

**Corações futuristas: o olhar de Mário de Andrade e Austro-Costa
sobre o carnaval do Recife na década de 1920.**

LUCAS VICTOR SILVA¹

O Recife da década de 1920 viveu significativo aumento no ritmo das mudanças sociais que sofria desde as décadas finais do século XIX. As famílias proprietárias de terras ou burguesas, a nova classe média formada por profissionais liberais, comerciantes e empregados do Estado, o funcionalismo público civil e militar, os trabalhadores urbanos empregados nas indústrias ou no comércio, e por fim, os desempregados coabitavam uma cidade que continuava a se dividir entre uma multidão pedestre sem rosto e a gente “chic”, “elegante” e “educada”. Porém, haverá uma transformação na maneira como o meio artístico e intelectual percebia as manifestações populares, como veremos mais adiante. A esta multidão pedestre será conferida uma nova face, um novo rosto: o rosto da própria nação, cuja construção será operada de cima para baixo pelas elites intelectuais do país.

O Recife vivia um momento de mudanças causadas pela adoção de novos códigos morais com o desenvolvimento da sociedade moderna e urbana. A cidade estava fascinada pelas novas contribuições culturais internacionais do pós-guerra que recebia através do porto, das telas de cinema, das vitrolas e dos telégrafos. Entre o fascínio e o receio do novo, intelectuais reagiam de diferentes maneiras a estas transformações que ameaçavam descaracterizar a cidade em sua “identidade”.

A sensibilidade da *Belle Époque* entra em decadência, sobretudo, após a Grande Guerra que deixara o mundo afásico e certo de que aquela civilização do Velho Mundo não mais se mostrava tão superior, nem seus valores e ideias tão verdadeiras. Ao lado da adesão aos valores modernos, portanto “ocidentais”, pois continua a cruzada rumo à adoção da luz elétrica, do sanitarismo, do automóvel, dos clubes sociais e esportivos, ao ecletismo arquitetônico e da estética *art-nouveau*, do positivismo como teoria de organização da sociedade através do Estado, existirá também a recusa a estas práticas a partir da criação de um novo regionalismo tradicionalista, liderado por Gilberto Freyre.

¹ Professor Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco. A pesquisa contou com o apoio do CNPQ quando do nosso período de doutoramento.

Novos papéis de gênero, mulheres emancipadas, intensificação da urbanização e da modernização das grandes cidades do país, novas tecnologias provocavam novos hábitos culturais ao som das vitrolas e do jazz. Era a década do cinema. A era da velocidade dos aviões nos céus e dos automóveis nas ruas. E tempo da adoção de costumes norte-americanos que atestavam a integração do país em fluxos internacionais de trocas culturais. Não podemos esquecer que o aparecimento dos comunistas, como força política organizada, trazia para o país o espectro da Revolução Bolchevique. Os novos tempos pareciam conduzir à fragmentação da sociedade em classes, à disputa de poder entre os gêneros, ao embate de ideologias e à acentuação dos contrastes regionais. O Brasil sofria conflitos políticos que colocavam em questão o funcionamento da República. Assim, os modernistas e regionalistas procuravam integrar a nação ora incorporando, ora combatendo certas práticas que evidenciavam a diferença e o contraste.

Dificuldades tecnológicas constituíam em óbice à ligação entre os diversos brasis, regiões que também pouco se relacionavam. A República, em seus primeiros anos, investirá em expedições para o conhecimento e controle do interior do país, bem como empreenderá esforços diplomáticos para a definição das fronteiras do país junto aos vizinhos sul-americanos. Ainda, não podemos esquecer que diversos diagnósticos intelectuais do país condenavam o país ao atraso, devido às más influências geográficas e à composição racial da sua população. A construção da nação, do Estado, do território e do “povo” é um imperativo para os dirigentes republicanos desde o alvorecer do novo regime.

A discussão da nacionalidade brasileira empreendida pelas elites intelectuais do país no pós-guerra visa justamente reagir a esta fragmentação, a esta fragilidade do país em uma época de desencanto com os modelos, ideias e valores da decadente civilização europeia. Os intelectuais modernistas e regionalistas assumiram a função de “sujeitos nacionais”, portanto responsáveis pela realização plena da nação, desta vez, a partir da nova formação discursiva nacional popular (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994).

A década de vinte parece resolver os impasses em torno da construção da especificidade nacional brasileira diante das outras nações do mundo. A originalidade viria das manifestações culturais populares, em um momento de abandono progressivo do paradigma naturalista e, portanto, dos determinismos racial e ambiental, e da

substituição da natureza pela cultura na abordagem sobre a identidade nacional. Se os intelectuais da *Belle Époque* afirmavam ser a mestiçagem e o clima tropical aquilo que nos identificava, mas que também nos condenava, o carnaval na década de 1920 será distinguido como símbolo da identidade nacional-popular onde a mestiçagem e suas manifestações culturais são representadas como diferenciais positivos para o país. O carnaval é representado como índice da existência da nação, um prova “concreta” que parece resolver sua virtualidade. A rua carnalizada, tomada pelas multidões unidas no frevo, tornava visível a integração dos cidadãos à nação.

Apesar do caráter centralizador das ações estatais na definição da narrativa nacional, a nacionalidade é um campo de contestações e disputas. Na medida em que as diversas representações da nação são expressões dos lugares de fala de cada interpretante da nacionalidade, os símbolos, imagens e narrativas emergem como instrumentos da disputa na construção da imagem homogênea do país. Os regionalismos expressam esta impossibilidade de definição unívoca da nacionalidade que terá faces tão diversas quanto são diversos os grupos sociais com seus respectivos representantes intelectuais que a compõem.

Não apenas o Estado, mas os diferentes grupos sociais e as diferentes regiões procurarão desenvolver suas ações pedagógicas através da produção artística, acadêmica, histórica, jornalística e dos discursos políticos com o objetivo de construir o que Albuquerque Júnior definiu como um “olhar anônimo coletivo” que ultrapasse as diferenças e naturalize no cidadão a existência da nação no passado, no presente e no futuro. O sentimento de nacionalidade se impõe, portanto, “como um componente obrigatório da subjetividade da população como um todo” (1994, p.8).

As regiões e os regionalismos, conseqüentemente, resistem às tentativas de estabelecimento de um discurso hegemônico sobre a nação cujo efeito político seria a hegemonia de certos setores da sociedade sobre os outros, no controle do Estado, e de suas instâncias políticas regionais. Enquanto a República procura revigorar o Brasil enquanto nação burguesa, moderna e disciplinada, o regionalismo nordestino busca resistir a essas transformações através da instituição da região Nordeste. Como uma rugosidade no tecido nacional, o Nordeste enquanto construção imagético-discursiva permitirá o estabelecimento de novos acordos políticos que terminavam por garantir os interesses de certos grupos sociais frente à crescente nacionalização das relações de

poder, tal como foi abordado em *A invenção do Nordeste e outras artes* (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999).

Nesta época, o carnaval será tomado como prática centralizada pelo dispositivo das nacionalidades na sua versão nacional-popular, instrumento de instituição de uma nova governamentalidade republicana e como objeto do discurso do novo regionalismo nordestino e do modernismo paulista. E, assim como não havia consenso sobre a face da nação, a representação do carnaval também será objeto de intriga. Sobretudo nas disputas intelectuais entre os partidários do regionalismo e os simpatizantes do modernismo. Entre o apego à tradição pelos regionalistas e o fascínio do moderno pelos modernistas, o carnaval será tomado como signo da nacionalidade. Deste modo, o curso, os clubes de alegorias e críticas, os Bailes e festas carnavalescas nos clubes “chics” do Recife e o jazz-band são consumidos como práticas que reafirmam as hierarquias sociais e a adesão da cidade à modernização.

As novidades modernas nem sempre despertavam admiração. Existirá toda uma produção intelectual regionalista e tradicionalista que defenderá a necessidade de resistir aos processos modernizadores e aos novos fluxos culturais nacionais e internacionais que chegavam ao Recife. Conforme estamos argumentando, o fim da Grande Guerra trouxe o desencantamento com os valores ocidentais e o questionamento da noção de “progresso”, bem como dos modelos de conhecimento e civilidade europeus até então inquestionáveis para os intelectuais da cidade. Era necessário “sacudir a terra do torpor que se seguiu a conflagração mundial”.² A década de 1920 faz emergir um Recife sob o signo da ambiguidade: entre o fascínio do que o futuro prometia e o apego àquilo que o passado trazia de estabilidade. Para Antonio Paulo Rezende, “essa tensa relação entre o moderno, exaltado pelos admiradores do progresso, e a tradição, defendida pelos conservadores ou pelos que temem os exageros das rupturas, é tema constante nas discussões da época” (1992, p.75).

Na década de vinte, há um mecanismo mais sutil de representação das relações entre a população e a nação. Podemos entender que a elevação de certas manifestações populares enquanto expressões da nacionalidade como reação às diversas tensões sociais que atravessavam o país nos anos vinte e tornavam visível sua fragmentação. Neste sentido, ao lado das falas da unidade, a leitura dos jornais possibilita a percepção

² Trecho do artigo “A gênese do jazz” publicado no *Diário de Pernambuco* de 22 de fevereiro de 1925.

de imagens das diferenças e conflitos que tornavam a construção da nação uma tarefa complexa. Era necessário apagar as práticas e a memória dos eventos que desuniam o país, tais como o tenentismo e seus motins militares, os regionalismos literários, os movimentos operários, o aparecimento dos comunistas organizados em partido, os contrastes entre o interior rural (os sertões “atrasados”) e o litoral (capitais e grandes cidades modernas), o Movimento Autonomista, as disputas e os desentendimentos políticos que atrapalhavam o funcionamento da “política do café com leite”, mesmo antes de 1930. Para perceber a unidade da nacionalidade era necessário realmente esquecer a política e as crises. E o carnaval, neste discurso, possuía virtudes amnésicas adequadas ao recalque da diferença.

No início do século XX, sob o pretexto de evidenciar a identidade nacional na nova era republicana, diversos intelectuais situados tanto no Norte, quanto no Sul do país produziram leituras regionais do nacional. O modernismo paulista e o regionalismo nordestino procuraram bloquear as descontinuidades do país e construir uma síntese regional da nação³. Em um momento de grande fragmentação do país, de existência de grandes diferenças entre suas diversas partes, de grandes deficiências nos transportes, baixo índice de migrações internas entre Norte e Sul, os novos regionalismos (aqui tomaremos o modernismo paulista como expressão do regionalismo paulista) procuravam fabricar a nação. Segundo Albuquerque Júnior (1999, p.57), “verdadeiros mundos separados e diferentes que se olhavam com o mesmo olhar de estranhamento com que nos olhavam da Europa”. A discussão da nação, portanto, se faz necessária justamente quando ela se encontraria em perigo em uma época de internacionalização de práticas econômicas e culturais e de dificuldades para uma ação estatal que unisse o país.

A construção da nação terminou na instituição de um discurso hegemônico comprometido com a representação do país sob a hegemonia do Sul em relação ao resto do país. Os anos vinte serão palco das rivalidades entre diversos regionalismos em litígio sobre a definição das características da nação no passado e a hegemonia de uma região sobre as outras no presente. Na década de vinte, o Recife será palco da emergência de um novo regionalismo que se configurou como resposta à produção

³ Como colocou Albuquerque Júnior, “buscam nas partes a compreensão do todo, já que se vê a nação como um organismo composto por diversas partes, que devia ser individualizadas e identificadas” (1999, p.41).

narrativa do movimento modernista paulista. Diversas mudanças haviam transformado o Centro-Sul sob a liderança do Estado de São Paulo, cada vez mais urbanizado e industrializado, com uma população cada vez mais diversificada pela imigração em massa de europeus e pelo fim da escravidão. Não podemos esquecer que a transição para a República culminou com o progressivo fortalecimento das suas elites políticas em detrimento das elites políticas do “Norte”.

O modernismo paulista deve ser entendido como expressão de uma parte do país que se diferenciava rapidamente e que partilhava de novos códigos de sociabilidade, novas concepções acerca da sociedade e da modernização. Representantes de um Estado que já se impusera como centro econômico e de grande autoridade política no país, os modernistas também reagiam à persistência do Rio de Janeiro como centro cultural do país (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.40ss.). Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999) percebeu a emergência de um novo regionalismo paulista configurado como “regionalismo de superioridade”. Este regionalismo veiculado através da imprensa e de relatos de viagem paulistas revela um desprezo pelos outros nacionais e um orgulho de suas origens europeias e brancas. Para o historiador,

As mudanças urbanas que estavam ocorrendo na cidade de São Paulo, com a ‘destruição do quadro medievo, representado pela Igreja do Carmo, pelo Piques, pela rua da Santa Casa’ e a emergência da ‘Paulicéia’ ‘americanizada e fulgurante, mais de acordo com a sementeira metálica do Braz’, são símbolos da modernidade, da civilização que São Paulo estaria em condição de generalizar para todo o país (1999, p.45).

Nesta perspectiva, devemos entender o modernismo como efeito deste “deslumbramento dos sentidos como novo mundo urbano que parecia nascer célere, na década de vinte, em São Paulo” (1999, p.45), porém sob a forma de uma produção cultural que exalta o progresso moderno ao mesmo tempo em que valoriza seletivamente o passado. A Semana de Arte Moderna de 1922 foi o primeiro evento que assegurou uma certa visibilidade ao grupo de intelectuais modernistas em São Paulo. A despeito da heterogeneidade de concepções políticas e estéticas existentes entre seus participantes, podemos afirmar que a preocupação com as tradições brasileiras populares, a ansiedade em experimentar novas linguagens e abandonar os cânones até então vigentes e o otimismo com o qual era encarada a mestiçagem como traço da identidade nacional eram comuns em todos os projetos artísticos, o que lhes conferia certa unidade.

Os modernistas empreenderam pesquisas sobre as práticas eruditas e populares, acervos das tradições rurais com o objetivo de redescobrir traços da originalidade da identidade nacional. A tradição era preocupação fundamental tanto para os intelectuais de tendência autoritária ligados ao grupo Anta, que exaltavam o primitivismo das culturas populares e a necessidade de continuação das tradições folclóricas, quanto para os artistas “antropofágicos” liderados por Oswald de Andrade, para quem a tradição seria entendida como possibilidade para a recriação artística moderna, como fonte de inspiração para a crítica e a paródia (MADEIRA; VELOZO, 2000, p.90ss.).

Para Mário de Andrade, uma das principais figuras do modernismo, a tradição popular era o elemento fundamental para a criação da identidade nacional, desejada como um encontro entre o tradicional (que nos confere originalidade e autonomia) e o moderno (que insere o Brasil nas relações com o mundo e garante a universalidade da expressão cultural do país) (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.51). Para Andrade, longe de valorizá-lo *per se*, o passado é “fonte de conhecimento apenas na medida em que produz inspiração para o desvendamento de tradições, cujo conhecimento abre possibilidades de futuro” (MADEIRA; VELOZO, 2000, p.90ss.).

Em *Clã do jabuti* (1926), percebemos a percepção andradeana da realidade afastada da perspectiva real-naturalista e a abordagem da tradição e das manifestações populares através do discurso nacional-popular. O carnaval é tomado como manifestação popular, objeto de atenção do poeta durante as diversas viagens que realizaria em busca dos costumes e tradições populares do país. Além de tradicional, o carnaval carioca é também espaço para o desfile do moderno e de suas máquinas no curso, também de onde “serpentinhas [...] saltam dos autos em monóculos curiosos”. No carnaval, o eu-poético reconcilia a tradição e a modernidade, e enfim reconcilia-se consigo mesmo. Assim, o poeta abandona o Brasil banal das elites afrancesadas e reencontra o Brasil verdadeiro do povo. Em *Noturno de Belo Horizonte*, Mário de Andrade relacionou diretamente o carnaval e a nacionalidade (ANDRADE, 1979, p.136).

Como afirmou Durval Albuquerque Júnior, “o que o modernismo fez foi incorporar o elemento regional a uma visibilidade e dizibilidade que oscilavam entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, superando a visão exótica e pitoresca naturalista” (1999, p.56). A produção modernista deve ser inscrita enquanto “estratégia política de

unificação do espaço cultural do país a partir de São Paulo e da linguagem e visão modernistas” como afirmou Albuquerque Júnior (1999, p.55), representando o Estado, como a porta de chegada do moderno ao país (1999, p.56).

Mário de Andrade conheceu também o carnaval do Recife poucos anos após a publicação de *Clã do Jabuti*. O poeta desfrutava da amizade de artistas e intelectuais ligados ao regionalismo como o pintor Cícero Dias e, sobretudo, o poeta Ascenso Ferreira. Gilberto Freyre antipatizava com Mário de Andrade. Chamou-o de “artificial” em seu diário. Porém, assim como Manuel Bandeira, Mário se tornaria amigo do poeta Ascenso Ferreira. Empreendendo suas viagens pelos Estados do Norte e do Nordeste entre 1927 e 1929, Mário de Andrade viria a Pernambuco para desfrutar do carnaval em fevereiro de 1929. As notas de viagem – de caráter “etnográfico” – foram posteriormente reescritas e organizadas no livro *Turista aprendiz*, cujo título revela bem a intenção de Andrade aprender sobre as diversas manifestações culturais do país, em busca de um conjunto de expressões que distinguissem a nacionalidade brasileira.

Entretanto, Mário não registrou os eventos acontecidos entre o final de 1928 e fevereiro de 1929 em nenhuma das crônicas publicadas nesta mesma época no *Diário Nacional* de quem era correspondente, nem na versão não publicada em vida das crônicas que reescreve em 1942. Notas “cruas” de seu diário pessoal, publicadas posteriormente em edições mais recentes de *Turista aprendiz*, registraram em algumas linhas sua experiência com o carnaval de Pernambuco. Entre porres de álcool, cocaína e éter, Mário de Andrade “caiu” entusiasticamente no frevo de clubes como o Vassourinhas, bem como acompanhou o desfile do Maracatu Leão Coroado. Ascenso Ferreira e o pintor Cícero Dias o acompanhavam nas folias e refeições. Na quinta-feira após as Cinzas, Ascenso ofereceu um almoço com feijão de coco e peixe em sua casa para o poeta (ANDRADE, 2002, p.315-320). Andrade frequentou também ambientes elegantes como o Hotel Palace, ficou hospedado no Hotel Glória, almoçou no restaurante Leite e no Hotel Central. Depois do carnaval, Andrade visitou o engenho de Pedro Dias, pai de Cícero Dias, onde assistiu a apresentação de Bumba-meu-boi.

Em suas notas, percebemos que a curiosidade “etnográfica” do poeta recaí sobre os cantadores, as cantigas e danças dos Bois e linhas de catimbó, manifestações ditas tradicionais mais ligadas a um modo de vida rural e pré-urbano, os verdadeiros “repertórios populares” que procurava registrar em suas anotações. O Norte e o

Nordeste visíveis para o etnógrafo como territórios da poesia popular, das danças dramáticas, das melodias dos Bois, das músicas de feitiçaria, da religiosidade popular, das superstições, das crendices e do Barroco. As descrições de Olinda, suas ruas, sobrados e igrejas também demonstram sua preocupação com a arquitetura colonial e a arte sacra. Para os modernistas, o Barroco é tomado como expressão de uma estética mestiça e verdadeiramente brasileira, com imagens e melodias que pareciam tornar visíveis a existência da “civilização brasileira” (MADEIRA; VELOZO, 2000, p. 120). A estadia e o frevo do Recife constituem-se em mais uma experiência pessoal de Mário com a boemia da cidade. O frevo parece não interessar intelectualmente ao pesquisador talvez por ser uma manifestação urbana. O frevo interessa ao boêmio Mário de Andrade que cai na multidão carnavalesca chamada frevo e nas noitadas com seus amigos da elite recifense, em meio a bebedeiras e porres.

Como sabemos, o regionalismo não era unanimidade nos meios intelectuais do Recife. Alguns intelectuais vão se colocar contra o passadismo e a favor entusiasticamente das novidades modernas. Joaquim Inojosa será o principal líder dos adeptos da linguagem modernista, proposta pela Semana de Arte Moderna de 1922. O jornalista se notabilizou inclusive por questionar a liderança intelectual de Gilberto Freyre através da produção de uma memória histórica e documental sobre os anos 1920, no Recife, com a publicação de “O Movimento Modernista em Pernambuco”. Foi através de uma viagem a São Paulo no final de 1922 que Joaquim Inojosa estabeleceu os primeiros contatos com os modernistas no atelier de Tarsila do Amaral, onde também conheceu Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida. De volta ao Recife, o jornalista se torna adepto da “arrancada de idealistas contra a velharia da literatura” e passa a divulgar entusiasticamente em seus artigos os ideais modernistas contra o passadismo e o tradicionalismo defendidos em outros círculos intelectuais (REZENDE, 1997, p.169).

Joaquim Inojosa participou ativamente dos debates intelectuais da década de vinte através de palestras e artigos publicados no *Jornal do Comércio* e nas revistas *Rua Nova*, *A Pihéria* e *Mauricéia*, sendo esta última de sua propriedade. O jornalista reafirma continuamente seu compromisso com as propostas modernistas: o versolibrismo, a exaltação do progresso moderno e o abandono da estética parnasiana e do romantismo na representação da natureza. Para Inojosa, o passadismo era responsável

pelo atraso do país, pela tristeza secular do brasileiro, pelo seu primitivismo e pela submissão do brasileiro à natureza. A superação do atraso do país só seria possível através da construção de uma cultura, de uma civilização nacional através do progresso, o que significava construir a autonomia cultural através da modernização (REZENDE, 1997, p. 170-178).

O Recife de Joaquim Inojosa é território dos fox-trotes, do “fonfonar” dos automóveis, das apostas nos corcéis no *Jockey-Club*, da velocidade no trânsito, do ritmo nervoso da *jazz-band*, dos poetas do verso livre, do barulho das ruas, a verdadeira voz da civilização e, em síntese, do futurismo. O Recife futurista que luta contra a tradição e o conservantismo dos regionalistas (REZENDE, 1997, p.167 ss). Além de Inojosa, o “futurismo” da *Mauricéia* teve como adeptos os poetas Joaquim Cardoso, Benedito Monteiro e Austro-Costa. Este último deixou poesias sobre o carnaval do Recife na imprensa e que aqui serão objeto de nossa reflexão.

Austro-Costa nasceu em Limoeiro, interior de Pernambuco, em 9 de maio de 1899. Adotou este pseudônimo por achar esquisito – e com razão – seu nome de batismo, Austriclínio Ferreira Quintino. O poeta chegou ao Recife aos 17 anos e empregou-se numa distribuidora de livros. Posteriormente passou a atuar na imprensa em diversas funções. Foi repórter, revisor e cronista social de reconhecida notoriedade. Costa trabalhou em diversos jornais tais como *Jornal do Recife*, *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*. Austro-Costa celebrou-se também como boêmio e conquistador. Chegava a usar inclusive um monóculo como um requinte de dandismo na época. Sua poesia dos anos vinte incorporava diversas marcas evocadas neste momento como modernas como o verso livre, o uso da linguagem coloquial, o humor e a ironia. Boa parte desta produção “futurista” jaz registrada nos jornais e revistas da época. Poucos foram resgatados pelo autor em *Vida e Sonho* (1945) ou em coletâneas futuras. Aqui, além de suas poesias modernistas, trabalhamos especificamente com três poemas sobre o carnaval registrados no *Diário de Pernambuco* e inéditos em livro. Austro-Costa elegeu diversos assuntos como temas de poesia: a boemia, o amor, a mulher e a política. A Revolução de 1930, a redemocratização de 1945, a campanha presidencial em favor do udenista Brigadeiro Eduardo Gomes, a Segunda Guerra Mundial seriam igualmente representados em sua poética. Sob o pseudônimo de João-da-Rua-Nova, o poeta publicou no *Diário de Pernambuco* uma coluna de grande

repercussão chamada “Do flirt, do footing da Rua Nova”. E a rua era palco do moderno Recife.

Austro Costa é um jornalista seduzido por esta vida mundana. Companheiro de Joaquim Inojosa, a adesão ao “futurismo” aparecia em sua crônica social e em sua poesia. Austro-Costa proclamava o “futurismo” como uma Revolução contra “os gênios da cachaça e mangação. Abaixo a meia-inteligência pretenciosa atrevida, beberrona, escandalosa!” (apud REZENDE, 1997, p.100-101). Porém é, sobretudo, a vida boêmia do Recife, a matéria-prima de sua poesia. Se o cotidiano elegante é o assunto de suas crônicas jornalísticas, sua poesia é o relato de sua experiência notívaga com a figura feminina da “Noite-Colombina”. Em “O Recife da Madrugada é um Poema Futurista” (AUSTRO-COSTA, 1994, p. 65-68), o poeta vaga pelo Recife adormecido, caminha pela Rua Nova: a “avenida do flirt com mil casas de gozo” a esta hora é “triste”. A poesia de Austro-Costa é povoada por meretrizes, chauffeurs, varredores, bêbados, guardas-noturnos, poetas, garçons. O Recife noturno é misterioso. Em certa passagem, o eu-poético procura as “miseras prostitutas” na Praça da Independência:

Onde estão aquelas infelizes
pálidas, magras, tísicas, anêmicas
que toda noite vêm se vender [...]
ainda há pouco, talvez, alegravam a praça,
onde, por causa, há gritos e disputas,
risos, vaias, desordens e polêmicas?
[...] Como elas fazem falta!

O poeta errante escuta as oficinas do Diário rodando os jornais que serão lidos no dia que chega, observa os primeiros trabalhadores em busca do “ganha-pão diuturno”, os verdureiros caminhando em direção ao Mercado. Até que chega

rósea e fresca a manhã, tênue, avança aos poucos.
Quero vê-la brilhar gloriosa e linda.
Penso agora em compor uns versos loucos,
uns versos quase futuristas...

Assim, como colocou Antonio Paulo Rezende (1997, p.100),

Austro-Costa fala da madrugada recifense, seus habitantes [...], seus barulhos [...], seu silêncio [...], da cidade que o poeta encontra na sua caminhada pelas ruas até o alvorecer, quando se encontra com a chegada da manhã.

Em outra poesia, o Recife é também a “Vitrópolis” (1929), a cidade que “já era uma cigarra ruidosa, estrídula, gritante, vadia”. Emerge uma representação do Recife enquanto uma cidade tomada por sons modernos e que agora aderiria à “epidemia das vitrolas”. Para o poeta, a vitrola absorveu os ruídos” e a “alma da rua (que) desperta em disco, dorme em disco, sonha em disco”. A vitrola adentrara nos cafés noturnos, nos

prostíbulos e nas residências deixando a cidade insone. A máquina sonora é representada como “inimiga de morfeu – é a Insônia mecânica e sonora...”

Os anos vinte conhecem o início de um incipiente mercado de bens culturais: além da produção cinematografia do ciclo do Recife e da fundação da Rádio Clube em 1923, a comercialização de partituras, vitrolas e discos divulgava a música das ruas como marchas e sambas, reconhecendo-as como expressão da musical popular do país.

Em Austro Costa aparecem as imagens de um carnaval com Pierrôs e Colombinas boêmios e hedonistas. O carnaval é, sobretudo, a festa das colombinas sedutoras que desdenham do amor oferecido humildemente pelos “pierrôs sentimentais” e almofadinhas. O Recife carnavalizado de Austro-Costa é o espaço da autonomia feminina: do desejo das mulheres, essas colombinas que “abraçam a Pierrot, acenando a Arlequim”. É o carnaval da mulher dona de seus desejos e amores, a mulher enquanto “uma fatal Colombina que, – mau grado os poetas – tem de ser sempre bem leviana, bem mulher.⁴

A colombina é sempre risonha, frívola e leviana. Nunca querem amar e desprezam a condição passiva e dominada de seus amantes e pretendentes enlaçados como lianas pelas serpentinas. As mulheres são seres pervertidos que ignoram o amor verdadeiro:

De mim nada ficou, talvez, em tua vida,
Nada... um poeta que a mão e a boca te beijou
Mas não te fez nem mais nem menos pervertida...
O enlevo de um minuto... Um sonho me passou...
De mim nada, bem sei, guardaste na memória,
Pois, se tu és assim, nervosa e original,
A colombina cuja historia é a tristeza histórica
Que eu já sabia, por meu amor.

Em textos como esse, registrava-se a percepção de que as mulheres ocupam lugares até então vedados a elas e que agem de maneira autônoma em situações que anteriormente dependiam da vontade da família e, sobretudo, dos pais. As mulheres aparecem então virilizadas desdenhando dos sentimentos e da autoridade masculinos.

No carnaval, a cidade se feminiliza. As questões de gênero são presença garantida nas representações do carnaval: a representação da mulher carnavalizada é sem dúvida um grande instrumento por onde os medos e perplexidades com estes novos valores são enunciados. A mulher está livre da vida doméstica, é dona das ruas e dona da noite. Está suscetível à conquista amorosa, mas também atrai com o lança-perfume, instrumento de

⁴ Poema sem título publicado em *Diário de Pernambuco* de 21 de fevereiro de 1928.

sedução das mulheres. A mulher parece ocupar a rua carnavalizada e perder-se nos encantos da folia irmanadora. São donas de suas vontades e desejos, interagem com o sexo oposto, mostram o corpo e suas curvas despidoradamente. Estão nos bailes, nos teatros, no corso, nas festas, nos desfiles, nas ruas, sozinhas, acompanhadas de outras mulheres; estão mascaradas, fantasiadas, belas e suadas. As mulheres escolhem quem amar, são donas de seus corações e não mais sujeitas aos casamentos arranjados por suas famílias.

Entretanto, estas imagens restringem os desejos femininos às questões amorosas e sexuais, o que implicava na despolitização e no recalque das práticas que demonstravam a luta contra a submissão das mulheres em outros territórios. Não podemos esquecer que os anos vinte aparecem como momento de discussão nacional sobre a chamada emancipação feminina. A fundação da *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino* e o movimento sufragista eram efeitos do crescimento da urbanização e da industrialização nas grandes cidades e da presença efetiva da mulher no espaço público das ruas, nos lugares de divertimento e nos mundos do trabalho e da política. Através da imprensa carnavalesca, veicula-se a representação sobre os perigos do desejo feminino: é preciso desconfiar das mulheres insinuosas, provocantes, sedutoras, misteriosas e que se permitem viver aventuras amorosas com homens que conhecem por acaso em festas ou no carnaval. As representações do feminino em Austro-Costa se coadunam com esta imagem perigosa. O corso, por exemplo, é o espaço do flerte, do beijo roubado, do ciúme.⁵ É, sobretudo, no carnaval do corso onde as mulheres invadem os caminhões e automóveis “carregando a luxúria disfarçada em promessas e sorrisos”. Vemos, então, como o carnaval, em Austro-Costa, favorece, com sua atmosfera de licenciosidade, a ação destas mulheres ébrias e esfuziantes.⁶ A mulher é a caçadora de homens, uma identidade ligada à virilidade, e os homens são vítimas indefesas. Uma tendência, na imprensa da época, que masculinizava mulheres ativas politicamente em crônicas e charges. O carnaval de Austro Costa é também, antes de tudo, a festa da mistura, da confusão de sexos, classes e idades. É a festa

⁵ Poema de uma terça-feira de carnaval. *Diário de Pernambuco* de 4 de março de 1924.

⁶ Em “Poema de uma terça-feira de carnaval”. Publicado no *Diário de Pernambuco* de 4 de março de 1924.

da turbamulta de mascarados
perdidos, confundidos, baralhados
– ébrios da mais completa embriagues –
turbamulta em que há princípios, soldados,
donzelas, barregãs, rufiões, caixeiros, poetas,
todos vivendo só pelo instinto, talvez.⁷

O carnaval é o momento de reconciliação com o instinto, reconcilia a natureza humana com ela mesma. “A Alegria é agora anormal e felina.”⁸ Durante a folia, todos se entregam à loucura primitiva, aos sentidos, às imposições que nosso corpo animal ordena. A cidade aparece como o local privilegiado de manifestação desta liberdade do instinto e destes encontros carnavalescos. É a “cidade, alucinada” que vive “horas devassadas, delirantes da folia”, espaço onde a multidão vive o “supremo tumulto” e a “apoteose da orgia!”⁹ Em *Poema do Frevo*, o poeta narra a cidade que, durante o carnaval, vira companheira, ou “camarada”.

A Cidade, cedo, vira camarada,
vem toda para rua, [...]
toda alvoroçada,
toda colorida,
sem pensar na crise,
sem pensar na vida,
sem pensar em nada...
vem toda para a rua vibrante, enfustecida
saracoteante”.
vibrar,
delirar...

E a farça burguesa dos vãos preconceitos
Visíveis e estreitos
- Olé !-
de logo é esquecida, anulada, vaiada em tumulto [...]
isto é,
o estalido orgulho, a vã fatuidade,
toda a austeridade
da burguesia
de pronto se desfazem em louca alegria
- EVOHE! EVOHE! –
e haja liberdade,
e haja intimidade,
a larga, a vontade...
Que promiscuidade!
Que democracia!
Carnavalesca Cidade!
Paraíso da Folia!...
FOLIA!¹⁰

⁷ Poema de uma terça-feira de carnaval. *Diário de Pernambuco* de 4 de março de 1924.

⁸ Poema de uma terça-feira de carnaval. *Diário de Pernambuco* de 4 de março de 1924.

⁹ Poema de uma terça-feira de carnaval. *Diário de Pernambuco* de 4 de março de 1924.

¹⁰ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 27 de fevereiro de 1927.

Nestes textos, a rua carnavalizada é representada como espaço democrático da liberdade, da felicidade e da intimidade entre os diferentes grupos sociais. A alegria do Carnaval do Recife espalha fraternidade “porque todo mundo é alegre e camarada” durante a festa.¹¹ Até as elites burguesas esquecem seus preconceitos, sua austeridade e se misturam na “promiscuidade” das ruas. As tensões urbanas parecem ser anestesiadas pela “fria carícia aromal [...] dos lança-perfumes.”¹² O carnaval une a todos:

todo mundo faz o passo e aprende o jeito da dobradiça
Meninas pudicas, matronas cansadas, austeros senhores,
Viúvas risonhas (e as Vênus baratas),
velhotes gamenhos, poetas caixeiros, soldados, doutores.¹³

Este carnaval democrático era, sobretudo, pernambucano, porque apenas o frevo e as “marchas nervosas [...] dos clubes e blocos” parecem capazes de contagiar a todos:

Frêvo... Tão nosso! Tão bom! Tão gostoso! Tão pernambucano!
Loucura inefável de amável contágio a que se não resiste,
quando a população
na rua se agita,
e saracoteia,
e mexe, e remexe,
e quebra, e requebra, e treme, e delira,
ao som dos batuques,
ao ritmo da marchas,
das marchas nervosas [...] dos clubes e blocos,
no enorme tumulto¹⁴

Este é o retrato do carnaval do Recife, para Austro Costa: “Carnaval único, Carnaval de verdade, O Carnaval de minha terra”.¹⁵ Portanto, o carnaval verdadeiro de Austro-Costa é uma festa urbana, de personagens e cenários urbanos. A cidade deixa de ser, momentaneamente, território do trabalho disciplinado, da luta cotidiana pela sobrevivência, do apartamento, da separação e hierarquização da sociedade entre ricos e pobres e do cumprimento rígido das normas sociais e morais. Em Austro-Costa, todas as manifestações do carnaval do Recife são marcadas pelo moderno. As manifestações modernas parecem provocar horizontalidade social durante a festa. Ao contrário do carnaval na obra do poeta regionalista Ascenso Ferreira, onde elas sequer são citadas,

¹¹ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 27 de fevereiro de 1927.

¹² Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 27 de fevereiro de 1927.

¹³ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 27 de fevereiro de 1927.

¹⁴ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 27 de fevereiro de 1927.

¹⁵ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 27 de fevereiro de 1927.

no Carnaval do poeta boêmio, o moderno corso democratiza as relações entre ricos e pobres:

o corso quer parecer uma coisa aristocrática, mas não é,
Apesar do luxo de certos automóveis e certas fantasias...
O corso é, também, o que há de mais gentil e amável,
Democraticamente falando,
Meninas ricas e pretensiosas perdem toda a pretensão,
E brincam de maneira mais franca e desprevenidas,
Com qualquer caixeirinho de padaria,
Que lhes quiser fazer a graça,
De um jacto amável e sutil,
De éter perfumado.

Assim, outro símbolo do carnaval moderno, o lança-perfume também aproxima as classes sociais no corso e promove o que o poeta coloca em letras garrafais: “DE-MO-CRA-CIA”¹⁶. O poeta exalta também outra novidade moderna no carnaval elegante dos anos vinte, o carnaval de Austro-Costa é “o santuário, adorável, irresistível pitoresco dos blocos”¹⁷. Moderno também é o novo modismo musical, o “jazz-band convulso e rouco” com seu “ritmo desordenado e louco, a inverossímil fúria [...] gritando a despedida do prazer e a Saudade do Entrudo”¹⁸.

Em Austro-Costa, o fim do carnaval também é marcado pela nostalgia. Depois do carnaval, a cidade é varrida pela tristeza. A melancolia toma conta dos foliões e, sobretudo, dos amantes de amores não correspondidos. Todos aproveitam as últimas horas da terça-feira gorda e sorvem “a última taça da luxúria e do Prazer”. E assim, “Morreu o Carnaval, já vem surgindo o Dia...”¹⁹. Porém, não se trata da melancolia regionalista saudosa do passado tradicional, mas da saudade da quarta-feira de cinzas, do carnaval que é interrompido pelo retorno do cotidiano ordinário.

No poeta futurista não há a relação entre carnaval e nacionalidade como existe, por exemplo, no poema do regionalista Ascenso Ferreira. Para Austro-Costa, o carnaval é símbolo da identidade pernambucana. O “Carnaval único”, verdadeiro e “inigualável” de Astro-Costa, é futurista: é fruto da mistura entre o “moderno” do corso, dos blocos e do lança-perfume com o “popular” do frevo dos clubes e dos batuques. É um carnaval do presente e para o presente, onde Arlequim e colombinas são integrados ao frevo das multidões do Recife. O carnaval urbano e moderno não é condenado por destruir a

¹⁶ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 27 de fevereiro de 1927.

¹⁷ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 27 de fevereiro de 1927.

¹⁸ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 4 de março de 1924.

¹⁹ Poema do Frevo. *Diário de Pernambuco* de 4 de março de 1924.

tradição. Ele é também uma tradição, porém também expressão das novas práticas culturais e sensibilidades que emergem nos anos vinte. A poesia de Austro-Costa representa a cidade carnavalizada enquanto espaço privilegiado de entrecruzamentos de diversos tempos (o moderno e o tradicional), grupos sociais, gêneros e da produção da síntese original recifense. Através do carnaval de Austro-Costa podemos perceber a imagem de um país mais democrático que incorpora o moderno em seu cotidiano.

É possível, então, destacarmos as diferenças nas representações do discurso regionalista e do discurso modernista. Enquanto o carnaval é tomado pela literatura regionalista como símbolo da identidade regional e nacional, expressão da pureza da tradição popular, a literatura modernista representa a festa como expressão dos encontros entre o tradicional e o moderno na cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- AUSTRO-COSTA. *Meio-dia eterno*: antologia poética de Austro-Costa. Recife: Fundarpe, 1994.
- FERREIRA, Ascenso. *Poemas de Ascenso Ferreira*: catimbó, cana caiana, xenheném. Recife: Nordestal, 1981.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Fundaj; São Paulo: Cortez, 1999.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil*: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.
- REZENDE, Antonio Paulo. *(Des)encantos modernos*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1997.
- VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angela. *Leituras Brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.