condição de fragmento do passado e ela própria expressa o resultado final de uma seleção, feita pela imprensa e pelos próprios sujeitos que arquivam aspectos de suas vivências e descartam outros. São esses fragmentos que chegam até os nossos dias.

---

9 Os caricaturistas fizeram circular nas páginas dos periódicos – no decorrer das décadas de 1920 e 30 –, notadamente nas capas e nas caricaturas, críticas de alguns mitos do Carnaval. Nas décadas seguintes, os motes foram os festejos e os foliões.



O “desinteresse do folião” também foi tematizado pela imprensa. Nesse período, constata-se, em certas conjunturas, a diminuição das notícias nos jornais diários a respeito do assunto, outrora considerados sua criação. Nas décadas anteriores, era significativa a importância atribuída pelos órgãos noticiosos em relação aos festejos momescos, chegando alguns deles a definir espaços específicos, nomeados de *Puff* (barulho que imitava o estouro da rolha da garrafa de champanhe), com um editor específico para cuidar do noticiário (uma espécie de programação dos eventos), que se diferenciava das outras seções do jornal pelo uso de linguajar específico para tal cobertura, com a criação de personagens fictícios, encarregados de cobrir as diversas brincadeiras nas quais se envolviam os pândegos.

O jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, tinha o seu *Puff* e os personagens, como já assinalado em pesquisa anterior (Silva, 2008). A estratégia permitia um balanço jocoso do acontecer carnavalesco, usando os mesmos símbolos da festa ao criar personagens que assumiam as funções dos cronistas na cobertura das festividades. Esses personagens fustigavam os pândegos, com suas críticas e troças às pretensões de licenciosidade carnavalesca.<sup>10</sup> Na década de 1940 ainda era possível identificar alguns traços dos *puffs* no linguajar dos cronistas para apresentar os eventos, nos codinomes jocosos dos membros da diretoria do C.P.C.C., em alguns títulos espirituosos das seções para divulgar as notícias do acontecer carnavalesco. À medida que os anos avançam, o pesquisador depara-se com apenas pequenas notas

---

10 O diário *O Estado de S. Paulo*, em 1923, criou o “Dominó Preto”, que entrava na redação contrapondo-se, com o seu sarcasmo, às notícias que o jornal se propunha a veicular. Ainda no final dessa década, apareceu o “Filósofo Tibério”, velho ranzinza que odiava Carnaval e, por isso, suas impressões sobre tais festejos sempre eram devastadoras e negativas. Tais personagens, informa o jornal *O Estado de S. Paulo*, agradavam bastante ao público leitor, que esperava o dia seguinte, com ansiedade, para saber quais eram os seus alvos. Em 1945, o jornal lembrou, particularmente, o sucesso feito pelo velho filósofo ao analisar a tibiaza do Carnaval nesse ano, lembrando sua importância para a cidade e, até mesmo, para os órgãos de imprensa que davam um tratamento especial ao assunto, até com editor específico para a seção. O último editor de Carnaval de *O Estado de S. Paulo* foi Manuel Leiróz. Cf. *O Estado de S. Paulo*, 13/2/1945, p.4.

publicadas pelos jornais diários sobre as festividades. E quando o fazem, prevalece a marca dos carnavais de outrora, sempre lembrados saudosamente e apresentados como paradigmas, sem levar em consideração que os foliões dos anos 1950 e 1960 viveram outras experiências e valores, diferentemente de seus pais e avós. No início da década de 1960, o tom das avaliações era o da falência do Carnaval, notadamente os folguedos de rua que, apesar de existirem no centro da cidade, eram cada vez mais disseminados pelos bairros, ora em espaços fechados sob a coordenação oficial, ora em bairros de tradição carnavalesca, sob a coordenação das associações, clubes e cinemas locais.

Em pesquisa dessa natureza, os suportes teóricos voltados ao riso e aos signos imagéticos são fundamentais à apreensão da especificidade e dos significados dos festejos para os pândegos, que se envolvem em suas brincadeiras submetidos a regras de sociabilidade distintas daquelas que marcam o seu cotidiano, considerando que as diversas modalidades de manifestação dos brincantes foram registradas em fotografias, caricaturas etc. Por isso, os sentidos do riso e da imagem enquanto fonte terão neste livro espaços privilegiados, dado que os periódicos semanais privilegiavam, além do texto, a caricatura e a fotografia como opção de registro e reflexões.

A busca dos significados simbólicos dos festejos momescos no recorte que definimos será uma prática recorrente, considerando-se certas questões apontadas por Martine Joly sobre a interconexão entre imagem e linguagem. E, também, a peculiaridade das fotos dos pândegos que, fantasiados, construíam personagens para sua aparição nos diversos espaços cenográficos, trazendo projeções, sonhos e desejos, nem sempre realizados, de reversão das regras cotidianas, mesmo que apenas circunscritos aos três dias de Carnaval. Os registros distinguem-se das fotos costumeiras, que se voltam aos momentos festivos e de maior significação, como os casamentos, batizados, aniversários e celebrações variadas. As fotos dos pândegos expressam momentos peculiares investidos de novos significados, por projetarem a possibilidade de suspensão das normas cotidianas e de instituição de outro tipo de sociabilidade cujas regras apresentam-se regidas pelos próprios folguedos.

As novas regras que marcam os Dias Gordos igualmente envolvem aspectos do riso e do cômico, elementos que sinalizam para a importância das reflexões de Vladimir Propp (1992), as quais problematizam os seus fundamentos e são essenciais às reflexões dos carnavais.<sup>11</sup> Nesses festejos, o riso derrisório ou de zombaria aparece em situações distintas e se expressa nas brincadeiras e representações dos pândegos. Propp assinala que a derrisão (ridicularização, escárnio ou riso de zombaria) está permanentemente ligada à esfera do cômico, apesar de existirem várias modalidades do riso de zombaria – o riso alegre, o riso cínico, o riso ritual, entre outros –, e sua relevância consiste em desnudar aspectos significativos da sociedade, aparecendo em suas múltiplas expressões. Apesar de se expressar sob diferenciadas formas, o riso de zombaria origina-se do desnudamento de um defeito moral, por uma contradição, e traduz o triunfo de algo que é julgado correto.

Nessa categoria, além de identificar diferentes modalidades de zombaria vinculadas às profissões, às características físicas (como o homem com aparência de animal, ou o homem-coisa), Propp também identifica a “paródia” e o “exagero cômico”. Aquela é considerada um exagero das peculiaridades individuais, mas nem sempre contém um exagero que é próprio da caricatura. Informa o autor que a paródia é circunscrita às peculiaridades individuais, demarcação com a qual

---

11 Logo no início de seu livro, Propp situa a problemática do cômico no âmbito das diversas análises existentes sobre o assunto, contrapondo-se a três eixos de questões: no primeiro deles, o autor enfatiza a especificidade do cômico e suas características peculiares, discordando do enfoque que o antagoniza ao trágico e ao sublime. O segundo eixo diz respeito à falta de conceituação da especificidade do cômico e, por último, Propp refuta a teoria que classifica o cômico em “alto” (ou cômico fino) e “baixo” (cômico grosseiro que compreende todos os tipos de farsa, de palhaçada, de espetáculo circense etc.), ou, seja, a comicidade de ordem superior e a de ordem inferior. Essa teoria surgiu no século XIX e pode ser percebida entre vários autores. Propp reconhece a existência de brincadeiras de mau gosto, de farsas triviais, de variedades vazias e de burlas idiotas, contudo afirma que a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária. E, à medida que aprofunda a análise de seu material de pesquisa, chega à conclusão sobre a absoluta impossibilidade de subdividir o cômico em vulgar e elevado (Propp, 1992, p.23).

não concorda, pois argumenta que podem ser parodiados também os fenômenos negativos de ordem social.

Para ele, a paródia consiste na imitação das características exteriores de qualquer fenômeno da vida, das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos, de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à sátira, sendo possível parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão; é possível parodiar uma pessoa e até o que é criado por ela no campo do mundo material. A paródia tende a demonstrar que, por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual, não há nada, além do vazio. Ela representa um meio de *desvendamento da inconsistência interior* do que é parodiado. A paródia do palhaço, no entanto, revela não o vazio do que é parodiado, mas a ausência nele das características positivas que imita. Um dos instrumentos mais poderosos de sátira social, a paródia é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado.

Na análise de Propp, à paródia estão intimamente atrelados os diversos procedimentos do exagero, cuja eficácia somente se revela se desnudar um defeito. Assinala o autor que se o defeito:

[...] não existe, o exagero já não se enquadra no domínio da comicidade. É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. (Propp, 1992, p.88)

A essência da caricatura é o exagero do pormenor. Toma-se um pormenor, um detalhe, o qual é exagerado de modo a atrair para si a atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à avaliação caricatural, a partir desse momento, são canceladas e deixam de existir. Outro tipo de exagero é a hipérbole, que é, na verdade, uma variedade de caricatura. Nesta ocorre o exagero de um pormenor, na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas. Já o grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco,

que extrapola os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. O grotesco é cômico quando, como tudo que é cômico, encobre o princípio espiritual e revela os defeitos.

Esses pressupostos e esclarecimentos diversos sobre os componentes da zombaria e do riso de derrisão, expostos por Propp, são fundamentais para a análise dos festejos momescos, mesmo em momentos em que a inversão e a zombaria não se constituem em componentes visíveis das brincadeiras, como no período proposto para estudo. Ainda assim, por se tratar dos festejos de Momo, esses elementos podem ser esperados nas fantasias, nas letras de música, ou até no gestual de foliões mais afoitos ou irreverentes, e nas caricaturas, elaboradas no período ditatorial ou não, que tematizam o universo da folia e dos foliões, em que pesem os obstáculos apontados.

Nas caricaturas, por exemplo, esse tipo de riso é bastante comum nas representações carnavalescas e, por tal razão, tais reflexões apresentam-se fundamentais para sua análise. Além da apropriação desses conceitos, as formulações teóricas de Mikhail Bakhtin, presentes no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, sobre as manifestações carnavalescas e seus significados, permitem desvelar os recursos jocosos nos quais evidenciam-se linguagens dialógicas que possibilitam analisar as opções dos foliões na construção de seus personagens e que são objetos de reflexão nesta pesquisa.

Ainda articulada a essas questões, outra particularidade projeta-se para os estudos dos festejos carnavalescos e diz respeito aos registros fotográficos sobre o seu acontecer, materiais privilegiados pelos periódicos, o que conduz o pesquisador também para tal campo de reflexão. Na investigação, as imagens (fotografias e caricatura) também fizeram parte de nosso núcleo documental, ainda que não tenham sido exclusivas para a análise dessas folganças. Para melhor compreender o assunto, a leitura do livro de Martine Joly, *Introdução à análise da imagem*, é fundamental, em virtude dos aportes sugeridos. A autora, por exemplo, discute a imagem visual fixa (quadro, cartaz, fotografia etc.), necessária à abordagem de mensagens mais complexas (imagens em sequência, animação, filmes), e questiona as diversas significações da imagem e os problemas que ela levanta quanto à

sua natureza de signo, seguindo os passos de Peirce,<sup>12</sup> o que significa optar pela abordagem semiótica por entender que ela permite não só reconciliar os múltiplos empregos do termo “imagem”, como também abordar a complexidade de sua natureza, entre imitação, traço e convenção (Joly, 1996, p.11).

O pressuposto de Joly é que existe uma complementaridade entre imagem e linguagem. Nesse sentido, considera a oposição entre ambas (imagem/linguagem) uma falsa questão, tendo em vista que a linguagem não apenas participa da construção da mensagem visual como a substitui e a complementa, em uma circularidade ao mesmo tempo reflexiva e criadora.

Para a autora, a abordagem teórica da imagem permite compreender sua especificidade, o que quer dizer abordá-la sob o ângulo da significação e não, por exemplo, da emoção e do prazer estético. O seu interesse é “apresentar sucintamente os grandes princípios que em sua compreensão são operatórios para compreender melhor o que é uma imagem, o que ‘diz’ uma imagem e, sobretudo, como o diz” (Joly, 1996, p.28).<sup>13</sup>

---

12 Charles Peirce entende que o signo “representa alguma coisa, seu objeto. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia [...]”, de “fundamento do representamem” (Peirce, 1972, p.94).

13 Martine Joly salienta que as raízes da semiótica são muito antigas e remontam à Antiguidade grega, encontrando-se tanto na medicina quanto na filosofia da linguagem. Observa a autora que é preciso esclarecer a etimologia dos termos “semiótica” e “semiologia”, considerando-se que o último também aparece com frequência. O primeiro, de origem americana, é o termo canônico que designa a semiótica como filosofia das linguagens. O segundo, de origem europeia, é mais bem compreendido como o estudo de linguagens particulares (imagem, gestos, teatro etc.). Os dois foram fabricados a partir do termo grego *semeion*, que quer dizer “signo”. Abordar determinados fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações. De fato, um “signo” só é signo se “expressar ideias” e se provocar na mente daqueles que o percebem uma atitude interpretativa. A “particularidade do signo é estar ali presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata” (Peirce, p.33). O conceito de signo é muito antigo e já designa algo que se percebe – cores, calor, formas, sons – e a que se dá uma significação. No entanto, a ideia de elaborar uma ciência dos signos, batizada a princípio de semiologia ou semiótica, e que vai consistir em

Em suas reflexões, Joly recupera o conceito de signo para desvendar os mecanismos que propiciam a análise da imagem, qual seja: “um signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade” (Joly, 1996, p.33). Ela observa que, embora os signos possam ser múltiplos e variados, todos teriam, segundo sua leitura de Peirce, uma estrutura comum que implica essa dinâmica tripolar, a qual vincula o significante (face perceptível do signo) ao referente (objeto; o que representa ou contexto) e ao significado (o que significa).

Ainda que com uma estrutura comum, a autora salienta que nem por isso os signos são idênticos: uma palavra não é a mesma coisa que uma fotografia ou um cartaz. E, contudo, todos podem significar algo, além deles mesmos, e constituir-se, então, em signos (Joly, 1996, p. 32).<sup>14</sup> Ao trazer essa discussão para o campo da imagem, esclarece Joly que Peirce a coloca como uma subcategoria do ícone. Se ele considera que o ícone corresponde à classe dos signos cujo significante tem uma relação analógica com o que representa, também considera que é possível distinguir diversos tipos de analogia. E, portanto, diferenças

---

estudar os diferentes tipos de signos interpretados por nós, de estabelecer sua tipologia, encontrar as leis de funcionamento das suas diversas categorias, é uma ideia recente e remonta ao início do século XX. Os seus grandes precursores são o linguista suíço Ferdinand de Saussure, na Europa, e o cientista Charles Pierce, nos Estados Unidos (Joly, 1996).

14 Na leitura de Joly, para distingui-los uns dos outros e tentar recuperar suas especificidades, Peirce propôs uma classificação bem complexa, especificando três tipos principais de signos: ícone, índice e símbolo. O ícone corresponde à classe de signos cujo significante mantém uma relação de analogia com o que representa, isto é, com o seu referente. Um desenho figurativo, uma fotografia, uma imagem de síntese que represente uma árvore ou uma casa são ícones, na medida em que “pareçam” com uma árvore ou com uma casa. Porém, a semelhança pode acontecer de outra forma que não visualmente. O índice corresponde a uma classe de signos que mantêm uma relação causal de contiguidade física com o que representam. É o caso dos signos ditos “naturais”, como a palidez para o cansaço, a fumaça para o fogo, entre outros. E, finalmente, o símbolo corresponde à classe dos signos que mantêm uma relação de convenção com seu referente. Os símbolos clássicos, como a bandeira para o país ou a pomba para a paz, entram nessa categoria junto com a linguagem, aqui considerada como um sistema de signos convencionais (Joly, 1996, p.35).

entre os diversos tipos de ícones, que são as imagens propriamente ditas, o diagrama e a metáfora.

Joly observa que a definição teórica da imagem, para Peirce, não corresponde a todos os tipos de ícones. Ou seja, que a imagem não constitui todo o ícone mas é, seguramente, um signo icônico, da mesma maneira que o diagrama e a metáfora. A autora continua a reflexão evidenciando a trajetória do debate da imagem que remonta ao século XIX e a reduz apenas à dimensão visual. A esse respeito, Joly explica que, quando se quis estudar a linguagem da imagem e surgiu a semiologia da imagem em meados do século XIX, essa semiologia apegou-se essencialmente ao estudo das mensagens visuais. A imagem tornou-se, assim, sinônimo de “representação visual”. Tais preocupações, de acordo com a autora, inauguram as reflexões de Roland Barthes, que formula várias questões, dentre elas: Como o sentido chega às imagens? As linguagens visuais utilizam uma linguagem específica? Se o fazem, que linguagem é essa, de que unidade é constituída, em que ela difere da imagem verbal?

Contudo, tal redução ao visual não simplificou as coisas, e logo se constatou que mesmo uma imagem fixa e única constituía uma mensagem muito complexa. Na leitura de Joly, o que se chama de imagem é heterogêneo e reúne, dentro de um quadro, diferentes categorias de signos: icônicos, plásticos e linguísticos. Para ela, o ponto comum entre as significações diferentes da palavra “imagem” parece ser o de analogia. Material ou imaterial, visual ou não, natural ou fabricada, uma “imagem” é, de antemão, *algo que se assemelha a outra coisa*. A primeira consequência dessa constatação de denominador comum da analogia ou semelhança coloca, de imediato, a imagem na categoria das representações. Se ela parece é porque não é a própria coisa: logo, sua função é evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo da semelhança. Se a imagem é percebida como *representação*, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo.

A segunda consequência, diz Joly, é percebida como signo analógico. A semelhança é seu princípio de funcionamento. Se a imagem é, sem sombra de dúvida, percebida como signo, como representação



análoga, é possível observar uma distinção que se revela fundamental entre os diversos tipos de imagem: existem as imagens fabricadas e as imagens gravadas.

Boris Kossoy, em seus estudos, também reconhece a existência de manipulações/interpretações ao afirmar que as imagens carregam significados, inclusive aquelas que apresentam “aparente inocência” como as fotos do passado. Situação similar repete-se com as do presente. Tal constatação pressupõe que se deve considerar que manipulações ou interpretações de diferentes modalidades ocorrem ao longo da vida de uma fotografia, desde o momento em que ela é materializada iconograficamente.

Tais manipulações/interpretações, que muitas vezes se confundem numa única atitude, envolvem: o fotógrafo que registra – e cria – o tema, o cliente ou contratante que lhe confia a missão de retratar ou documentar; a casa publicadora, que a utiliza segundo determinada orientação editorial. (Kossoy, 1989, p.72)

Mas o fotógrafo, ao criar o tema, no entender de Kossoy, fez sua seleção num quadro de possibilidades de “ver, optar e fixar um certo aspecto da realidade cuja decisão coube exclusivamente a ele, quer estivesse registrando o mundo para si mesmo ou para o seu contratante” (Kossoy, 1989, p.72-73).

Esses materiais, além dos aportes oferecidos pelas reflexões relativas às imagens, também serão explorados com base em autores que estudaram a problemática do Carnaval, como Bakhtin, cuja obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, mencionada anteriormente, constitui-se em paradigma para a reflexão do assunto. Ainda que Bakhtin reflita sobre outras experiências históricas, suas formulações teóricas permitem pensar os festejos de Momo e o seu sentido em outros momentos e espaços, trazendo um balizamento mais adequado às reflexões sobre a experiência carnavalesca aqui enfocada. Por meio de suas reflexões, conseguimos também auxílio para mostrar como tal experiência evidencia transformações profundas na sociedade brasileira, com o crescente processo de urbanização

que imprime inequívocos traços ao seu cotidiano, característicos de uma sociedade cada vez mais voltada para o consumo.

Os variados aspectos dessas folganças serão expostos em três capítulos que objetivam responder às inquietações formuladas. O primeiro deles abordará os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo durante a década de 1940, período que marca momentos distintos para os folguedos, em decorrência do cenário bélico europeu, cuja análise considera as peculiaridades desses dois momentos: antes e depois de 1945. Durante o período bélico, desaparecem do cenário da cidade os desfiles das Grandes Sociedades Carnavalescas, agremiações originárias dos segmentos médios e de elite, responsáveis pelos carnavais de rua da cidade desde a década de 1920 (Silva, 2004) até o ano de 1940. A ausência de apoio oficial, naquela conjuntura, ajudou a desmontagem das celebrações de Momo, assentadas nas performances dessas sociedades exibidas nas principais avenidas da cidade. Terminada a Segunda Guerra, o esforço para reavivar os carnavais de rua é significativo, mas isso é feito pelos foliões, pela iniciativa privada, coordenados pelo C.P.C.C. e pela Prefeitura. Esses carnavais tinham os jornais, as rádios e os lojistas entre os principais patrocinadores das batalhas de confete, dos concursos e dos desfiles dos blocos, ranchos, cordões e escolas de samba. Pergunta-se: Qual o perfil desses carnavais considerando seu não alinhamento à estrutura dos folguedos carioca, centrada nas escolas de samba, embora essas agremiações já sejam uma presença efetiva na capital paulista? Verifica-se certa convivência dessas associações com os antigos cordões, a exemplo de Vai Vai, criado em 1930 e que se mantém nessa condição até 1971, quando se transforma em escola de samba.<sup>15</sup> Mas diferentes modalidades de brincadeiras ainda se manifestam na cidade durante a década de 1940, hipótese central discutida nesse primeiro capítulo.

No capítulo 2, as reflexões passam para os carnavais paulistanos dos anos 1950, cuja marca é a intensa urbanização da cidade que altera

---

15 Em entrevista a Olga von Simson em 2 outubro de 1981, depositada no MIS/SP, Sebastião Eduardo Amaral, o mestre Pé Rachado, afirma que o Vai Vai transforma-se em Escola de Samba em 1971 (Fita 112.31-32 – Carnaval Paulistano).

o perfil dos festejos. Sabe-se que nessa década os bailes se voltam para locais que podem abrigar amplos contingentes de foliões, o que se diferencia dos festejos dos períodos anteriores. E, também, nessa conjuntura a participação das rádios amplia-se significativamente em relação à década anterior, da mesma forma que as tentativas de “reativar” os carnavais de rua, mesmo que para isso seja estimulada outra espacialização da cidade, acompanhando sua metropolização, que conduz à descentralização dos folguedos pelos bairros.

O último capítulo confere continuidade ao debate, ao acompanhar a movimentação dos foliões de 1960 a 1964, período de governos democráticos, marcado por contestações políticas e amplo debate no campo cultural sobre o papel da cultura e da arte para a sociedade. Capturar as mudanças dos carnavais dessa conjuntura em relação aos anos anteriores é fundamental, considerando a entrada da televisão (novo meio de comunicação) na cobertura dos eventos carnavalescos, a qual então se concentrava na exibição dos bailes refinados que ocorriam no Copacabana Palace e no Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro, que atraíam foliões anônimos e famosos, reunindo desde artistas estrangeiros (convidados para fazer parte do júri para a escolha das fantasias mais bonitas e exóticas) até políticos de projeção do país.

Rastrear as muitas formas de diversão dos foliões e traçar o perfil desses carnavais na cidade de São Paulo, de 1940 a 1964 – antes da consagração das escolas de samba que se tornam responsáveis pela produção do espetáculo carnavalesco da cidade, seguindo os padrões do Carnaval oficial que se firmara no Rio de Janeiro –, são os propósitos da pesquisa cujos resultados integram o presente livro. Espera-se que essa viagem pelos carnavais paulistanos seja agradável, caro leitor.