



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA

HERIC FRANQUIO COELHO MARTINS

RESTOS DE TRISTEZA: máscaras e autorretratos de artistas e foliões nos carnavais
de Belém do Pará na década de 1920.

Belém-PA

2025

HERIC FRANQUIO COELHO MARTINS

RESTOS DE TRISTEZA: máscaras e autorretratos de artistas e foliões nos carnavais de Belém do Pará na década de 1920.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – PPHIST, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em História Social da Amazônia.

Linha de Pesquisa: Arte, Cultura, Religião e Linguagens

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Coorientador: Prof. Dr. Heraldo Márcio Galvão Júnior.

Belém-PA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M379r Martins, Heric Franquio Coelho.
RESTOS DE TRISTEZA: máscaras e autorretratos de artistas e foliões nos carnavais de Belém do Pará na década de 1920 / Heric Franquio Coelho Martins. — 2025.
205 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Coorientador(a): Prof. Dr. Heraldo Márcio Galvão Júnior
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2025.

1. Carnaval. 2. Fantasias. 3. Artes. 4. Arquétipos. 5. Mulheres. I. Título.

CDD 701.18

HERIC FRANQUIO COELHO MARTINS

RESTOS DE TRISTEZA: máscaras e autorretratos de artistas e foliões nos carnavais de Belém do Pará na década de 1920.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – PPHIST, da Universidade Federal do Pará – UFPA, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em História Social da Amazônia.

Data de aprovação: 21 de março de 2025.

Conceito: APROVADO.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Presidente / PPHIST - UFPA

Prof. Dr. Heraldo Márcio Galvão Júnior
Coorientador / UNIFESSPA

Prof. Dra. Maria de Nazaré dos Santos Sarges
Membro Interno / PPHIST – UFPA

Prof. Dr. Alexandro Neundorf
Membro Interno / FAHIS – UFPA

AGRADECIMENTOS

Deixei esta como última etapa do trabalho, portanto, as palavras adicionadas abaixo serão as últimas e serei breve.

Para alguém grato, agradecer parecer ser o menor dos fardos, no entanto, o perigo pode se encontrar no excesso ou na falta de reconhecimento. Por isso, como receio nomear alguém a mais, ou pior, a menos, divido esse agradecimento em três parágrafos que considero essenciais. O primeiro é mais impessoal, o segundo e o terceiro pouco menos:

A todos os profissionais que estão sob a égide das inúmeras siglas que tem por missão preservar e democratizar documentos históricos essenciais para o ofício, quem sem eles, seria impossível esta pesquisa.

Existem muitos bons historiadores, mas será que todos eles são tão bons quanto trata-se de ensinar? Para o orientador dessa pesquisa certamente sim. Provavelmente esse trabalho não teria tomado a forma que tomou sem seus ensinamentos e contribuições. Assim, agradeço ao professor Aldrin Moura de Figueiredo que acertadamente desatava os nós que essa pesquisa apresentava, ao mesmo tempo que me concedia a liberdade para explorar o potencial desse tema.

Ao Heraldo Márcio Galvão Júnior, conhecido também como “Heraldinho”, se pudesse, escreveria outra dissertação apenas para agradecê-lo. Mas isso é impossível e na verdade trata-se apenas uma frase de efeito para ressoar o tamanho das minhas considerações pelo coorientador desse trabalho. Pelos altos e baixos dessa pesquisa, ele certamente foi o maior incentivador para que ela se concluísse, cutucando sempre para reagir e melhorar, mas não somente, indicando como fazer.

“A raça humana não pode suportar muita realidade”

T.S. Eliot

RESUMO

Essa pesquisa tem por objetivo investigar algumas das fantasias carnavalescas mais utilizadas da década de 1920 a partir dos registros deixados pelas revistas modernistas que circularam na capital do Pará, em especial *A Semana* e *Belém Nova*. Colombina, Pierrete, Pierrot e Arlequim não só foram os disfarces em bailes de máscaras mais reproduzidos nas temporadas carnavalescas, como os arquétipos mais poetizados pela sociedade artistas de Belém no início do século XX. Estamos falando, na verdade, de uma mitologia desenvolvida décadas anteriores, primeiramente pela literatura e posteriormente pela pintura, que se contrapõe aos cânones estabelecidos do século XIX (heróis épicos) ao eleger figuras de bufões, palhaços, e saltimbancos como novas manifestações heroicas. A compreensão específica do trabalho se ocupou das figuras de Colombina e Pierrete como arquétipos da mulher Fatal e da mulher Ideal inscrita na visão poética do carnaval. Se a mulher, no mundo social e político, ainda sofria retaliação para alcançar algum tipo de êxito, no mundo cultural da “mitologia do palhaço” ela saiu como a grande vitoriosa: Pierrete e Colombina foram as mais poderosas e exuberantes mulheres da literatura de carnaval, diante de um Pierrot (poeta) cada vez mais subversivo e fadado ao fracasso. No campo mitológico e poético, a imaginação da as ordens e, assim, transforma colombina em vilã, potencialmente má e perigosa, detentoras de poderes malignos e algoz da masculinidade de Pierrot, enquanto Pierrete se colocava como seu contraponto – a mulher objeto-desejada. Era um ideal de mulher diferente das idealizações do mundo concreto, vislumbrada no perfil de “donas de casa” e do lar – elas eram mulheres historicamente ligadas a espetáculos, cobiçadas e desejadas por isso encontraram no carnaval o lugar perfeito para se instalarem, pois encontraram nos “dias gordo” e na “espetacularização da vida” a oportunidade feérica de se estabelecerem. Ao materializarem-se em fantasias carnavalescas usadas aos bailes de máscaras algo é revelado: Pierrete foi a única que conseguiu extrapolar o mundo literário enquanto colombina ficou eternamente presa ao mundo poético; a vilã foi grandemente recusada pelas folionas. Faremos essa incursão através dos periódicos literários que amadureceram na década de 1920 por dois motivos complementares: por elencarem, não somente a discussão abrangente sobre diversos assuntos referente as mulheres e artes, como a atenção especial dada para o carnaval e os bailes de máscaras que passaram a ser fortemente reproduzidos na década de 1920 pelos grupos letrados. É investigando essas nuances, nas intersecções entre História e Literatura, que buscamos compreender os significados da bufonaria carnavalesca e o que as fantasias oriundas da *Commedia dell arte* do século XVI nos revelava sobre o moderno mundo das artes no século XX.

Palavras-chave: Carnaval. Fantasias. Artes. Arquétipos. Mulheres.

ABSTRACT

This research aims to investigate some of the most famous carnival costumes of the 1920s - Colombina, Pierrete, Pierrot and Arlequin were not only the most reproduced disguises in masquerade balls during the carnival seasons that began in Belém, but also the most used stock characters. and poeticized by artists at the beginning of the 20th century. We are talking, in fact, about a mythology developed decades ago, firstly through literature and later through painting, which contrasts with the established canons of the 19th century (epic heroes) by electing figures of buffoons, clowns, and mummery as new heroic manifestations, according to Starobinski (2007). The specific understanding of the work will focus on the figures of Colombina and Pierrete as archetypes of the Fatal woman and the Ideal woman subscribed to the poetic vision of carnival. If women, in the social and political world, still suffered retaliation to achieve some kind of success, in the cultural world of “clown mythology” they emerged as the great victors: Pierrete and Colombina were the most powerful and exuberant women in carnival literature. faced with a Pierrot (poet) increasingly subversive and doomed to failure. In the mythological and poetic field, the imagination gives the orders and, thus, transforms Colombina into a villain, potentially evil and dangerous, holder of evil powers and male executioner, while Pierrete positioned herself as her counterpoint – the desired object woman. It was an ideal of a woman different from the idealizations of the concrete world, glimpsed in the profile of “housewives” and homemakers – they were women historically linked to spectacles, coveted and desired, which is why they found in carnival the perfect place to settle, as they found in the fantastic “fat days” and in the “spectacularization of life” the opportunity to settle down. When they materialize in carnival costumes used at masquerade balls, something is revealed: Pierrete was the only one who managed to extrapolate the literary world while Colombina was eternally trapped in the poetic world, as she was largely rejected by women. We will make this foray through the literary periodicals that matured in the 1920s for two complementary reasons: because they list, not only a comprehensive discussion on various subjects relating to women and the arts, but also special attention to carnival and masquerade balls that began to be strongly reproduced in the 1920s by literate groups. It is by investigating these nuances, at the intersections between History and Literature, that we seek to understand the meanings of these carnival fantasies and what they can reveal to us about the world of arts.

Keywords: Carnival. Fantasy. Arts. Archetypes. Women.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mascarados.....	32
Figura 2 – Planta de Belém, publicada em 1916, por Theodoro Braga.....	33
Figura 3 – Os movimentos do Maxixe e a sensualidade que aludiam.....	38
Figura 4 - Pierrete e Pierrot dançando.....	38
Figura 5 - Assembleia Paraense, por ocasião do baile de máscara.....	44
Figura 6 - Fachada do Sport-Club, iluminada pelo serviço “Santo & Malcher”	45
Figura 7 - Noiva chinesa para o baile infantil do Sport Club.....	46
Figura 8 – Exotismo no Baile da Assembleia em 1920.....	48
Figura 9 – Sugestões de fantasias feminina.....	50
Figura 10 – Pierrot’s e Pierretes no baile de Guilherme de Paiva.....	53
Figura 11 – The Hana-Trio.....	70
Figura 12 - O bobo na capa da revista A Semana, 1919.....	86
Figura 13 - Piolim por Di Cavalcante.....	88
Figura 14 - Pierretes e o curso carnavalesco.....	103
Figura 15 - Pierrete por Di Cavalcanti, 1922.....	110
Figura 16 - Programa do Espetáculo Ana Pavlova no Theatro da Paz.....	113
Figura 17 - Bailado pavloviano no baile de máscaras do Spot-Club, 1919.....	115
Figura 18 - Androginia do palhaço.....	119
Figura 19 – Crianças fantasiadas de Pierrot e Pierrete bailarinos.....	121
Figura 20 – Crianças fantasiadas de Pierrot e Pierrete.....	122
Figura 21 – Pierrete e o flerte.....	123
Figura 22 – A mulher fatal e o cinema.....	135
Figura 23 – O suicídio de Pierrot.....	136
Figura 24 – O olhar de Colombina.....	138

Figura 25 – “The Clímax”. Ilustração feita para Salomé de Oscar Wilde.....	141
Figura 26 – Colombina e a cabeça de Pierrot degolada.....	143
Figura 27 - Colombina e o diabólico Mefistófeles.....	150
Figura 28 – Pierrot cancionista.....	164
Figura 29 – Colombina no cassino/cabaré.....	166
Figura 30 – Colombina, assassina de corações.....	168
Figura 31 – Europa Haus, cabaré em Berlim.....	169
Figura 32 – Bon-ton burlesquers.....	171
Figura 33 – Iconografia da Vida Fútil e Semana Elegante.....	172
Figura 34 - Superioridade de Colombina.....	173
Figura 35 - Tightroper Walker, Circus (1899).....	175
Figura 36 - O Circo, óleo sobre a tela (1891)	175
Figura 37 – Colombina Cortesã.....	180
Figura 38 - Epílogo de carnaval.....	183
Figura 39 - Pierrot ébrio.....	184
Figura 40 - A mulher, o púlpito e o ridículo.....	186
Figura 41 - A impotência masculina e o virtuosismo feminino.....	189

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 O CARNAVAL DE SALÃO EM BELÉM DO PARÁ.....	22
1.1 As sociedades carnavalescas, os bailes de máscaras e um teleporte emocional na quadra de Momo.....	30
1.2 Um conto amoroso entre o Velho e o Novo Mundo.....	54
1.3 Imagens residuais: fantasias carnavalescas e artísticas.....	59
1.4 O “mito do palhaço” e algumas considerações sobre o mundo das artes.....	64
1.5 O palhaço e as artes modernas.....	75
2 PERFIS EM MODERNIDADE: um carnaval feminino.....	91
2.1 Pierrete: uma fantasia perdida.....	102
2.2 A mulher idealizada e o carnaval.....	104
3 COLOMBINA: uma fantasia suspeita.....	130
3.1 A mulher fatal e o carnaval.....	131
3.2 As metades de Colombina: fragmentos de sensualidade e sexualidade.....	151
3.3 A boemia, o burlesco e o circense: os poderes carnavalescos de Colombina sob o olhar de cabarés, cafés-dançantes e circos.....	161
CONCLUSÃO.....	194
REFERÊNCIAS.....	199
ANEXO A - Fantasias usadas no baile de máscaras do Sport-Club, em 1920.....	205

INTRODUÇÃO

A pluralidade de possibilidades que o carnaval nos permite investigar é proporcional aos múltiplos registros que diferentes sociedades e agentes o vivenciou ou o interpretou e esse parece ser o princípio básico que norteia os estudiosos do tema: reconhecer sua diversidade ao longo do tempo e espaço.

No entanto, a formulação linear comumente atrelada ao carnaval do Brasil, que Cunha (2001, p.15) resumiu avançar da “infância colonial do entrudo, seguida pela adolescência enfatuada e esnobe dos préstitos venezianos de oligarcas afrancesados, substituída pela maturidade original e cadenciada das escolas de samba”, como se fossem etapas de sucessão evolutivas, na verdade, resume o processo “que lhes definiu idades, formas e significados”, como também a impossibilidade de reconhecer o dinamismo do evento. Esse esquema de inflexibilidade temporal, que Rafael Cardoso (2022, p.120) apontou necessitar de “fundamentação empírica”, impede qualquer análise que levante os intermédios e trocas entre diferentes maneiras de carnavalizar, por isso, elucidou: “existiram muitos carnavais convivendo simultaneamente e trocando ideias, recursos e agentes”.

Em trabalho pioneiro na década de 1990 sobre o carnaval no Rio de Janeiro, ainda quando o tema estava sendo revisitado e reinterpretado pela historiografia, Leonardo Affonso de Miranda Pereira chamou atenção para a necessidade de compreender de antemão a “diversidade existente no seio da folia” em distintas sociedades e temporalidades para “desmontar os sentidos unívocos construído para a festa”. No intuito de desvelar as tensões que sobrecarregava o carnaval a partir dos registros literários insuflados pelos conflitos políticos travados no cerne da construção de identidade nacional ao alvorecer do período republicano, o historiador elucidava: “assim como qualquer ritual, o carnaval tem história”. (PEREIRA, 2004, p. 25)

Entre os estudos que corroboram com essa perspectiva, podemos destacar ainda Leonardo Affonso Pereira (2002) analisando a historicidade da festa no fim do século XIX e início do XX em Belém. Ao constatar que houve uma política de higienização na cidade que transformou o carnaval em palco de disputadas político-social travadas entre a cultura erudita e popular, o autor aponta a necessidade de reconhecer a beligerância entre os grupos que disputaram os sentidos da folia na capital paraense. Zélia Lopes (2008), por sua vez, ao privilegiar distintas fontes históricas, se esforçou em compreender o funcionamento dos carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo entre os anos de 1923-1938, a partir do diálogo e as dissonâncias entre os festejos. As possibilidades são inúmeras e as pesquisas dos

estudiosos podem até mudar de foco, mas se entrecruzam na busca das tensões, contradições e disputadas que o festejo mobilizou, assim como suas convergências.

Esses são apenas exemplos de abordagem em relação ao tema e, diante de tantas possibilidades, é válido se perguntar: o que destacar ao pesquisar o carnaval?

Em qualquer trabalho, mesmo que sumariamente, uma pequena parte referente ao uso de fantasias lhe é reservado, entretanto, esse universo simbólico geralmente fica relegado à segundo plano e a historiografia, de maneira geral, pouca importância deu para essa substância tão elementar do festejo. Expressada de outras maneiras, tais como “válvula de escape” ou “fuga da realidade”, essa unidade interpretativa foi pouca explorada como objeto de análise, por isso, a proposta dessa pesquisa é investigar o gradiente formado entre o feérico, o fictício, o imaginado e realidade da vida. Mas a tarefa de definir os limites que demarcam o campo da fantasia e o mundo real de sociedades passadas pode ser muito difícil, mais ainda pode ser tentar discernir onde esses limites passam por nós mesmos, no nosso próprio tempo e cultura.

Por isso, devemos considerar que a Amazônia, de maneira geral, sempre possuiu larga experiência com a fantasia, ou melhor dizendo, com o imaginário que lhe aviva. A região esteve e continua presente no imaginário social do mundo e desde o princípio foi impregnada por uma visão mitológica da realidade: as Amazonas e o El Dourado encantaram a mente dos Europeus desde a descoberta desse Novo Mundo, considerado exótico e primitivo. O encantamento da floresta e o misticismo que dela emanava está presente até os dias de hoje no âmago de nossa cultura.

Como uma sociedade que cresceu entremeada de fantasia desde sua colonização, a poética do imaginário é, portanto, uma de nossas características mais marcante, por isso as narrativas aqui presentes formam um grande quadro polifônico que ora podem parecer realidade ora fabulação, no entanto, todo esse mosaico está impresso na vivência da região e na possibilidade de realidade, por isso é possível “identificar na cultura amazônica um imaginário poetizante estetizador governando o sistema de funções culturais. [...] um devaneio que atua como ligação entre o real e o irreal” (LOUREIRO, 2015, p. 96).

Nesse caso, portanto, como transitar entre esses dois mundos, real e fictício? Através de figuras intermediárias capazes de tornar inteligível a experiência de “passar para o outro lado”. Essa experiência transitória é antiga e já havia sido percorrida por Orfeu no clássico mito grego que Sevcenko (1992) utilizou como uma manifestação catártica e de êxtase coletivo para compreender a sociedade paulista dos anos de 1920 e sua relação com a acelerada modernização da cidade. Afora o mistério e fascinação que a lenda depreende, Sevcenko sublinhou ainda que o mito de Orfeu se tornou um dos temas literários mais caros para cultura ocidental. Filho de

Apolo e discípulo de Dionísio, Orfeu era um músico e poeta tão pródigo que quando cantava era capaz de seduzir tudo e todos. Animais, árvores e até pedras eram atraídas por seu canto. Esse poder inclusive lhe ajudou quando sua amada, Eurídice, foi levada para o submundo onde conseguiu barganhar com os deuses da morte para trazê-la de volta ao mundo dos vivos. Sob a condição de não olhá-la durante todo o percurso, falhou miseravelmente bem à porta de saída de Hades, perdendo-se, assim, na escuridão eterna.

Loureiro (2015, p. 96) informa que o imaginário poético e estetizador do homem amazônico atua exatamente nesse caminho percorrido por Orfeu de volta a vida, “uma atitude que traça o caminho poético entre o mundo silencioso dos deuses e o mundo dos homens”. Em outras palavras, esses personagens, aparentemente inventados, passam a ser mais que figuras mitológicas, mas imagens sugestivas de interpretação social.

Mas essa experiência bidimensional e transitória não era exclusiva de Orfeu nem de qualquer outro personagem da mitologia clássica, e podia ser percebida ainda na sociedade contemporânea de outros modos e o mundo das artes e da dança pareceram ser bastante sintomáticos. Podemos citar, a exemplo pontual, o balé elétrico do produtor e cineasta Cecil B. DeMille que trouxe para a cena de *Madame Satã* (1930) movimentos mecanizados sob uma atmosfera robotizada, ou, por outro lado, as companhias de Balé Russo ao recorrerem repetidamente à elementos primitivos para a construção de suas performances. Toda essa dualidade encontrada nessas ou em outras expressões só instigava ainda mais a sociedade dos anos 20 a transitar entre lados aparentemente antagônicos e, sem dúvida alguma, complementares de conceitos como moderno e antigo, passado e futuro, primitivo e urbano, real e fictício.

Por isso, parecido com percurso traçado por Orfeu e Eurídice no retorno à vida, durante o carnaval o folião percorria o caminho entre o real e o fictício através dos bailes de máscaras e da literatura que lhe avivava. Mas eles não faziam isso representando a si mesmos, meros mortais, mas sempre disfarçados de alguma figura intermediária tão mágica e mitológica quanto Orfeu. E aí se tinha vários a disposição: fadas, diabinhos, gueixas, ondinas, princesas persas, egípcias e muitos outros. Mas o preferido parecia ser um certo palhaço e o drama a qual estava envolvido.

A trama era a seguinte: Pierrot, personagem caracterizado como introspectivo e sentimental, era louco-apaixonado por Colombina, descrita como uma mulher extremamente bonita, que, por sua vez, não retribuía tal sentimento. Sem coragem para confessar seu afeto pela amada, Pierrot amava escondido e escrevia missivas que nunca chegam a ser enviadas, e, mesmo quando as declaravam, era rejeitado. Seu rival, Arlequim, apontado como esperto e

sagaz, usava de suas habilidades para se dar bem, entre elas, a capacidade de ser um grande sedutor, que utilizava para conquistar colombina e fazê-la apaixonar-se por ele, quebrando, assim, o coração de Pierrot¹.

Se fosse para atravessar o turbulento mundo dos mortos, assim como Orfeu, que fosse por uma mulher e Pierrot, para o poeta moderno em clima de carnaval, se oferecia como o alter ego ideal.

O poeta, apaixonado como era, e sempre alegou ser, via esses personagens e figuras mitológicas como um autorretrato para experienciar a folia carnavalesca, por isso Bruno de Menezes, sob pseudônimo Berillo Marques, choramingava na revista *A Semana* em 1921 dizendo que “os poetas que amam e são amados, sofrem como ninguém. Toda a filha de Eva que é proclamada a eleita, a musa lírica de um bardo, exige como condição primordial, a exclusividade, *in-totum*, da paixão, da alma e da poesia de Orfeu enamorado e Pierrot Lunar.”². Uma ideia reiterada por Arlindo Ribeiro de Castro em 1924 ao afirmar que o ofício do poeta era um “mistério”: “Afastemos para longe a ideia de que não há poeta sem torturas. Admiro-me, portanto, desses menestréis arrojados que partem em busca da Terra Prometida, com um sorriso nos lábios e uma alegria no semblante.” O percurso para a Terra Prometida, cheio de perigos e desassossegos, levava, quem decidisse atravessar, ao coração de uma mulher, assim, então, dizia: “esses desgraçados, provavelmente nunca amaram ou, se amaram, foi com essa febre vertiginosa de conhecerem um coração de uma mulher. [Por isso] respeito-as com aquele temor espontâneo que os homens costumam apresentar, porque, amanhã ou depois, não sei se elas vão fazer a felicidade ou a tristeza de algum poeta...”³.

Portanto, não estamos lidando apenas com fantasias carnavalescas ou artística, mas também com projeções culturais de uma sociedade. O sociólogo Octavio Ianni em sua introdução ao estudo de Paes Loureiro disse que:

A arte tem sido uma forma de encantamento, mas também de conhecimento. A estética das linguagens artísticas pode tanto deslumbrar como esclarecer. Muito do que tem sido as formas de vida, os modos de ser, os mistérios da existência, o contraponto biografia e história, a metamorfose do mito em visão do mundo, o milagre da criação; muitos desses enigmas tem sido desvendado pela poesia, romance, teatro, cinema, pintura, escultura, música e outras linguagens artísticas. (IANNI, 2015, p. 23)

¹ Existem várias versões sobre a história desses personagens, em algumas, colombina encontra uma carta de Pierrot, depois de casada com Arlequim e então casa com ele, mas continua encontrando Arlequim as escondidas nos carnavais. Independente das variações, é importante saber que as inúmeras versões que os personagens podem apresentar sempre reproduzem uma mesma estrutura narrativa acrescentada de pequenas variações comum a um conto que geralmente é passado pela oralidade.

² MARQUES, Berillo. “Amorosos Poetas”. *A Semana*: Revista Ilustrada, Vol. 4, nº. 149, 5 de fev. de 1921.

³ CASTRO, Arlindo Ribeiro de. “Folhas Soltas”. *Belém-Nova*, Vol. 1, nº 16, 14 de jun. 1924.

Por isto, o motivo mais instigante que nos leva a adentrar nos bailes de máscaras realizados pela elite belenense é porque não é estritamente os sentidos do folguedo em arrelia à cultura erudita e popular que nos interessa, uma vez que esse trabalho já parece estar bem encaminhado pela historiografia, mas antes, os significados das fantasias que frequentemente eram invocadas nas temporadas carnavalescas, encontradas tanto em condições abstratas, em nível de elaboração cognitiva e imaginadas pelos artistas locais, quanto materializadas pelos próprios foliões que participavam dos bailes de máscaras⁴. Esse princípio, que pareceu pouco revelador até então, pode nos dar a possibilidade de analisar o evento sob nova perspectiva.

As fontes utilizadas para isto serão os periódicos que circularam na cidade nos anos de 1920 como os jornais, mas sobretudo as revistas, tais quais *A Semana Ilustrada* e a *Belém Nova*, por dois motivos complementares: 1. Pela incorporação artística dos arquétipos inspirados nos famosos personagens de Pierrot, Arlequim e Colombina nas produções literárias publicada nas revistas da época, ao passo que o trio se consolidava como um dos símbolos mais proeminentes das artes modernas e da cultura carnavalesca, considerando também as 2. Experiências que esses suportes nos oferecem ao lidar com assuntos contemporâneos e sensíveis dos anos 20, principalmente no que se refere às mulheres. As revistas periódicas publicaram um variado compilado de registros que tangenciam a temática estudada, tanto pelo universo artístico quanto pelo campo carnavalesco e feminino.

Isso se dá pelo material multiforme que está diagramado em um mesmo lugar. Encontra-se, além de crônicas, poemas e outras estruturas literárias; fotografias, resenhas sociais, publicidades e caricaturas que retratavam a vida que passava. Tania Regina de Luca (2008) comenta que nesse contexto de transição secular o novo jornalismo impulsionou a circulação de múltiplas revistas periódicas, inaugurando “tempos eufóricos” de reproduções nos centros urbanos nas primeiras décadas do século XX, alargando o exíguo cenário cultural republicano:

com apresentação cuidadosa, de leitura fácil e agradável, diagramação que reservava amplo espaço para as imagens e conteúdo diversificado, que poderia incluir acontecimentos sociais, crônicas, poesias, fatos curiosos do país e do mundo, instantâneos da vida urbana, humor, conselhos médicos, moda e regras de etiqueta, notas policiais, jogos, charadas e literatura para crianças, tais publicações forneciam um lauto cardápio que procurava agradar a diferentes leitores, justificando o termo variedades. (LUCA, 2008, p. 121)

Esse caráter multiforme destacado pela autora pode ser percebido ainda nas revistas ilustradas que constituíram o mercado editorial de Belém, entre elas: *A Semana: Revista*

⁴ Na verdade, nesse período, a preocupação em fantasiar-se para o carnaval podia ser vislumbrada tanto nos carnavais de salão quanto nos de rua. Para essa sociedade, independente do segmento social, as fantasias acrescentavam mais divertimento e embelezamento à folia e o esforço em fantasiar-se para os festejos afetava a maioria dos brincantes.

*Ilustrada*⁵, *Belém-Nova*, *Guajarina*, *A Cigarra*, etc. É importante mencionar ainda que a revista *A Semana*, por disponibilizar mais edições sobre o carnaval, é a fonte que predominantemente aparecerá na pesquisa.

Contudo, a fantasia ou o imaginário como objeto da historiografia é tão problemático quanto outros, mas certamente muito menos autossuficiente que as demais, por isso chamamos atenção para um problema metodológico: a necessidade de interpolar informações e cruzar dados é indispensável para sua inteligibilidade. A fantasia pela fantasia só seria capaz de revelar percepções pessoais de um indivíduo, de modo que outros aspectos intimamente correlacionados, pelos quais podemos chamar de conjuntura ou estruturas sociais e mentais, ficariam esquecidos. Se faz necessário, para a compreensão desse imaginário, a análise friccional de sistemas articulados para não cairmos na perdição de uma imagem distorcida.

E como subtrair de um mundo potencialmente quimérico, algum resquício de realidade? É necessário lembrar que o ponto de interseção entre o carnaval e a literatura são suas fantasias, que podem, à primeira vista, parecer apenas invólucros ou alegorias vinculadas única e exclusivamente ao mundo da imaginação, no entanto, mesmo em um mundo fictício, é sempre a vida que se interpreta, embora, fantasiosamente é claro, e é nesse ponto de inflexão que a historiografia cumpre seu papel.

Assim, não negamos as invenções carnavalesca ou literária, pelo contrário, as utilizamos, mas procurando achar sempre suas ingerências ao mundo real, o esforço historiográfico justifica. É lugar comum que o historiador deva dominar a indispensável capacidade de isolar fragmentos de realidade de qualquer fonte que porventura venha a se utilizar, uma vez que qualquer documento histórico, incluso aqueles mais propenso a “credibilidade historiográfica”, tais os documentos institucionais ou governamentais, possa estar distorcido (GINZBURG, 2007).

Mas não é esse debate que se quer levantar, já que o trabalho aqui se utiliza de fontes intencionalmente fantasiosas, deliberadamente ficcionais, mas nem por isso menos problemáticas. Sobre isso o autor aponta que o diálogo entre História e ficção paira sobre um cenário bastante atual e energético para a prática historiográfica, mesmo que radicalizado por alguns intelectuais pós-modernos intencionados a pulverizar os limites entre elas, reduzindo a narrativa historiográfica à narrativa literária através de um ceticismo indiscriminado

⁵ Revista de maior circulação e duração no Estado do Pará (1919-1942). O periódico, de impressão semanal, mesclava uma gama de temas, indo do jornalismo à literatura e tornou-se uma das principais plataformas para a intelectualidade do período. Era organizada pelos diretores Manoel Lobato e Alcides Santos, redator-chefe Rocha Moreira e o secretário Peregrino Junior.

(GINZBURG, 2007). Sem entrar no conteúdo epistemológico que essa linha interpretativa pode se desdobrar, a pobreza da teoria se macula com as importantes contribuições de pesquisas que buscaram, através do sentido social de textos literários, investigar a realidade histórica.

A lida do historiador com distensões fantasiosas, desta maneira, encontra-se justificadas em sua própria prática com os estudos literários, que trazem, por seu turno, importantes contribuições para o arcabouço teórico-metodológico do ofício. No Brasil, importantes trabalhos se utilizaram e ainda utilizam registros literários como fonte histórica, e aí vale ressaltar trabalhos como de Sidney Chalhoub: *Trabalho, Lar e Botequi*, na década de 1980, a já referenciada pesquisa de Leonardo Pereira sobre o carnaval na década de 1990 e os trabalhos de Aldrin Moura de Figueiredo (2001) e Heraldo Marcio Galvão Junior (2020) em investigação ao modernismo paraense. Os suportes, ao servirem de “indícios” para esses historiadores, imperaram indiscriminadamente pela busca obstinada de seu “sentido social”.

As imagens, que Peter Burke (2017, p.17) chamou de “evidências históricas” por caracterizarem “atos de testemunha ocular”, são os outros tipos de fontes que serão utilizadas na pesquisa. O uso desses registros enriquece o trabalho, mas não por isso deixa de ser um conteúdo sensível e passível de críticas, considerando principalmente a mudez características que lhes acompanham, onde a tarefa de traduzi-las em palavras exige, no mínimo, o reconhecimento primário de suas fragilidades. O cuidado então concentra-se em tomá-las como, assim como as fontes escritas, um produto fabricado e buscar um constante equilíbrio para não extrapolar “algo que os artistas desconheciam estar ensinando”, ou, ao contrário, se acanhar diante da “imaginação histórica” que elas podem suscitar. Isto é, em resumo, reconhecer seu poder imaginativo, mas sob cautela e clareza.

Essa recomendação talvez seja o maior desafio para esse trabalho: nunca sabemos de fato para onde a imaginação pode nos levar e como ela deve funcionar, principalmente para uma cultura que se distancia da nossa no tempo. É como ficar diante de uma esfinge a procura de respostas, mas, diferente de Édipo que conseguiu desvendar o enigma quando a encontrou, esse trabalho não oferece respostas chaves e sim sugestionamentos. As interpretações formuladas sobre o mundo que se vivia nos carnavais de Belém no início do século são, portanto, apenas sugestões de como seus contemporâneos lidavam com a realidade sob um vínculo alegórico.

O poeta e o folião ao se utilizarem de fantasias, seja na forma material ou poética, imperiosamente usavam de seus esforços cognitivos para ultrapassarem a barreira da realidade e nesse mundo tudo era possível, ganhava-se poderes e novos alter egos e o historiador social,

extasiado com o nível de virtualidade, precisa fazer justamente o caminho inverso e compreender na concretude da vida os significados mobilizados.

O carnaval, como uma pequena, mas poderosa passagem no calendário, dava possibilidade para os indivíduos sobreviverem aos conturbados anos 20. Verticalidade, velocidade, mecanização, epidemias, guerras, industrialização, crise identitária, tudo parecia acontecer com tanta intensidade e ao mesmo tempo que uma das alternativas para lidar com essas questões parecia esvair-se para o lugar mais exótico e elementar possível e o indivíduo, enfasiado de tanto realismo, embrenha-se no mundo carnavalesco da fantasia e utiliza personagens mitológicos como autorretrato para parodiar a si e a realidade que o cercava.

Desta forma, ao investigarmos os carnavais de salão em Belém e a literatura que lhe estimulava, tentaremos compreender precisamente os sentidos das figuras de Colombina, Pierrot e Arlequim como fantasias recorrentemente utilizadas pelos foliões nos bailes de máscaras ao mesmo tempo que eram vistos como autorretratos artísticos a partir de uma visão alegórica. Veremos os bufões se transformarem em personagens modelos tanto para as artes quanto para carnaval. Com foco especial nos sentidos das fantasias femininas, investigaremos mais de perto os significados de Colombina e de Pierrette como contrapontos, ainda assim, veremos Pierrot e Arlequim subsistirem ao longo de toda a narrativa pois notaremos que é impossível desassociá-los das personagens, já que serviram como disfarces do folião-poeta – é pela perspectiva de Pierrot e Arlequim que a história é contada, pois eram os alter egos masculinos.

É investigando essas nuances, nas intersecções entre o tangível e o fantástico, que buscamos compreender os significados dessas fantasias e como elas eram representadas durante o carnaval de Belém. E isso será mais bem compreendido com a divisão subsequente que essa pesquisa estabelece:

O primeiro capítulo desse trabalho tem por objetivo investigar a cultura do carnaval de salão em Belém através dos bailes de máscaras. Seguindo a análise e ao verificarmos que as fantasias mais utilizadas pelos foliões eram as de Pierrot, Colombina, Arlequim e Pierrette, buscamos compreender como os personagens originais da *Commedia dell'arte* italiana foram incorporados no moderno repertório carnavalesco no início do século XX, ao atravessarem o tempo e espaço e se instalarem como os mais proeminentes símbolos culturais da sociedade moderna. Estamos diante de um aporte temático. Para melhor compreensão, o capítulo reuniu em um breve histórico os sentidos que lhes foram empregados desde a *Commedia Dell'Arte* até, finalmente, serem incorporados pelas artes modernas do século XX. Esse percurso será essencial para as reflexões sobre o processo de assimilação da figura do palhaço na cultura

carnavalesca e no panorama artístico das sociedades moderna. Assim, passando pelo Teatro de Ofício, Funâmbulos, circos, feiras e de toda manifestação popular em que foram vinculados, veremos, então, ao fim do século XIX, a tríade passar para as mãos de artistas cultos que os reconfiguraram e estabeleceram as representações que comumente foram atribuídos para os personagens: Pierrot, melancólico e suicida diante da perigosa e fatal colombina. Ao ultrapassarem os limites de meras fantasias episódicas de carnaval, veremos, a partir de tudo isso, como essas figuras se manifestavam através dos artistas paraenses.

O segundo capítulo analisou conjunturalmente os sentidos do carnaval de salão em Belém para o público feminino e como as mulheres se relacionavam com o evento. Destacando que a fantasia mais utilizada pelas mulheres nos bailes de máscaras era a de Pierrette, buscou-se compreender, então, sua popularidade. Considerada uma “fantasia ideal”, buscou-se, através das próprias fontes, destacar que Pierrete era um ideal literário, poético e imaginado, portanto, sua mecânica e funcionalidade ultrapassavam os limites da realidade. Estamos diante de uma visão mitológica da mulher, que conseguiu furar a barreira permeável do real e o fictício ao se materializar nos corpos de foliões como fantasia carnavalesca atestada pelas listas de convidados em bailes de máscaras. A personagem, que se perdeu para a cultura carnavalesca atual, se distinguia de seus pares pois não foi originária da *Commedia dell'arte*. Elaborada para cumprir um papel específico que, de certa forma, a colocava no sentido inverso, ainda que complementar, de Colombina, a personagem foi uma das representações de feminilidade artística construída pela visão masculina da época, mas diferenciou-se de Colombina ao assumir palcos de operas e de teatros cultos como dançarina de balé. Veremos essas características e o repositório da dança se formar para construir personalidade da personagem.

O terceiro capítulo compreenderá os significados de Colombina como uma das manifestações do arquétipo da Mulher Fatal. Disseminado pelo menos desde o fim do século XIX, a elaboração desse arquétipo foi sintoma da época, que se mostrava cada vez mais favorável para as mulheres gozarem de uma relativa liberdade condicional ao ganharem espaços e reivindicarem direitos, contudo, essa atmosfera nem sempre era vista como boa. O medo e receio sobre a mulher autônoma e de protagonismo civil deu margem para os movimentos artísticos através da mitologia da mulher fatal criarem o disfarce de colombina como uma reação, consciente ou não, ao perfil da ‘Nova-Mulher’ - publica, paqueradora e sensual. Nesse nível de elaboração imaginativa surge a correlata necessidade de um martírio masculino e a linguagem artística cuidou de realizar o trabalho: logo acrescentou-lhe dentes afiados e sangue escorrendo de sua boca para ameaçar a virilidade de Pierrot, cada dia mais medroso e fracassado. Com forte influência no Pará, através do circuito literário com que as obras

européias por aqui passavam como também pelas referências de conto regionais, o arquétipo acabou por inspirar os poetas amazônicos e convergiu para caracterização de Colombina como assassina em série nas temporadas carnavalescas. Veremos, assim, outra imagem que não a Ideal de Pierrete – mas antes, a letal e dominadora invadindo não só a literatura carnavalesca como as telas dos cinemas, as páginas dos romances e peças de teatro. Como uma das imagens que sucederam a “feminilidade de belos espetáculos”, colombina assume, assim, o perfil de dançarinas de cabaré e ícone de sociabilidade noturna pela visão de literatos boêmios. Se por um lado esses aspectos possibilitaram colombina tonar-se o maior símbolo feminino da literatura de carnaval, por outro, ajudaram a construção negativa de sua representação o que resultou no seu sumiço de bailes de máscaras como fantasia material.

1 O CARNAVAL DE SALÃO EM BELÉM DO PARÁ.

A expressão popular que no Brasil demarca que “o ano começa só depois do carnaval” é quase dogmática e subentende-se que toda a funcionalidade anterior ao evento deva ser levada com pouco ou nenhum siso... as metas são negligenciadas e os objetivos protelados; a seriedade dos compromissos, as responsabilidades de ofício, incluindo as matrimoniais – há quem diga, são facultadas, tudo pode ser postergado para depois da “terça-feira gorda”, simbolizando um recorte popular no anuário nacional. Esses aspectos, aparentemente apenas hiperbólicos, ressaltam nada menos que a importância do evento para o repertório cultural do brasileiro.

Depreende-se dessa expressão, na verdade, sintomas de consolidação de um processo erigido em outro tempo que não o agora: o carnaval enquanto agente construtor de identidade nacional.

Tal ideia, pelo menos desde o final do século XIX, mas principalmente depois da década de 1920, começou a ser potencialmente disseminada: “o carnaval formou a essência do nosso sangue”⁶ afirmava a revista *Careta* no Rio de Janeiro em publicação de 1918. Em Belém, o literato sob pseudônimo “Zé Pereira” comentava com a mesma retórica na revista *A Semana Ilustrada*: “somos talvez o único povo do mundo que compreendeu a alma paradoxal e extraordinária de Momo. A festa nacional por excelência é essa”⁷. A proposição de nacionalidade, assim, tomava conta do imaginário social de norte a sul e sedimentava o festejo como algo substancial, por isso o tal “Zé Pereira” reclamava sobre seu término: “é de se lamentar que no Brasil haja carnaval uma vez por ano”.

Irrestrita a época, essa noção se arrastou no tempo e em meados da década de 1980 o antropólogo Roberto da Matta, já autor do livro “Carnavais, malandros e heróis” (1979), publicou “O que faz do Brasil, Brasil?” (1986) reforçando ainda mais as percepções anunciadas pelos articulistas do início do século. Reiterando também ideias já esboçadas em seu primeiro trabalho, Da Matta apontava, assim, o carnaval, arrolado a outros elementos, como um fenômeno “essencialmente” brasileiro que nos distinguia de outras nações e concluía, desta maneira, que, assim como o futebol, o “jeitinho” brasileiro, comidas e mulheres, o carnaval era uma das peças fundamentais para a formação da identidade nacional.

O livro, ao listar sumariamente as complexidades das dimensões culturais do país, imprime o caráter de “guia turístico” ao tentar didaticamente, mas de forma vaga, ajudar os leitores a transitarem pela nacionalidade brasileira. A ideia central da obra encontrava-se na reafirmação da nacionalidade que, por via carnavalesca, reafirmou se fazer em descompasso à

⁶ H. “S.M. Momo”. *Revista Careta*, Ano XI, nº. 505, 2 de fev. 1918.

⁷ PEREIRA, Zé. “O carnaval”. *A Semana: Revista Ilustrada*. Vol.2 nº. 97, 7 de fev. 1924.

realidade ao desmontar todo e qualquer resquícios de divisas sociais estabelecidas na vida cotidiana das pessoas. O autor, assim, descrevia o carnaval como a festa da “liberdade”, o contraponto da ordem e das regras que regiam o mundo daí sua estima pelo povo, que, vivendo em um país fortemente verticalizado e hierarquizado, encontram no momento da folia a oportuna alternativa para subverterem o regime da vida.

O problema dessa visão é que ela não reconhece a dinâmica histórica do carnaval e endossa a naturalização do folguedo em modelo único e indivisível, atravessado pelo sentimento de indiscriminada união. Maria Clementina Pereira Cunha em seu estudo sobre o carnaval no Rio de Janeiro, comentou sobre a reprodução dessa concepção de carnaval que: “continuava-se por aqui a vê-lo como se tivesse nascido e crescido em simbiose com a sua gêmea, a nação” (CUNHA, 2001, p. 15). A ausência de um ponto de vista diacrônico e, portanto, histórico, do autor sobre o carnaval emolduram o retrato de uma época e o pereniza no tempo escamoteando algumas importantes implicações sobre o fenômeno que os fazem, assim como qualquer outro evento cultural, passíveis de transformações históricas.

Há, portanto, na análise do antropólogo, uma essencialização do carnaval ao ignorar o dinamismo que lhe é inerente em razão de lançá-lo como manto nacional, mitigando um processo cultural historicamente diverso e disputado, palco de discussões estridentes em diferentes momentos da história brasileira. Esses são os efeitos de uma memória bem cimentada. Zélia Lopes da Silva (2008), outra estudiosa do tema, comenta em linhas gerais que essa abordagem sobre o carnaval, tanto no meio social quanto pelas interpretações acadêmicas, carrega consigo um perigo ao lançar sobre a folia teorias interpretativas que genericamente a compreenda.

Até mesmo Mikhail Bakhtin (2010), um dos autores que sedimentou a teoria de carnavalização na literatura internacional em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e Renascentista, destacou a ressalva de entender que a jocosidade carnavalesca não é estática, mas pode transformar-se de acordo com as circunstâncias com que os padrões do riso foram estabelecidos pelas sociedades que a mobiliza, ou seja, não basta apenas apontar que a premissa do riso e prazer são a base do carnaval, pois ainda será necessário descobrir quais os sentidos para a comunidade que os evocam.

Destarte, a ideia amplamente difundida e cristalizada no imaginário social que estabeleceu o carnaval como um marco da identidade brasileira a partir da visão de corpos em profusão com base na mistura quase imemorial de pessoas, em que barreiras socioeconômicas

e culturais se desfazem no ar com o “livre trânsito de pessoas dentro de um [mesmo] espaço”⁸, entra em reavaliação uma vez que para as elites das principais capitais do Brasil ao final do século XIX e início do XX, o festejo carregou consigo um significado diferente – de segmentação, hierarquização e privatização.

Isso se deu porque o carnaval acompanhou algo muito proeminente da sociedade brasileira no período supracitado: a tensão entre o novo e o velho. Na verdade, esse era o ponto de tensão que predominantemente envergava a maioria das sociedades globais, que por sua vez, se desdobrava em tantas outras discussões. A anteposição pelo que era considerado moderno por governos e pelas elites intelectuais e financeiras criava uma distensão não apenas temporal, mas social.

Geralmente acompanhadas de repreensão e supressão em movimento ‘cima à baixo’, essas noções chegavam com força e sufocavam quaisquer vestígios considerados “velharias” coloniais ou oriundas de práticas populares.⁹ Porém, o que não se pode esperar da sociedade brasileira durante esse período é consonância. Entrementes, havia, pelo menos no meio cultural, um obstinado esforço em desenhar um novo perfil para o país ao valorizar elementos essencialmente nacionais. Zélia Lopes da Silva (2008, p. 28) compara esse fenômeno com a “celebração da beleza do morto” interpretado por Michel de Certeau em 1989, em um momento de experiência da sociedade francesa onde a “cultura popular, na experiência francesa, nasceu intimamente associada a repressão e às interdições às classes populares” e afirma que a “celebração da beleza do morto estava em curso no Brasil, pois ao mesmo tempo que se enalteciam e se coletavam suas poesias, canções e folguedos, os movimentos contestatórios das classes populares eram violentamente reprimidos”, ao referir-se à classe trabalhadora e aos movimentos sindicalistas. Nesse contexto de modernização, se por um lado houve um movimento apreciativo das mobilizações populares, por outro, tudo que era considerado perigoso, pelo menos pela ótica da classe política, que se consideravam os mantenedores da moralidade e do bem-estar social, deveria ser reprimido, inclusive as festas populares.

Na capital paraense, o acúmulo de riqueza, que se deu expressivamente no período da exportação da borracha do território amazônico para o mercado internacional, possibilitou, por sua vez, sob paramentos europeus, uma vigorosa importação do que era considerado

⁸ Da Matta, Roberto. O carnaval, ou o mundo como teatro e prazer. In: **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco. 1986. p. 75

⁹ Essas questões, como dito, se desdobravam em uma infinidade de outras questões. Tensiona-se as maneiras de morar, maneiras de vestir, maneiras de produzir artes, maneiras do que era considerado saudável, maneiras de namorar, maneiras de praticar esportes, não fugindo a regra, maneiras de festejar. Não somente o carnaval, mas outras práticas consideradas culturalmente populares foram reexaminadas tais quais as festas juninas, a capoeira, o samba, por exemplo.

“civilizado”. O carnaval, nessa esteira, era filtrado, subscrito na discussão do que seria “mais moderno” culturalmente, proposição esta que ganhou demasiado folego principalmente em países sul-americanos¹⁰.

O “velho” entrudo, caracterizado pelo arremesso de lama, café, polvilho, tinta e até urina entre os foliões, manifestado desde o período colonial, começou a ser considerado o “primo pobre” que deveria ser evitado e suplantado diante da incorporação das novas maneiras de brincar o festejo. Foi o momento de aproximação mais íntima aos modelos de carnaval praticados na Europa, visualizados em préstitos de elegância, no lançamento de serpentinas, assim como em bailes de máscaras realizados em teatros.

Belém não se eximiu. Em 1878, ainda no mês inaugural do Theatro da Paz, marco urbanístico do período áureo da borracha, ocorria o primeiro baile de máscaras da instituição conforme informou o anuário de Belém de 1915: “Pela época do carnaval, a exemplo do que se fazia nas capitais europeias, resolveu o governo dar bailes carnavalescos no Theatro da Paz, e esta ideia foi posta em prática no dia 24 de fevereiro de 1878, na noite do qual deu-se [o] primeiro baile de máscaras”¹¹ de uma sequência que se estendeu até o dia 5 de março, em resolução contratual feita com o empresário teatral Vicente Pontes de Oliveira. Sobre isto, Vicente Salles (apud. MARANHÃO, 2000, p. 156) comentou que “a ideia foi recebida com aplausos pela burguesia provinciana” da época, que dançou, aquela noite, o primeiro baile realizado no interior do símbolo arquitetônico e artístico da *Belle-Époque* amazônica.

Essa espetacularização do carnaval era o filtro civilizacional sobre uma manifestação tipicamente popular chancelado pelo governo para inserir a afrancesada capital paraense no rol de capitais modernas e cosmopolitas do globo.¹²

¹⁰ A ânsia sul-americana de alcançar a modernização não assegurou uma transição harmônica de países de características tradicionais e agrários, com pensamentos arraigados em uma economia rural para um mundo inteiramente moderno. O que houve foi a convivência de uma salutar vontade de modernização com embolorados pensamentos que divergiam na forma de “ver” o mundo, assim, “as temporalidades se entrecruzaram gerando formas compulsórias de organizações de cosmovisão”. A tradução prática de distintas e intercambiáveis visões é a larga dissonância entre intelectuais que se agrupavam em torno de ideias civilizatórias em moldes europeus e a busca de uma identidade nacional enraizada na cultura afro-indígena. O modernismo latino-americano, portanto, foi se moldando com a incorporação de tendências europeias e a busca de um paradigma civilizatório autodeclarado que reforçava o esforço de independência cultural. Nesse processo, o “velho” e o “novo” são solvidos nas produções artísticas da intelectualidade na busca de um nacionalismo “investigativo” onde o “trabalho de campo” se limitava aos seus limites territoriais. No Brasil, Mario de Andrade é exemplar ao eleger o indígena Macunaíma como símbolo nacional de origem amazônica. É a tradição e o moderno se entrecruzando constantemente.

¹¹ Anuário de Belém em comemoração do seu tricentenário 1616-1916: Histórico, Literário e Commercial. Organizado por iniciativa de Ignacio Moura. Estado do Pará, 1915, p. 55.

¹² Não é possível apontar uma data precisa de quando iniciou a prática dos bailes de máscaras em Belém, mas as fontes indicam que já na primeira metade do século XIX, o Theatro Providência, importante centro cultural até a fundação do Theatro da Paz, ofertava edições anuais de bailes em sua sede, na época localizada no Largo das Mercês.

Mais adiante, essa patente de civilidade no Pará foi sobretudo manobrada pela Intendência do Estado conforme Antônio Lemos (1897-1911) incorporava, para além da remodelação estrutural da cidade, o “espírito civilizador” da Europa às festas carnavalescas em Belém, elevando-as à assunto “oficial” de interesse político. Foi o momento que as manifestações populares de carnaval começaram a ser mais fortemente subalternizadas. O governo via na elegância da folia uma “essência civilizatória”, onde confetes e serpentinas foram vistos como uma espécie de filtro para a “selvageria” de práticas essencialmente populares, ao dissipar as raízes negra e indígena do festejo, por isso a intendência reiterava anualmente portarias que proibiam fantasias do tipo “diabinho”, “índio” ou “Pai-João”, vistas como retrato de um folguedo que deveria ser suprimido.

As portarias foram medidas de regulamentação ao uso de fantasias e máscaras por pessoas consideradas “suspeitas” nos carnavais de rua, que, dito de outra forma, pertenciam aos grupos iletrados, estigmatizadas nesse cenário de modernização. (PEREIRA, 2002, p. 7-41)

O carnaval, desta forma, foi inserido ao debate civilizacional e tornou-se preocupação da Intendência desde o fim do século XIX, ao integralizar o evento às pautas da administração pública, promovendo o trabalho de interpolação da pandega aos modelos europeus visualizados em cidade de Nice na França, Veneza na Itália e na então capital nacional, Rio de Janeiro, que por sua vez, também importava os modelos carnavalesco da Europa.

Assim, os carnavais do Velho Mundo tornavam-se referências de folia para a elite que via no requinte de fantasias e máscaras carnavalesca o pretexto necessário para ressignificar o folguedo como descreveu Murilo de Menezes: “no tempo do ‘velho’ Lemos, Belém viveu a época do seu maior fastígio. Sendo o maior empório da borracha no mundo, o seu comércio nadava em ouro. A cidade viva a sua fase verdadeiramente esplendorosa e romântica. Eram festas suntuosas pelo Carnaval, verdadeiros carnavais de Nice” (MENEZES apud MARANHÃO, 2000, p. 147)

Orientando-se principalmente pela função civilizadora, que via no luxo dos salões e nas batalhas de confetes sua primazia, o carnaval passava então por reformulações, projetando-se para longe de qualquer vestígio da cultura popular manifestado através de fantasias de origem africana e indígena ou na “lambança” causada pelos balões de cheiro. Pelo menos até o final da *Belle-Époque* e do governo de Antônio Lemos, esse cenário foi favorável para as intervenções da máquina pública que despojava de recursos financeiros para investir no folguedo.¹³

¹³ As intervenções começaram a esmaecer na medida que o comércio do látex local era superado no mercado internacional pelas plantações europeias em território asiático, afetando diretamente a regência do Estado, que, diante de tantas outras demandas mais urgentes, diminuía seu financiamento na quadra carnavalesca.

Se a aplicação financeira havia exaurido com o fim da Intendência de Lemos, as práticas coercitivas não. No Diário Oficial publicado 7 de fevereiro de 1915, o Chefe de Polícia do Estado, Newton Bulamarque de Souza Martins, fazia pública, sob as penas da lei, as proibições carnavalescas daquele ano em execução pela Polícia Civil. Entre os impedimentos definidos como bailes sem licença pela Secretaria de Chefatura de Polícia e o trânsito de mascarados pelas ruas e praças depois das seis e meia, destacava-se ainda a censura à “prática do entrudo, exceção feita de bisnagas pequenas, revólveres, lança-perfume, relógios; o abuso de jogar farinha de trigo e outros pós, não sendo permitido também serem novamente cheios de água pútrida daqueles objetos”. As regulamentações não só repeliam as práticas convencionais do entrudo como também as pessoas que deles participavam: “Outrossim, qualquer individuo mascarado sendo considerado suspeito pela polícia fica sujeito a ser por esta revistado e tirada a máscara em qualquer lugar”¹⁴.

Portanto, mesmo após a saída de Antônio Lemos do governo em 1911, os festejos populares ainda continuavam sendo sancionados por forças repressivas do Estado que os tratavam como espúrio social¹⁵. Mas não era somente contra esses agentes que se pleiteava e a essencial dicotomia de ricos x pobres que a Intendência acabou deixando como espólio afetava a sociedade civil como um todo: de um lado o carnaval de rua e do outro as festas privativas da elite belenense, que através do processo de interiorização carnavalesca, “refugiaram-se” para os salões de luxo da cidade.

O redator-chefe da revista *A Semana*, Rocha Moreira, lembrou dessa movimentação de forma saudosista em 1924:

“Outrora, numa quadra que passou, e vai longe e da qual nos separa a estrada das saudades; num tempo em que constituíam a mocidade de então os que hoje envelhecem, caminhando para o poente da vida, as pugnas carnavalescas eram travadas na praça pública, campeando a bisnaga de água perfumada, o confete unicolor e os aguaceiros dos invernos, que não intimidavam uma juventude álaçre e descuidada. [...] Com o perpassar dos anos, porém, a bisnaga de água perfumada desapareceu, o confete teve restringida à sua ação, e o carnaval migrou das ruas para os salões”¹⁶

¹⁴ **Diário Oficial do Estado do Pará**, Belém, 7 de fevereiro de 1915. nº 6.831.

¹⁵ Cabe mencionar que não parece haver qualquer circunstância histórica em que as classes populares aceitaram ordens impostas verticalmente sem alguma ressalva e, mesmo diante da arbitrariedade de uma política hegemônica sobre o carnaval, as classes populares resistiram, de uma forma ou outra. Quando algo está culturalmente entranhado no seio de uma sociedade, forças de anulação geralmente são falhas ainda que deixem marcas indeléveis, por isso durante todo o processo de elitização do carnaval, como aponta Leonardo Affonso, as práticas repressivas como expressão da hegemonia política que via no carnaval um meio de civilidade, foram resistidas pela camada popular, fazendo suas práticas nunca se pulverizarem. Para mais, ler o trabalho de Leonardo Afonso: **Do carnaval da Intendência à folia Amazônica** que aprofunda a discussão sobre o tema.

¹⁶ MOREIRA, Rocha. “A ressurreição de Momo”. **A Semana**: Revista Ilustrada, V. 6, nº. 300, 19 de jan. de 1924.

Diante da falta de êxito da administração pública de filtrar o carnaval sob parâmetros europeus, a classe abastada belenense considerou a rua como inadequada para os festejos momescos caracterizando-a apenas como acessória ao visualizá-la como vitrine para a exibição da riqueza dos corsos carnavalescos e dos automóveis que os conduziam. A partir disso, banquetes, orquestras e boa iluminação tornaram-se a marca registrada dessa elite que convergia diretamente para os interiores dos salões de festas, momento que as sociedades carnavalescas já se encontravam em pleno assente para organizar em suas sedes os bailes de máscaras como símbolo maior desse processo de decantação.

Se faz necessário destacar que Leonardo Affonso Pereira (2022) vê esse deslocamento das elites para as salas como a derrocada do projeto que tentou transformar o carnaval popular em “agente” civilizador.

Os registros deixados nos periódicos do período sobre esse processo de “particularização da folia” nos salões de festas são exemplares visto que, com a saída do intendente da reorganização estatal do evento, os grupos letrados assumiram a continuidade do trabalho ao fazer do “carnaval um meio de distinção, restringindo as festas elegantes aos bailes realizados em salões fechados. [...] Ganhando força com os anos, esta tendencia de promoção de um carnaval fechado passou assim a ser uma imagem marcante reproduzidas pelos periódicos da cidade” (PEREIRA, 2022, p.23). Ou seja, o financiamento dos cofres públicos para o carnaval esmaeceu, mas a política civilizacional com que foi manobrada era então retomada por outros setores da sociedade a partir de reafirmação de diferenças classistas abalizadas agora por grupos letrados que colocavam em evidência um bairro iluminado, motorizado, fantasiado e bem-vestido, filtrado nos mais importantes salões da urbe, sobreposto à uma versão da cidade em que os costumes populares eram desprezados pela imprensa local.

A partir da eleição de um carnaval que se queria evidenciar, e claro, atendendo a demanda do mercado editorial, o modelo de carnaval de salão foi o que passou a ser abordado nas páginas das revistas periódicas. Por isso que, até o fim dos anos de 1920, estamos predominantemente diante de uma folia comandada pelas grandes sociedades carnavalescas, detentoras dos salões de festas e, não obstante, da mídia tradicional.

É importante mencionar que os salões, abrigo da tentativa falida de reformular o carnaval de rua pelas elites políticas e sociais, segundo Pereira (2022) é, portanto, a ambientação desse trabalho. Contudo, a tentativa de tratar o carnaval a partir do dualismo Cultura de Elite/Cultura Popular transcritos na folia das salas e das ruas de formas independentes, como se não fossem folias intercambiáveis, é ignorar o princípio básico de dinamismo social e cultural inerente às ações humana.

O recorte espacial é definido, assim, por questões metodológicas, isso porque, vislumbrado pelo seu princípio de distinção, a abordagem dos bailes no mercado editorial da época ganhou mais destaques que outras e assim passaram a ser o modelo que predominantemente eram reproduzidos pela imprensa, mas não o único a ser praticado. Isso não quer dizer que o carnaval se reduziu apenas a um tipo de festejo, pelo contrário, as práticas populares continuaram vigorando, tanto que saiu “vitoriosa” ao circunscrever a elegância nos espaços privados.

Na realidade, se fossemos mais a fundo, veríamos que a coexistência entre carnaval de rua e de salão condicionou inúmeras práticas em comum e que extrapolavam as fronteiras que os delimitavam. Sobre isso, a cronista Eneida de Moraes, assídua frequentadora dos bailes de máscara nos anos de 1920 em Belém, explicou:

Sempre houve alguém que afirmasse a morte do nosso carnaval de rua, quando na realidade o que com ele acontece, sempre aconteceu, são fluxos e refluxos determinados por diversas ocorrências políticas e econômicas. Nosso carnaval tem essa característica: ora é de rua, ora é de salões, ora mistura salões e rua, volúvel, se bem que uma volubilidade marcada por acontecimentos estranhos a sua própria vida. (MORAES, Eneida de. 1987, p. 90.)

Portanto, o recorte temporal compreende o destaque recebido do carnaval de salão e os bailes de máscaras por agentes letrados vinculados aos periódicos locais, um movimento que na década subsequente viria a ser enfraquecido. Segundo Zélia Lopes da Silva (2008, p. 23), na transição para os anos 30, houve “recorrentes mudanças e redefinições nas percepções sobre o carnaval nas produções dos segmentos letrados, que realçavam, por um lado, o carnaval popular, e por outro, fustigam em suas produções, a visão burguesa sobre esses festejos”. Sobre isso, Rafael Cardoso (2022, p. 120) comenta que as gerações letradas de 1930 e 1950 trabalharam no intuito de rebaixarem o legado de seus antecessores em uma “disputa entre grupos que competiam pelo controle do carnaval e de sua definição”. Estamos diante de mais uma sobreposição de interesses agora baseada por uma perspectiva de carnaval que elegia a folia popular e de rua como modelo a ser reproduzido pelos grupos letrados.¹⁷

¹⁷ Essa mudança pode ser atrelada à consolidação do movimento que se ergueu ainda nos anos 20 por alguns segmentos dos grupos letrados, como mencionado anteriormente, na busca da nacionalidade brasileira em caracteres popular. O que acontece nos anos 30, portanto, é a maturação de um movimento que inicialmente tratava as práticas populares como “exótica”, ao estilo dos folcloristas. A reinterpretção da temática da nacionalidade, orientado por uma nova construção de identidade, onde o conceito de raça disseminada amplamente pelas teorias raciológicas que se transverteram de ciência desde o final do século XIX, se tornavam obsoletas, possibilitando uma nova leitura da nacionalidade pela esfera cultural. Bruno de Menezes, poeta paraense, já na década de 1920, antecipava sinais dessa mudança de perspectiva na interpretação da cultura negra, valorizando o africanismo e todos seus contornos dentro da cultura brasileira, se distanciando dos modelos raciais, baseado na desigualdade e sobreposição de raça constituídos anteriormente.

Essa manobra dos intelectuais dos anos 30, na verdade, são os sintomas ainda do processo da linearidade histórica com que o carnaval foi compreendido no Brasil, como apontado por Cunha (2001) anteriormente: a “adolescência enfatuada” das sociedades carnavalescas com o luxo dos salões, por fim, viria a ser “substituída pela maturidade original e cadenciada das escolas de samba”. Ou seja, as investidas que o carnaval de salão viria a receber nos anos 30, é, portanto, a sucessão de sua adolescência para a maturidade que desprezava e desvalorizava os carnavais em perfis burgueses para a ascensão do popular carnaval do samba.

1.1 As sociedades carnavalescas, os bailes de máscaras e um teleporte emocional na quadra de Momo.

Pouco meses após o armistício, a revista *A Semana Ilustrada* anunciava o início da temporada carnavalesca de 1919 em Belém desta maneira: “saímos do luto e das aflições que a peste e a guerra nos trouxeram, com imensa vontade de rir”¹⁸. Parece que mais do que já havia sido, o entusiasmo para o evento após 1918 tilintava. Já que ninguém apostava mais estar vivo no dia seguinte depois de toda a matança que a Primeira Guerra Mundial tinha causado, somada ainda às mortes que a epidemia da Gripe Espanhola provocara, a excitação para o carnaval parecia ter aumentado. O cenário catalisou o exponencial medo de ser o próximo a morrer em um cenário potencialmente fúnebre.

Por isso a “época da folia” era algo muito aguardada, vista como “válvula de escape” das tensões que sobrecarregava o mundo social. Se o clichê que atribui ao carnaval a condição de “escape” parece ser uma maneira simplista e pouco reveladora sobre as dinâmicas do evento, após a Grande Guerra, essa parecia ser a interpretação grandemente reproduzida por seus contemporâneos para qualificar o festejo.

O carnaval tornava-se um alívio, a saída de emergência para os problemas que colocavam a vida humana em perspectiva. A mocidade, ancorada na ideia de diversão que se intensificou após a disputa bélica, alimentava-se das ofertas colocadas diante de seus olhos, principalmente no que se referia aos pontos de encontros de homens e mulheres na cena pública, o que fazia do carnaval um potencial laboratório a se experimentar.

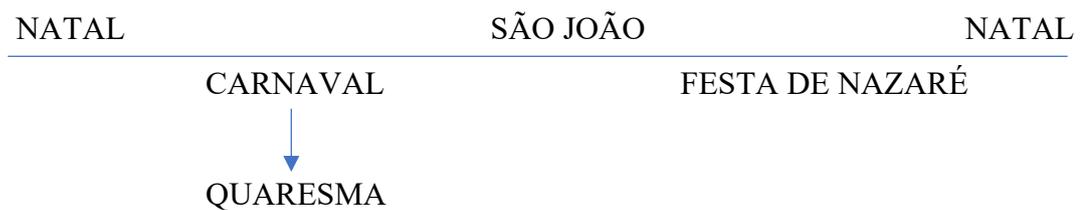
O interesse historiográfico que na maioria das vezes buscou analisar o carnaval através da materialidade acabou negligenciando outro aspecto tão revelador quanto a concretude de sua

¹⁸ **A Semana:** Revista Ilustrada. V. 1, nº. 49, 1 de mar. 1919.

folia: a fantasia. É claro que essa interpretação por si só não abre nenhuma novidade, mas se bem-articulada, pode nos mostrar um importante ponto de reflexão.

Se é verdade que carnaval carrega consigo a premissa de escapismo, fissura na realidade provocada por uma breve subversão ou passaporte para um mundo fictício, faz-se necessário também percorrermos o sentido inverso à procura de correspondências com a concretude social. Uma fantasia sempre pertencerá mais ao imaginário que ao mundo real, contudo, seguindo a lógica da mutualidade de Chartier (1990) sobre o conceito de Representação e Prática, os dois mundos sempre se inter cruzam e se influenciam em alguma medida.

Desta forma, no início do século XX em Belém, Segundo Vicente Salles (1996), o carnaval foi um dos festejos que preenchiam o “calendário das festas tradicionais”:



O esquema acima, descrito por Salles, ilustra o repertório anual das “festividades tradicionais” comemoradas na capital paraense e “o carnaval se coloca logo após a época natalina que, muitas vezes se estendeu, no Pará, além do 6 de janeiro [...]. Entre o Natal e Quaresma, o Carnaval manifestava-se aqui, como em toda parte, com festejos dionísicos, exaltação de todos os prazeres” (SALLES, 1994, p.382). Haroldo Maranhão (2000), na organização de seu livro “Pará, Capital: Belém” colocou as festas de carnaval, assim como as festividades juninas e natalinas, no quadro de “festas menores” quando comparada à “festa maior” do Círio de Nazaré. Mesmo o autor esquadrand o festejo em uma categoria pormenorizada, o carnaval continuava sendo, em seu livro, uma festa tradicionalmente comemorada na cidade.

Diferente da Festa de Nazaré, do Natal e da Quaresma que o sucedia, o carnaval não era uma festividade religiosa. Essa distinção se escora na motricidade de viver além do sacrificio religioso, do trabalho e dos deveres morais que preenchiam o calendário e plasma, no gosto de viver prazerosamente, uma experiência passageira, mas não somente na qualidade adjetiva da palavra, mas também substantiva, quando alguém é transportado para algum lugar que não o sacal matinal. Por isso é possível percebermos inúmeros conteúdos de linguagem carnavalesca nos registros periódicos da cidade que atestavam o prazer de evanescer.

Figura 1 - Mascarados.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 4, nº. 149, 5 de fev. de 1921.

O clima festivo da capa, preenchida com cores fortes e chamativas, estampava as figuras centrais para a cultura do carnaval de salão dos anos 20 - Pierrot e Colombina traziam para o leitor-folião a excitação, comumente gerada nesse período, de transformar-se em outro alguém: na transfiguração os foliões encontravam o “verdadeiro” sentido da folia, por isso as figurinhas localizadas na borda superior da imagem logo transformavam-se em palhaços caricatos, localizadas na borda inferior, como símbolo dessa performance interina.

Era comum as revistas, tais como como *A Semana* ou *A Tribuna*, trazerem o tema estampado desde seu frontispício, diluído ainda para o miolo (conteúdo) das páginas seguinte: poemas, contos, versos, crônicas, ilustrações e fotografias registravam os dias dionisíacos que se passavam.

Ao folhear os magazines, os bailes, talvez a mais importante mobilização desse carnaval da elegância, era, na verdade, o assunto mais abordado nas páginas das revistas. Eles eram os sinetes de suntuosidade ao reunir no mesmo espaço as garbosas famílias da sociedade belenense. Era o momento que as sociedades carnavalescas reabriam suas sedes com pomposas decorações oferecendo para a alta sociedade paraense as mascaradas que marcariam a folia. Entre as principais, destacava-se o Pará-Club (com sede na Avenida Nazaré), Tuna Luzo Commercial (Avenida da República, atual Av. Presidente Vargas), Assembleia Paraense (Av. República, atual Av. Presidente Vargas, em frente a Praça da República), Sport-Club do Pará

(Av. Nazaré, quase em frente ao Colégio Nossa Sra. de Nazaré), Palace Theatre (Av. República, atual. Av. Presidente Vargas, em frente ao Theatro da Paz, anexado ao Grande Hotel mas com entrada independente) Amazonia-Club (Sede na Av. Nazaré), Royal Club (Sede na Rua Lauro Sodré, esquina com a trav. Benjamin Constant), Club do Remo (sede náutica na Rua Frei Caetano Brandão, no Largo da Sé).

Figura 2 - Planta de Belém, publicada em 1916, por Theodoro Braga.



Fonte: BRAGA, Theodoro. **Guia do Estado do Pará**. Tipografia do Instituto Lauro Sodré. 1916.¹⁹

O mapa destaca as ruas em que estavam localizadas as principais sedes das agremiações mais afamadas da década de 1920. A linha vermelha sinaliza a Rua 16 de Agosto ou Rua da República, atual Presidente Vargas, que abrigava as sociedades recreativas Assembleia Paraense e o Palace Theatre. A linha amarela sinaliza a Avenida Nazaré, que incorporava as sedes do: Pará-Club, Sport-Club e Amazonia-Club. A esferas branca, ao lado direito, demarca a localização da sede da associação Royal-Club e a esquerda a sede náutica do Club do Remo e da Tuna Luso Comercial, no Largo da Sé.²⁰

¹⁹ O livro pode ser acessado pela plataforma digital da Biblioteca Ibero-Americana em alta resolução. Braga, Theodoro. *Guia do Estado do Pará*: por Theodoro Braga. Typographia do Instituto Lauro Sodré, 1916. Brazilian and Portuguese History and Culture <https://link.gale.com/apps/doc/BEOFNT511167495/BPHC?u=capesnatgeo&sid=BPHC&xid=994643bd>. Acessado em 17 de dezembro 2023.

²⁰ A demarcação em linha preta é original do desenho feito por Theodoro Braga e não se aplica às localizações das sedes dos clubes.

Pelos registros da época, o baile mais pomposo era feito não por uma agremiação, mas por uma empresa. Na verdade, não só os bailes do Palace Theatre eram os mais luxuosos, mas todas as outras diversões que ofereciam pareciam chamar imensa atenção do público da época. O espaço, anexado ao Grande Hotel e administrado pela empresa Teixeira, Martins & Co, era, durante o ano todo, um espaço que abrigava uma variedade de divertimentos culturais.

As festividades, como se percebe, aglomeravam-se praticamente no mesmo eixo, que poderia ser facilmente percorrido a pé. Era a área mais nobre da cidade e por isso, até mesmo as associações com sedes mais distantes, como a da Tuna e a do Club do Remo, que ficavam de frente para a Bahia do Guajará, apressavam-se em alugar um dos espaços que se disponibilizava nas ruas destacadas, como se percebe na nota do jornal *O Estado do Pará* de 1921 ao informar que: “a conceituada e velha agremiação recreativa e esportiva Tuna Luso Commercial vai mudar sua sede para o prédio onde funcionou a Assembleia Paraense já o tendo tomado por aluguel”²¹ se referindo ao prédio localizado na Avenida da República que a Assembleia Paraense alugou até 1921 (figura 5) enquanto construía a sua própria sede, situada bem ao lado do edifício alugado então pela Tuna. Esse prédio, até sua demolição para a edificação da Caixa Econômica Federal, na atual Presidente Vargas, serviu de sede para outras associações, como o Club do Remo em anos posteriores.

Nota-se, portanto, que o Largo da Pólvora e o Largo de Nazaré compreendiam as ruas mais bem conceituadas da cidade e os clubes que não possuíam espaços nesses corredores da elegância, corriam para alugar algum imóvel que os inserissem nesse circuito ostensivo. Ao reabrirem suas portas, as agremiações certamente despertavam o sentimento de ansiedade no público leitor ao informarem nas colunas sociais das revistas e jornais as datas, horários e locais de seus bailes. A divulgação de múltiplas festas provavelmente deixava o leitor em dúvida para onde ir, com a única certeza de que se não fossem perderiam a pândega que serviria de assunto por semanas nas rodas de conversa que tomariam a área nobre da cidade:

A coluna social da revista *A Semana* destacava:

FESTAS:

PARÁ-CLUB.

Vae ser um serão encantador e magnífico *bal-masqué* com que o Pará-Club abre hoje os seus salões, no prédio em que funcionará á avenida Nazareth. proporcionando desta forma horas agradáveis a alta sociedade belenense. Os salões receberam esplendida decoração, devendo a Orchestra de que é regente o professor Castello Branco executar o programa

TUNA LUZO COMMERCIAL.

Com um baile de máscaras magnífico reabre hoje a Tuna Luso-Commercial os seus salões, tendo o belo edifício que é sua sede recebido para essa elegante soirée

²¹ *O Estado do Pará*, Sábado, 31 de dezembro de 1921, nº. 3.866, p. 4.

caprichosa ornamentação. O grupo executante da Tuna dirigido pelo professor Marques Coelho executará o programa.

ASSEMBLEIA PARAENSE.

Marcará verdadeiro acontecimento nas nossas rodas sociais, o magnífico baile de máscaras que a Assembleia realizará na próxima segunda-feira, assim como a promissora sauterié dedicadas as crianças e marcada para terça-feira. O edifício da Assembleia está sendo ornamentado de maneira mais caprichosa. Devendo a iluminação ser fantástica.

ROYAL-CLUB.

Abre hoje o Roval Club as suas salas com um movimentado *bal-masqué* que dada a animação reinante entre as famílias suas frequentadoras, constituirá uma noite excelente.²²

Nem sempre uma agremiação poderia ser exclusivamente carnavalesca, mas ainda que algumas fossem destinadas principalmente para práticas esportivas, elas ainda se preocupavam, paralelamente, em proporcionar encontros sociais e recreativos para seus associados. Na verdade, isso parecia ser um dos pilares das agremiações da época. Em Belém, podemos verificar isso nos Estatutos que regiam algumas associações mais afamadas, tal qual o da Tuna Luso Comercial que destacava no Art. 1º que a agremiação “fundada em 1 de janeiro de 1903, [...] destina-se por meio de práticas desportivas, recreativas e culturais, á educação física e espiritual da juventude”²³. Verifica-se que O Clube do Remo também compartilhava dessa premissa conforme o item “b” do Art. 1º de seu Estatuto frisava: “Associação esportiva fundada a 5 de fevereiro de 1905, destina-se: b) a promover toda a sorte de diversões que tenham por objeto não só proporcionar aos seus associados útil e proveitosa distração, como trazer resultados benéficos as suas pessoas.”²⁴. O Sport-Club do Pará tinha, por fim, conforme seu Art. 2º a finalidade de “promover festas para o recreio de seus sócios e familiares e bem assim outras especiais de diversões que possam concorrer para o desenvolvimento do club”²⁵.

Como uma das festas tradicionais da cidade, o carnaval se destacava pela mobilização anual dos clubes. Era um dos momentos que as associações aproveitavam para promover as “diversões especiais” pré-estabelecidas nos regimentos para os membros associados fazendo dos bailes de máscaras sua maior contrapartida. As festas eram um dos direitos essenciais dos sócios agremiados e os bailes um dos baluartes que garantia a mutualidade e o bom funcionamento das associações.

Contudo, havia também bailes de clubes menores, menos afamados e um pouco mais distantes do Largo da Pólvora e do Largo de Nazaré. Entre eles podemos mencionar o *Club dos*

²² **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 1, nº. 49, 1 de mar. 1919.

²³ **Estatutos da Tuna Luso Comercial**, p. 1, Belém, 1942.

²⁴ Estatutos do Clube do Remo. **Diário Oficial do Estado do Pará**, nº 7.463, Belém, 26 de abril de 1917.

²⁵ **Estatutos do Sport Club do Pará**. Belém do Pará, 19 de agosto de 1918.

Innocentes, com sede na Av. dos Pariquis, o *Nictheroy Sport Club*, com sede na rua Antônio Baena, o *Nacional Club*, com sede na rua Dr. Malcher; o *Leão do Norte*, no Largo de São Braz; *Odeon Club*, com sede na Av. Generalíssimo Deodoro, *Sporting Club Recreativo*, com sede na rua Lauro Sodré e vários outros. Entre esses havia os clubes que alugavam sede de outros clubes apenas por uma noite para realizarem seus bailes como o *Nacional Club* que usou os salões da *Tuna Luso Brasileira*, na rua Dr. Malcher, no sábado do dia 14 de fevereiro de 1920 para seu baile a fantasia.²⁶ Inclusive, o aluguel dos salões das agremiações, caso tivessem disponibilidade para isto, era previstos no próprio Estatuto de algumas associações.

Havia, entre esses, clubes exclusivamente carnavalescos que não ofertavam bailes de máscaras, mas que percorriam as ruas da cidade em procissão musical. Esse era um tipo de agremiação carnavalesca que saíam as ruas entoando “cânticos e bailados” em direção das casas de seus associados ou de casas comerciais tais como o *Club dos Regadores*, *Club dos Lenhadores*, *Club do Imboca*, *Monóculo do Averno*, *Tia Felipa do Furo Grande*.

Afora esses clubes que não organizavam bailes de máscaras, de modo geral, é difícil contabilizar, em apenas uma noite de carnaval, quantos se realizavam na cidade, mas de acordo com os jornais e revistas da época era possível que ocorresse entre 9 a 11 bailes, considerando apenas aqueles noticiados, pois não se sabe quantos mais ocorriam sem serem mencionados. Clubes grandes e intermediários ganhavam destaques nas páginas dos periódicos e fazia deles os maiores beneficiados do trabalho da imprensa,

Dentro dos salões os bailes contavam com refinados *buffet's* de doces e salgados, e as indispensáveis orquestras que animavam as festividades madrugada adentro com um repertório musical diversificado e dançante. Normalmente regido por algum maestro renomado da capital, vemos a banda que tocou no baile do *Pará-Club* de 1919 ser comandada por Castello Branco, afamado professor e musicista da época, como também o grupo sinfônico que tocou no baile da *Tuna-Luso Commercial* ser dirigido pelo guitarrista e professor de música Marques Coelho.

O repertório musical tocado nos bailes era divulgado com antecedência pelas revistas e jornais casando-se com um acessório feminino muito utilizado na época: o carnê de baile. Como uma espécie de cartão que as mulheres usavam para anotar os nomes dos parceiros com quem dançavam durante o festejo, esse objeto continha, por ordem, todas as músicas que tocariam na festa e um espaço em branco para o preenchimento nominal do cavalheiro com quem dançariam. O objetivo era forçar os foliões a dançarem todo o *setlist* executado pela banda como também dinamizar os bailes com a troca de parceiros.

²⁶ **Estado do Pará**, Sábado, 14 de fevereiro de 1920. nº 3.197, p.3.

Provenientes de diversos lugares do globo como da Argentina ou ainda de países da América do Norte e da Europa, os *setlists* eram compostos por Tango, *Rag-time*, Maxixe, *One-Step*, *Two-Step*, *Valsa*, *Cake-Walk*, *Fox-Trot*, *Jazz*, Polca e outros estilos que embalavam os casais pelo salão de festa. No entanto, Debora Bender e Juracy Assmann Saraiva (2019), em estudo sobre o maxixe, apontou que o estilo tipicamente brasileiro foi o que movimentou os carnavais de salão das elites na década de 1920. Nascido nas periferias carioca na década de 1870 através da adaptação de estilos europeus somada a elementos musicais africanos, logo caiu no gosto das camadas populares ao apreciarem os “movimentos sensuais e livres” que trazia. O estilo acabou tornando-se amplamente conhecido pelas demais classes, principalmente pelos intermédios das sociedades carnavalescas, que reproduziam as músicas e a dança nos bailes de máscaras em décadas posteriores. Contudo, o alargamento para outros segmentos sociais logo trouxe problemas para a reprodutibilidade que começou a receber uma “conotação negativa”, por dois motivos consubstanciados: criticava-se suas raízes negra e a imoralidade, sobretudo para as mulheres em função do toque físico “perigoso” que a dança ocasionava. Caracterizada pela sensualidade, o bailado obrigatoriamente levava seus dançarinos ao contato corporal bem próximo, o que estimulava sugestionamentos sexuais e, por consequência, sua recriminação, movida pela moralidade cristã para salvaguardar a decência feminina.

Em 1914 o jornal *Estado do Pará* informava que o cordão²⁷ ‘Pierrot Club’ saía às ruas em direção às casas de seus associados para “uma graciosa senhorinha, representando Colombina, ao lado de elegante Pierrot, dançarem um *inocente* maxixe”²⁸. O grifo é feito pela própria edição do jornal, que insinuava de forma irônica o caráter licencioso da dança. Por isso o maxixe, não obstante aos outros estilos musicais, como o tango, ao ser dançado nos bailes, encetava a sensualidade, apreciado mormente pelo público mais jovem ao estimular a sexualidade, forjando oportunos momentos para troca de galanteios, se não falados (já que ninguém estaria ouvindo se dito ao pé do ouvido), mas gesticulados.

Os corpos se comunicavam a cada passo no maxixe e sua linguagem era a lubricidade, principalmente para quem estava atrás de breves (ou duradouros, quem sabe) namoricos, como podemos verificar abaixo:

Figuras 3 – Os movimentos do Maxixe e a sensualidade que aludiam.

²⁷ Os cordões eram grupos de mascarados conduzidos por um mestre que, com um apito, comanda a todos pelas ruas. Eram conduzidos por instrumentos de percussão como o adufo, cuícas reco-reco etc., e geralmente cantavam marchas lentas e descompassadas.

²⁸ *Estado do Pará*. Domingo, 1 de fevereiro de 1914, n.º. 1.026, p. 3.



Fonte: EFEGÊ, Jota. **Maxixe**: a dança excomungada. 2ª Edição. Rio de Janeiro: CONQUISTA, 1974, p.5.

Os mesmos movimentos da dança representados na figura apreendida por Jota Efegê, importante estudioso dos modos e costumes do Rio de Janeiro, em especial do carnaval, em alusão ao maxixe, parecem delinear-se com os desenhos que “E.L”, abreviação de Eládio Lima, importante caricaturista e cartunista belenense, vinculado aos principais magazines da época. Ilustrando para a edição carnavalesca da revista *A Semana*, o desenhista nos mostra como se dançava nos salões por ocasião dos bailes de máscaras de 1920.

Figuras 4 – Pierrete e Pierrot dançando.



Fonte: LIMA, Eládio. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 98, 14 de fev. 1920.

As imagens elencam a figura de um casal fantasiado de Pierrete e Pierrot, provavelmente embalados pelo ritmo ao percebermos a sinalização de agilidade nos pés e no molejo dos corpos

colados que flexionam e friccionavam de acordo com que a coreografia se desenrolava - os movimentos eram feitos assim “para dar ideia do quão coleante, remexido e balouçante” viria ser o maxixe. As pernas sobrepostas, a mão na cintura, tanto do homem quanto da mulher e o olhar entrecruzado, até mesmo quando a direção das cabeças não permitia contato visual direto, visualizados na ilustração, nos reporta à essa atmosfera de sedução, galanteio e excitação que a dança imprimia e que os salões anuíam.

Era essa a ambientação dos bailes. Os eventos, no entanto, eram exclusivos, com entrada permitida somente para convidados, que usualmente eram sócios agremiados, pessoas notórias da sociedade ou representantes da imprensa para dar visibilidade aos festejos nos jornais e magazines locais.

Assim o 1º secretário do Pará-Club, J. Salgado, na edição do jornal *Estado do Pará* em 13 de fevereiro de 1920 anunciava: “convido a todos os srs. sócios e digníssimas famílias para o baile a fantasia a efetuar-se em [sua] sede social. [...] o recibo do mês servirá de ingresso e absolutamente não haverá convites²⁹. Ao fim da década, por ocasião do baile da Assembleia Paraense realizado no Palace Teatro em 1929, a revista *A Semana* informava com a mesma retórica a exclusividade dos salões: “Não haverá, absolutamente, convites para esse festival, exceptuados os mencionados no art. 27 dos Estatutos daquela sociedade”. Mas, segundo o Estatutos da Assembleia Paraense de abril em 1925, o art. 27, na verdade, se tratava estritamente das competências do tesoureiro e de suas atribuições administrativas. Um provável erro da redação do magazine que pode ter confundido com o art. 7 que abordava os “Direitos dos Sócios” e a condicionalidade de convidar alguém conforme o item “f” daquela seção estipulava: “apresentar como visitante qualquer pessoa nas condições de ser sócio ou que esteja de passagem no Estado”. Os incisos 1 e 2 do item citado afunilavam ainda mais os convidados delimitando a entrada dos filhos dos sócios e de sócios que já haviam sido eliminados pela diretoria anteriormente apenas sob condições especiais.³⁰

A continuação da nota de divulgação do baile da Assembleia n’*A Semana*, nos mostra, desta forma, quem eram os foliões previamente aguardados pela diretoria: “cordões carnavalescos compostos de associados, não podendo por isso agregar-se a eles pessoas estranhas ao quadro. (...) servirá de ingresso o recibo do corrente mês. A SEMANA foi convidada”³¹. A associação informava, desta forma, que o passe de entrada deveria ser impreterivelmente o comprovante de pagamento fornecido pela tesouraria da agremiação,

²⁹ *Estado do Pará*, Sábado, 13 de fevereiro de 1920. nº 3.196, p.7.

³⁰ *Estatutos da Sociedade Assembleia Paraense*. 20 de abril de 1925. p. 2-3.

³¹ “O ‘bal-masqué’ da Assembleia, no Palace”. *A Semana*: Revista Ilustrada. V. 10 nº. 562, 9 de fev. de 1929.

especificamente a do mês de fevereiro, excluindo, assim, qualquer negligente que estivesse em débito com a instituição. Em letras garrafais, o magazine exibia seu convite, informando, desta maneira, que os redatores das revistas e jornais frequentavam os bailes e observavam os acontecimentos pessoalmente.

Representantes da imprensa eram os convidados especiais. O convite não se restringia apenas a um único veículo, mas à vários que compreendiam a grande mídia local do período. Na noite do baile realizado pelo Palace Theatre de 1921, os sócios da firma *Teixeira & Martins C^o*³², Antônio Seabra de Almeida Martins e Artaxerxes Teixeira de Lemos, receberam no salão de refeições do Grande Hotel os representantes e proprietários dos maiores jornais e revistas da época: sentaram à mesa Eustachio de Azevedo representando a *Folha do Norte*, Deodoro de Mendonça e Genaro Ponte Souza, do *Estado do Pará*, Martinho Pinto da *Provincia do Pará*, Dejard de Mendonça d'*O Imparcial*, Rocha Moreira, redator-chefe d'*A Semana* e outros representantes da grande mídia informativa.³³ Além dos “frios, doces, gelados e champagne”, a distinta recepção àquelas personalidades letradas ao baile que abria a temporada de carnaval de salão aquele ano era mais que um jantar comemorativo, mas fechava acordo entre as elites da capital paraense pela cobertura do carnaval de salão e dos bailes nas páginas dos periódicos.

Mas nem sempre o convite enviado para as redações era o único meio para se entrar nos bailes e seus redatores poderiam experimentá-los afora um turno de trabalho. Jacques Flores, pseudônimo de um dos mais importantes literatos belenenses, Luiz Teixeira Gomes, ao evocar reminiscências em 1929 referente aos bailes de 1921 dizia: “naquele tempo, entre as sociedades recreativas regionais achava-se no galarim da fama o Royal-Club” e que para obter um convite para o baile da tal associação, de “tudo fez” e, assim, conseguiu. O literato, no entanto, não informa quais foram os meios que utilizou, mas que, de alguma forma, conseguiu o passe.

Naquela noite, em frente à sede o literato encontrou um conhecido por nome Malaquias, que possuía ingresso, mas não tinha “pequena” para acompanhá-lo uma vez que a entrada só era permitida junto de alguma moça, o que Jacques possuía aos montes já que estava acompanhado “da namorada, das irmãs da namorada, das primas da namorada, e ainda ao lado de umas amiguinhas da cuja”. Assim, combinou com o conhecido: “Malaquias entraria com 3 moças” e ele “logo atrás com o restante da tropa”. No entanto, quando passou pela porta de entrada, olhou para trás e viu Malaquias discutindo com dois sujeitos, que reconheceu ser os

³² A firma pertencia ao grupo “Teixeira Martins”, propriedade dos empresários Carlos Teixeira e Antônio Martins, donos também do Grande Hotel, onde o Palace Theatro estava instalado, como também do Cinema Olympia.

³³ DEMONIO, Pan. “Nos Domínios de Momo”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº. 149, 5 de fev. 1921.

diretores do clube, que perceberam que as “moças que lhe faziam companhia não pertenciam a sua família... ficando assim, para fora do baile” e conclui: “e foi assim que, nesse sábado gordo, o pobre do Malaquias não gozou as delícias do samba carnavalesco”³⁴.

Uma assertiva podemos extrair de suas memórias: os bailes imperavam por um público feminino. Assim, mesmo restritos à convites, os clubes poderiam exigir de igual maneira a presença de mulheres à porta de entrada e mesmo que sua rememoração seja fantasiosa, podemos deduzir então que a presença da mulher era algo esperado pelo próprio público masculino que o frequentava, que não imaginavam os salões sem o sexo oposto. As duas possibilidades sobre a assertiva desaguam para o mesmo lugar: a presença da mulher era indispensável.

Como um importante lugar para namorar, o público solteiro empolgava-se por isso um literato sob o pseudônimo “Dominó Negro” indagava na revista *A Semana* em qual baile da cidade a mulher fantasiada de “dominó branco”, por qual encontrou em um baile anterior, estaria:

Sob o dominó branco, que mal lhe desenhava as formas cativantes, você, como um luminoso astro arrastava a multidão de satélites, que tantos eram os que se sentiam escravos da sua volubilidade de mulher. [...] Onde a encontrarei hoje formosa? No Pará-Club? Na Tuna? No Clube do Remo? No grêmio? Quem sabe? Você, minha deidade, é como as borboletas; e as borboletas não tem pouso certo, pois, nos jardins onde houver flores aí elas estarão.³⁵

A ocultação de identidade pelas máscaras era excitante e tudo parecia convergir para uma dinâmica de galanteio nos bailes, inclusive é possível observar estímulos aos foliões com algumas brincadeiras apontadas pelos magazines como quando se colocava um pano atravessado no salão de festa dividindo-o em duas partes, entre homens e mulheres. O objetivo era fazer o homem tirar a mulher para dançar de acordo com a escolha do dedo da foliona, que estava suspenso acima do pano, de maneira descontraída. Todavia, as mulheres não ficavam apenas à espreita, como se esperassem sempre pela iniciativa do *affair* ou do desenrolar das brincadeiras, assim assinalou Peregrino Junior sobre a atmosfera dos bailes de 1920: “Apesar do seu porte heráldico de princesa desdenhosa, Mlle. está agora seriamente apaixonada. É difícil saber se é paixão apenas de carnaval; mas o que é certo; e que Mlle. nos bailes de máscaras não pode ocultar o seu flerte. Foi uma das notas mais sensacionais do carnaval de 1920”³⁶.

A ambientação dos bailes era licenciosa, mesmo quando a maioria dos frequentadores já se conheciam e talvez aí estivesse o momento oportuno para se chegar na dama ou no rapaz

³⁴ FLORES, Jacques. “Num Sábado Gordo”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.10, nº. 562, 9 de fev. 1929.

³⁵ NEGRO, Dominó. “Cartas”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.4, nº 149, 5 de fev. 1921.

³⁶ FLIRT, Miss. “A vida Fútil”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.2, nº 99, 21 de fev.1920.

desejado. O cronista Dager, capitando esse clima, sobre o baile no Palace Theatre de 1924, elucidava: “bem que o loiro do sr. Artaxerxes [sócio-diretor do Palace Theatre] poderia, em vez de “Mansão dos Pierrot” chamar a sua festa de “Mansão dos Flirts”³⁷. Assim as revistas vendiam um carnaval que todos desejavam participar, repletos de divertimentos e sedução, até para os que não podiam.

Clélia Santos, saindo de “sua casinha pobre em bairro modesto”, foi uma que conseguiu driblar a segurança dos bailes “seguindo elegante libertino, sem ser vista, conseguiu entrar para o salão, como se fora por ele acompanhada”, mesmo com um pai tuberculoso dando os últimos sinais de vida na casa. Em que pese, é necessário ressaltar que ela, personagem da crônica “A última Fantasia” de Ribeiro Pontes, saiu da casa dizendo: “vou ao baile hoje. Não posso faltar. É o meu dia de vida: ninguém tem o direito de roubar-me”³⁸. Dois pontos podem ser extraídos daqui a) a personagem, ao compreender o carnaval como um fôlego de vida, ao contrapeso fatalista de uma rotina maçante e cansativa, decide “inocentemente” se divertir ao, impulsivamente, penetrar o baile e b) a ideia de intrusão em um carnaval de luxo, insólito e imperdível, que os pobres gostariam de participar, mas não tinham acesso. A primeira extração está ligada à explanação sobre os sentidos que a sociabilidade dos bailes significava para as mulheres, como apontada anteriormente, a segunda, no entanto, pode se iluminar quando interpretada junto à anedota publicada na mesma edição da revista *A Semana*:

O carnaval em Belém é como o de toda parte. Um carnaval da fuzarca!
 Todo o mundo se espalha e ninguém no final se entende.
 Os ricos vão repimpar-se de automóveis e mãos abarrotadas de lança-perfumes. Os pobres contentam-se em... falar dos ricos.³⁹

A ideia de que as pessoas pobres estavam em constante diligência com os ricos é o discurso que essa elite constantemente mobilizava para colocar-se no lugar de superioridade e o enredo construído é apenas para se autoafirmar diante das diferenças sociais. Por isso, é claro que estamos diante de um discurso mal-intencionado e a zombaria feita encontrava-se em desqualificar a “fuzarca” da população pobre, ao estabelecer um fosso entre os segmentos sociais. A necessidade de se distinguir recaía na formulação de mecanismo que colocassem os salões na dianteira, um jeito esnobe de negligenciar as ruas das salas, separar o presente do passado. Guiados pelo senso de distinção, essa elite carnavalesca afastava dos salões tudo que

³⁷ DAGER. “No Palace”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.6, nº 306, 1 de mar. 1924.

³⁸ PONTES, Ribeiro. “A Última Fantasia”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.10, nº. 562, 9 de fev. 1929.

³⁹ Autor desconhecido. “Hip! Hip! Urrah Carnaval”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.10, nº. 562, 9 de fev. 1929.

poderia ser “comum” e que relembresse os velhos festejos populares como sinal da reafirmação de pertencimento do tempo civilizado e abastado vividos na *Belle Époque*, mas deslocado em um período que o capital da borracha vivia mais de esperança que lucros.⁴⁰

O exibicionismo e a elegância aos bailes não era exclusividade da capital paraense e como bom reprodutor dos carnavais europeus também importou o peculiar sentido das “mascaradas” europeias:

Desde os tempos medievais, vestir-se bem era popular em toda a Europa. Na Idade Média, *mummers mascarados* (atores itinerantes) atuavam em espetáculos de vilarejos e viajava de casa em casa na época do Carnaval, que durou do Natal até a Quaresma. Durante o carnaval, a igreja católica permitiu folia e festividades ao ar livre, então bandos de foliões mascarados desfilavam regularmente pelas ruas. Durante o Renascimento o povo executou cenas definidas em elaborados concursos processionais. No século XVIII o Carnaval era celebrado em toda a Itália e Veneza liderando a moda dos animados bailes de máscaras (bailes de máscaras e entretenimento), realizados à noite e iluminados com velas e tochas bruxuleantes. Esta tendência logo tornou-se popular também na França e na Inglaterra, possivelmente porque sombras e máscaras incentivam um comportamento relaxado. O termo "mascarada" descrevia especificamente vestir-se como personagens específicos, mas esses eventos extravagantes levaram a prática mais geral de exibir riqueza e posição social usando "vestidos extravagantes" - roupas formais com pequenos elementos de mascarada adicionados. Tradução nossa (DEMEESTER. 2012, p. 158).

A vestimenta, portanto, importante demarcador para os frequentadores dos bailes, era tudo, menos imparcial. Mas antes, é importante salientar que existiam dois tipos de baile: os com e sem denominações.

Os denominados eram aqueles com temas pré-estabelecidos e que seguiam uma linha de organização e os não-denominados eram livres de motes, sem uma definição específica de fantasias para frequentá-los. Normalmente, os bailes eram ofertados por alguma sociedade recreativa, como já apontado, mas havia também os bailes que poderiam ser oferecidos por alguma família com posses.

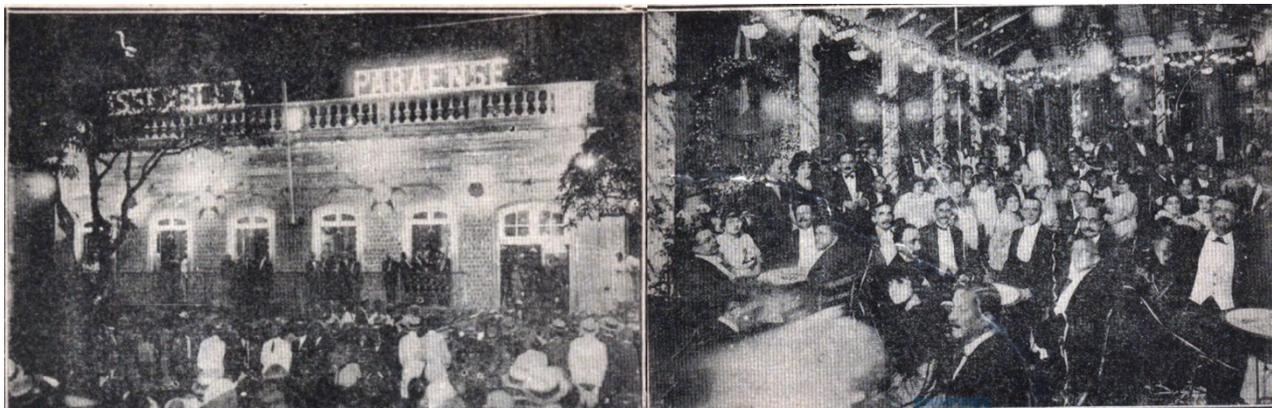
Quando os foliões não iam caracterizados, trajes a rigor eram indispensáveis, homens de *fracks*, *smokings* e chapéus, mulheres com belos vestidos dispostos sobre os corpos para causar boa impressão, pensados e comprados com antecedência na reserva de suas melhores peças para o evento, adquiridos talvez na loja de departamentos Paris n' América, localizada no início da Rua Santo Antônio, referência na comercialização de roupas da moda da época. Fernando Hage (2013, p.100) apontou que “as elites de Belém existiram entre os símbolos da cultura europeia”, por isso essa indumentaria era distintiva, bairrista ou “umarizalense” por

⁴⁰ Em publicação na Revista Commercial do Pará de 1919, denunciava-se que a alta da borracha ainda continuava sendo “uma esperança para os produtores e a elite comercial de Belém”. Revista Commercial de Belém, Ano: 5, n° 8, 1919.

excelência como se referiu Miracy, pseudônimo de Edgar Proença⁴¹, ao descrever o traje que “Domingos Amaral” usou na ocasião do baile de 1929 no Palace Theatre.⁴²

O público que frequentou o baile da Assembleia Paraense dez anos antes, em 1919, reitera esse indumento característico utilizado pelos foliões que adentraram o espaço.

Figura 5 –Assembleia Paraense, por ocasião do baile de máscara.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 1, nº. 50, 8 de mar. 1919.

A aglomeração que se fazia em frente à sede, ao contrário do que possa parecer, é indício que nem todos que estavam do lado fora adentravam o salão de fato se percebermos que a maioria não estava presente na foto tirada de dentro do salão aquela noite. O contingente que se formava na área externa, portanto, era criado não por foliões que participaram do baile da Assembleia, mas por curiosos atraídos pela festividade, conhecido na época como um *sereno*: “as dez horas mais ou menos nos dirigimos para a festa, dando antes uma volta de automóvel pela cidade. Quando chegamos o *sereno* estava colossal.”⁴³, relatou Clélia Sulmar sobre sua chegada no baile do Palace Theatre em 1924. Alfredo Oliveira (2004, p. 68) em seu livro “Carnaval Paraense” resume a cena descrita por Clélia: “antes dos eventos mais badalados, formava-se o ‘*sereno*’, um corredor de curiosos dispostos a assistir a chegada dos foliões da elite”.

Outro aspecto dessa setorização era estrutural: as associações se esforçavam em organizar locais com áreas externas e internas com decorações planejadas onde as famílias endinheiradas passariam a noite bebendo e dançando, por isso a fachada da Assembleia exibia uma super iluminação, o que exigia, por sua vez, no mínimo, um regular fornecimento de

⁴¹ Edgar Proença, Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro, Jacques Flores e Oswald Viana foram cronistas que registravam frequentemente os festins da época. O evento era tão prestigiado por esses intelectuais que em 1950 é organizado oficialmente por Edgar Proença o Círculo de Cronistas Carnavalescos, que tinha o poeta como presidente e a geração de novos poetas e jornalistas dos anos 50 como integrantes, tal qual seu filho, Edyr Proença, Georzenor Franco, Júlio Alencar entre outros.

⁴² MIRACY. “Gravetos”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.10, nº. 562, 9 de fev. 1929.

⁴³ SULMAR, Clélia. “Chronica Azul”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 6, nº. 306, 1 de mar. 1924

energia prestado pela companhia de energia da época, *Pará Elétric*, o que, nem sempre acontecia, já que para sustentar o consumo necessário para atravessar o baile do Sport Club madrugada adentro, a firma contratada “Santos & Malcher” não “viu maior realce de seu trabalho” devido a “pouca energia de luz fornecida” pela companhia elétrica.

Figura 6 -Fachada do Sport-Club, iluminada pelo serviço “Santo & Malcher”.



Fonte: *A Semana*: Revista Ilustrada, Vol. 1, nº. 47, 15 de fev. 1919.

Mas isso não era impedimento para a galhofa, nem mesmo as chuvas torrenciais que assolavam a capital paraense no período invernal, ao coincidir com os dias gordos, eram entraves, pelo contrário, parecia favorecer os salões ao atrapalhar qualquer evento que estivesse programado ao ar livre, como indica ter acontecido no ano de 1920: “infelizmente, ao que parece, o inverno vai ser rigoroso, que priva as ruas do domínio de Momo, enxotando os mascarados para os ambientes das salas em festa, para o *bal-masqué* em que os pares deliram nos requebros que provoca a música voluptuosa do tango e do *fox-trot*”.⁴⁴

A fotografia do interior da Assembleia Paraense destacava também outro aspecto interessante. Na frente um grupo de homens mais velhos, enrijecidos por *smokings* e pela idade; ao centro um grupo de mulheres mais novas de branco, algumas fantasiadas de pierrettes. É oportuno dizer que a inserção fantasiosa aos bailes provinha geralmente dos grupos mais jovens. Geralmente quem fantasiava-se para os bailes era a mocidade que se encontrava no alvorecer das experiências da vida, enquanto os adultos vestiam-se mais para “reafirmar a riqueza e posição social” com “pequenos elementos das mascaradas adicionados”.

⁴⁴ FRA. “O carnaval das Salas”. *A Semana*: Revista Ilustrada, Vol. 2, nº. 95, 24 de jan.1920.

Quanto à escolha de temas que ordenavam os bailes com denominações: ela não era aleatória e seguia uma lógica, tudo para distinguirem-se dos “folguedos carnavalesco populares” que não tinham referências “chique”. Os bailes infantis eram usualmente realizados nas matinês e dos adultos a noite, com um amplo leque de possibilidade, podendo ser grego, romano, turco, egípcio, chinês, imperial, renascentista ou dedicado às cortes de Luiz XIV, XV e XVI etc., e as fantasias deveriam seguir preferencialmente a temática pré-estabelecida, como fez a jovem Stella que usou seu “kimono” preto que a transformou em gueixa pronta para “seduzir os samurais” na social organizada no Palace Theatre em fevereiro de 1923 de temática nipônica.

O exótico para essa população orientada pela visão de civilidade europeia compreendia tudo que extrapolava a cultura ocidental, principalmente quando provinha das regiões asiáticas e do Médio Oriente, provocando curiosidade e encantamento à uma cultura que parecia tão distante e fabulosa por isso fantasias do tipo: “turca”, “egípcia”, “princesa persa”, “gueixa” ou “noiva chinesa”, podia ser frequentemente reproduzidas entre as foliões nos bailes, como se viu na sede do Sport-Club pela adolescente Ruth Lemos na ocasião da vespéral infantil em 1920.

Figura 7 - Noiva chinesa para o baile infantil do Sport Club.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 1, nº. 50, 8 de mar. 1919.

Esse orientalismo, compreendido por Edward Said (1996, p.22) como “um modo de abordar o Oriente (...) [pela] experiência ocidental europeia”, não era estranho às famílias ricas belenense, no entanto, sua visão era filtrada pelo mesmo modelo de estruturas mentais formuladas pelo estrangeirismo eurocêntrico que se estabeleceu como padrão de leitura

daquelas regiões. O fantástico mundo das “Mil e uma Noites” tomava o imaginário da sociedade belenense conforme os contos de “Ali Babá e Os Quarentas ladrões”, “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa” etc., eram reproduzidos em adaptações cinematográfica nas salas do Olympia, como informou o jornal *Estado do Pará* na estreia dos filmes em 13 de julho de 1920: “cenas de um luxo verdadeiramente asiático, nas quais o lindo conto oriental está pintado com a maior flagrância”⁴⁵. Se depreendia ao uso desses tipos de fantasias o exotismo misterioso, causado pela “magia” da cultura oriental, assimilada pelas sociedades de heranças ocidentais, conforme apontou Said.

O redator do *Estado do Pará* narrou o clima fantasioso que tomava o baile de máscaras da Assembleia Paraense de 1920:

Quem se aproximava das cercanias da velha sociedade começava logo a sentir-se empolgado por toda uma multidão que sofregamente devorava com os olhos o quadro de rara beleza que era a fachada do edifício, tremelizando e lucilando. A porta principal achava-se transformada na bocarra insaciável de um dragão que tragava, interminavelmente, a serie bizarra dos convidados. Daí, dessa porta extravagante, começaram as emoções imprevistas e delicadas. A parte da entrada, representando a gruta de Calypso, dava, com suas luzes penumbrosas, a impressão tépida dos interiores que nunca tiveram os carinhos do sol. Saia-se da gruta e desembocava-se nos salões garridamente carnavalizados com guirlandas festivas que se entrecruzavam e caricaturas interessantes dispostas comicamente pelas paredes. E a lindeza de ornamentação que ia pelos altos era perfeitamente acompanhada pela nuvem esvoaçante das sedas e das rendas que vestiam a galanteria louvada da nossa corte feminina... as fantasias, umas esquisitas e transcendentais, outras espirituosas e cômodas, mas todas essencialmente graciosas, iam envolvendo o ambiente numa extraordinária febre de movimentos. Lá ao fundo havia um bocado de sombra... Era a gruta de Averno, misteriosa e encantada. Gruta onde viviam ocultos os gênios do mal, agora transformados pelo poder invencível de Momo na brancura e na flexidez de fadas perturbadores... Sob a ameaça aguda dos estala-elites o champagne ia embriagando as taças esbeltas. Ao fundo, insistente, eterna, gulosa, erepita, vermelha, a chama diabólica... E nesse cenário fantasmagórico de mil e uma noites representou-se o mais lindo poema do carnaval de 1920.⁴⁶

A revista *A Semana* publicou um registro fotográfico do baile que o redator do *Estado do Pará* se referiu. Atrás é possível ver a “bocarra insaciável do dragão” e toda a ornamentação responsável por transforma a sede do clube em um “cenário fantasmagórico de mil e uma noite”:

Figura 8 – Exotismo no Baile da Assembleia em 1920.

⁴⁵ **Estado do Pará**. Terça-feira, 13 de jul. de 1920, nº 3.347, p. 4.

⁴⁶ “Carnaval da Assembleia”. **Estado do Pará**. Quinta-feira, 19 de fev. 1920, nº 3.202, p. 2.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 2, nº. 99, 21 de fev. 1920

Um baile de máscaras, sob o prisma da imaginação, nunca era apenas um baile, mas um portal. Sobre ele repousava o imaginário responsável por transformá-lo na chave de outra dimensão, quimérica e transcendental. A cultura do disfarce, se possuía um signo, certamente era a máscara e sob ela, mesmo que momentaneamente, tornava-se quem quisesse e os bailes de máscaras, um grande gabinete de abstrações, o fulcro capaz de transportar seus mascarados para a paragem desejada. Por isso a fuga para a Ásia, Oriente ou a “Gruta de Averno” recheada de “fadas perturbadoras”, necessitava imperiosamente de algum esforço cognitivo de seus brincantes. Qualquer cultura, lugar ou personalidade que parecesse minimamente heteróclita aos olhos da sociedade belenense era passível à fantasia.

Assim o redator d’*A Semana* comentava sobre as fantasias observadas nos salões do Sport-Club em 1920: “mil travestis, interessantes, excêntricos, um verdadeiro encanto, dando vida, cor e graça aos salões magníficos de luz e música”, entre elas, destacava-se Eneida de Moraes como “Holandesa” e Margarida Schivassapa como “dançarina etrusca” remontando os ares daquela civilização perdida⁴⁷. Um folião poderia chegar até a capital do extinto Império Otomano apenas atravessando o Largo da República como comentou A revista *A Tribuna* sobre a temática oriental do Palace Theatre organizado pela empresa *Teixeira, Martins & Co* em 1928: “O êxito que vão colher os bailes no corrente ano, sendo *Uma Festa em Constantinopla*

⁴⁷ *A Semana*: **Revista Ilustrada**, Vol. 2, nº. 98, 14 de fev. 1920.

com que o Palace abrirá suas portas a 11 de fevereiro próximo, um verdadeiro triunfo, de acordo com as grandezas do Oriente, primando pela arte, graça, esplendor e bom gosto”.⁴⁸

Nicolau Sevcenko (1992) sublinhou que “civilizado” e “primitivo” eram mais que excitantes nuances em confrontos, mas, ironicamente, despertavam o desejo de “passar para o outro lado”⁴⁹. O mecânico e o tribal, assim como o excêntrico e o nativo, eram extremos incitantes que provocavam curiosidade e interesse experimentativo nos indivíduos e um baile de máscaras o vestibulo capaz de transportar os mascarados para a experiência do “outro lado”. Um elo que não só conectava a imaginação com a realidade, mas orientalização e ocidentalização, tradição e modernização.

Essa experiência de teleporte emocional, já há muito tempo conhecida pelas artes, podia ser percebida ainda na música e na dança por isso que o autor destaca que para a fremente cultura paulistana dos anos 20, “quanto mais profundas as conotações de ‘primitivo’, ‘exótico’, e ‘regressivo’, maior o charme do ídolo”. Por aqui esse princípio também encontrava vasão, reforçada, entre outras, pela cultura circense e artistas de espetáculos variados que abriam temporada na cidade. Assim destacava o *Estado do Pará* sobre a estreia do *Circo Santos e Artigas* no Palace Theatre 4 de setembro de 1920:

“Segundo nos consta Belém jamais hospedou um conjunto tão perfeito em tratamento de artistas de acrobacia, variedades, transformismo, etc., como os da Companhia Santos e Artigas, que para maior assombro dos seus espetáculos, apresentam uma rica coleção de feras, como tigres de bengalas, leões africanos, panteras e um interessante grupo de cavalos amestrados”⁵⁰

Não só atores, atrizes, cantores, dançarinas e bailarinas pertenciam ao agrupamento de artistas que despertavam curiosidade e apreciação da sociedade local, mas também acrobatas, equilibristas e domadores de feras principalmente quando algum deles conotavam misticidade e excentricidade. O cinema, teatros, circos e, não menos importante, a literatura, eram, portanto, meios de produções culturais responsáveis por construir o repertório imagético e psicológico dos foliões. Ao fantasiar-se como um dos personagens chamativos aos olhos e à imaginação, o impulso, então, se formava.

Nos bailes de máscaras sem denominação, ou seja, aqueles que não definiam precisamente um tema, era de bom tom que as mulheres fantasiassem preferencialmente, para além do exótico Oriente, com trajés históricos ou mitológicos como Terpsícore, Pomona e

⁴⁸ “Os grandes bailes do Palace”. *A Tribuna*. Vol. 3, nº. 58, jan. 1928.

⁴⁹ A sociedade dos anos 20 era mórfica e encontrava ora máquina ora no aborígene características identitárias. O carro, o avião, a eletricidade, a velocidade, assim como os seres mágicos e mitológicos, emprestavam ao ser humano características transmutáveis. Os modernistas ao mesmo tempo antropofágicos eram futuristas, um “automóvel de corrida” dizia Marinetti em seu Manifesto.

⁵⁰ *Estado do Pará*. Domingo, 29 de agosto de 1920, nº 3384, p.6.

Euterpe, deusas greco-romana ou se vestirem de forma “simbólica”, como sugeria *A Semana* ao trazer modelos “elegantes” para as moças representarem: a ‘Uva’, a ‘Borboleta’ ou a ‘Primavera’, feitas com musseline de seda e crepe da china, tecidos leves e semitransparente que davam mais visibilidade à pele feminina.

Figura 9 - Sugestões de fantasias feminina.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 1, nº. 49, 1 de mar. 1919.

Não só a transparência, mas o encurtamento de vestidos se estabelecia no guarda-roupa das senhoritas da capital paraense, o que Ipojucan Dias Campos (2019) chamou de “Economia de tecido” acabava por gerar mais visibilidade ao colo, braços e pernas das mulheres, potencializando a nudez corporal o que, além de certamente estimular pensamentos masculinos, desencadeava problemas concretos no matrimônio, sendo motivo inclusive para separações conjugais. O encurtamento de musselines, terçais e cambraias no corpo feminino se visto com bons olhos para alguns foi combatido veemente para outros, sendo capaz de desagregar famílias a partir do entendimento de “imoralidade” feminina.

Verifica-se, de qualquer modo, que as definições temáticas não eram neutras pois havia intencionalidade na escolha. Os temários foram artificios para distanciarem os bailes de máscaras dos carnavais de rua. Entre tantas, a temática mais bem reproduzida estava nas dos bufões Pierrot, Colombina e Arlequim. Eram tão populares que não se projetavam apenas nos salões de festas, mas por todos os lugares circunvizinhos que coexistiam, por isso Maria de Magda protestava na coluna “*A Moda*” d’*A Semana*: “o carnaval de salão é sóbrio, chic,

luxuoso... bom seria se disso se compenetrasse todos quantos vão as *soirées masquéés*. Não veríamos ali os **indefectíveis** pierrots e pierrettes, *clowns e clownness* etc., fantasias antiquadas, mais adequadas para as ruas e os cassinos”.⁵¹

A palavra “indefectíveis”, utilizada pela articulista, nos informa que os personagens não eram limítrofes e que, na verdade, transitavam por vários outros espaços socioculturais. Não só eram vistos em clubes carnavalescos, como em cassinos, teatros, bares, circos e, não obstante, na literatura e em outras artes. A predileção pelos personagens, portanto, era oriunda das múltiplas maneiras com que foram incorporados em distintos espaços e dimensões culturais, além da carnavalesca.

A nota literária que a *Revista da Semana*, magazine carioca fundado em 1900 e principal modelo de inspiração para a produção da revista *A Semana: Revista Ilustrada* em Belém, nos confere a visão ao analisar o lançamento do poema “Máscaras” do modernista paulista, Menotti Del Picchia em 1919.

Amor de colombina

Numa edição de arte, com ilustração de Paim, publicou o jornalista e poeta Menotti del Picchia, um poema dialogado, com o título de “máscaras”, em que Arlequim, Pierrot e Colombina representam o eterno drama amoroso do Desejo e do Sentimento. É mais uma interpretação poética de um velho tema, exemplificado com as figuras da comedia italiana clássica. [...] O seu novo poema é de uma beleza frequentemente fulgentes. É um inspirado.⁵²

O “velho tema” que as “figuras da *commédia italiana*” protagonizava, na verdade, era um drama moderníssimo. O amor e seus **anseios** era um tema caro para a sociedade moderna e na mente de intelectuais habilidosos, tornava-se uma jazida a ser explorada. No carnaval, os bailes de máscaras despertavam, através do clima incitante e da possibilidade de flertes, o palco perfeito para o desenrolar de dramas amorosos, e essa cena comum era romantizada pela visão poética dos literatos.

Miracy, pseudônimo de Edgar Proença, em sua coluna episódica n’*A Semana* chamada “Gravetos”, descrevia a cena formada “à Menotti del Picchia” no baile do Palace Theatre de tema “Pierrot’s e Pierretes” ocorrido em 1924.

No Palace [Theatre]:

- “Eu sou um triste Pierrot!”

- “Eu... uma infeliz Colombina!”

Um lança-perfume indiscreto interrompe, súbito, com o seu gélido esguicho, aquela cena á Menotti del Picchia...⁵³

⁵¹ MAGDA, Maria de. “A Moda”. *A Semana: Revista Ilustrada*. Vol.1, nº 49, 1 de mar. 1919.

⁵² *Revista da Semana*. Ano XXII, nº 7, p. 32, 12 de fev. de 1921.

⁵³ Miracy. “Gravetos”. *A Semana: Revista Ilustrada*. Vol.6 nº. 306, 1 de mar. 1924.

Todo esse cenário recreativo somado à personagens jocosos e aparentemente bobos invocados do antigo teatro popular escondia, na verdade, algo muito mais relevante para a contemporaneidade: a autorreflexão da vida como um drama e do autorreconhecimento de artistas e foliões como atores capazes de encená-la e não por acaso, a natureza específica do carnaval parecia se instalar justamente sobre esse ponto: como uma representação, que, por um momento, transforma-se em vida real. (BAKHTIN, 2010)

A dramatização da vida cotidiana, maximalizada pelo clima festivo e fantasioso da folia, possibilitava a abordagem de muitos temas, do aparentemente banal ao mais complexo. Na literatura dos magazines, principalmente as edições publicadas na estação carnavalesca, os textos em sua maioria eram tematizados pelos personagens. Isso ocorreu porque os palhaços foram personificados com sentimentos humano – amor, paixão, medo, angústia, desejo, excitação, melancolia, solidão, felicidade, afeto, prazer etc., velhos temas da existência humana que a literatura abordava desde seus primórdios.

O triângulo – quase amoroso, às vezes um quarteto se acrescido da presença de Polichinelo, protagonizado pelos personagens originários do teatro italiano, eram a moda do início do século XX. Por isso, não detidos somente à intelectualidade do sul brasileiro, os personagens inspiravam igualmente os modernistas da terra conforme Bruno de Menezes escrevia sua “A Serenata de Pierrot”. Assim como Del Picchia, Menezes remonta um cenário tal qual um teatro:

I
Colombina, Arlequim, Pierrot, Polichinelo
Findam pantomima e choram sem querer
Loups de seda, capas de arminho e terciopelo
Jazem abandonadas, sem prazer.

Arlequim
Lembra um colo, uma espada, uma boca
uns olhos que beijou no jardim,
num salão
Pierrot guarda uma rosa, um leque, e ao coração
Aperta e une uma luva, a chorar e sorrir.
Polichenelo, horrendo, a alma sente mais oca
E procura os talheres
Restituir.
Colombina recorda, os olhos fecham, ri-se
Vive frases de amor que alguém lhe disse
E sonha, - como sonham as mulheres.

Pierrot guarda uma rosa.⁵⁴

⁵⁴ MENEZES, Bruno de. Bailado Lunar (1924) In: **Obras Completas**. Vol. I. Belém: SECULT, 2001.

A trama parecia ser o que comumente vivia-se no cotidiano: encontros e desencontros amorosos, por isso eram tão recorrentemente representados nos bailes. Chegou a ser, inclusive, a denominação temática da *soirée* que o Palace Theatre ofertou em 1924: “Entre Pierrot’s e Pierretes”. Já na fotografia do baile oferecido por Guilherme Paiva (aqueles bailes que poderiam ser organizado por alguém de família abastada que comentamos anteriormente) “à sociedade chic de Belém” estampava proeminentemente o preto e branco característico do palhaço espalhado por todo o salão, sobressaindo sobre todas as demais fantasias. Era a força da popularidade dos personagens entre os foliões e folionas.

Figura 10 – Pierrot’s e Pierretes no baile de Guilherme de Paiva.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 1, nº. 49, 1 de mar. 1919.

Nas imagens vemos, à esquerda, com roupas invertidas, um grupo de mulheres e crianças vestidas de “Pierrots” e a direita um grupo de homens e crianças vestidos de “Pierretes”. A fantasia de Pierrette se configurava por um vestido e a do homem por calça e camisa, se não um macacão. A diferença encontrava-se na indumentaria comumente utilizada pelo público feminino e masculino, a exemplo, se uma mulher fosse fantasiada com calça e camisa, mesmo sendo mulher, estaria fantasiada de Pierrot, o que servia para os homens também ao irem de vestidos: era uma pierrete. A demarcação poderia até ser confusa, mas cada um tinha sua própria individualidade.

Alguns elementos que complementavam a fantasia não eram indispensáveis, as vezes relegados apenas como acessórios: chapéus, farinha no rosto, luvas etc. Essa variação poderia ser inclusive sobre as disposições de cores: verifica-se que algumas pessoas estavam fantasiadas toda em tom de preto, uma variante de Pierrot, chamado “Pierrot Negro”, mas tinha também o branco, o azul e etc., e as mulheres tinham outras variações cromáticas, como a “Pierrette Rose”,

predominantemente rosa, chegavam até a pintar o cabelo com corante e usavam vestidos semelhantes aos tutus utilizados no balé.

Portanto, não havia um modelo exato para representar os personagens, contudo, existiam alguns traços que lhes eram característicos:

Pierrot geralmente era representado pelas cores preto e branco e com *dot's* (pontos) espalhados pelo corpo. Poderia haver ou não chapéus em cone. Golas também era opcional. Arlequim, por seu turno, era policromático e tinha como traço padrão a figura geométrica do losango distribuído pela roupa: um macacão colado ao corpo, parecido com *collants* utilizados por equilibristas de circos. O colorismo com que era representado geralmente se projetava de maneira viva e cintilante.

Colombina, por sua vez, é a mais difícil padronizar pois facilmente poderia ser representada com características de Pierrot ou Arlequim, ora com *dot's*, ora com losangos multicoloridos, mas não era uma regra. As vezes mascarada, as vezes não. Usava saia, mas também vestido. Ela era, grosso modo, o que poderíamos chamar de avatar, pois se moldava de acordo com a ideia projetada ou com as intenções com que era imaginada. Por isso que para a modernidade dos anos 20 ela poderia ser predominantemente representada com roupas e adornos que o público feminino comumente utilizava na época: com cabelos a *la garçonne*, roupas curtas de tecidos finos e, sobretudo, com toda a elegância e sensualidade inspirada pelas melindrosas ou por artistas vinculadas ao *show business*.

Independente da caracterização, algo os reuniam: o romance. Por isso a história amorosa do trio não pode ser desconsiderada pois foi elemento que os distinguiam das demais fantasias. Soma-se a esse diferencial suas relações com mundo das artes e de movimentos artísticos que acabaram por cimentá-los não só no carnaval, mas em outros circuitos de produções culturais. Veremos os dois pontos de forma complementar: o romance triangular de Pierrot, Colombina e Arlequim e logo depois o percurso traçado para ingressarem no mundo das artes modernas.

1.2 Um conto amoroso entre o Velho e o Novo Mundo.

Originários do século XVI, o trio ficou mundialmente conhecido com o teatro popular italiano denominado *Commedia dell'arte* ou Teatro de Ofício, uma vertente teatral qualificada por personagens fixos e tipificados e pelo improvisado das cenas já que não havia um roteiro fixo para ser seguido⁵⁵. Assim, para construir a narrativa, os atores profissionais tinham que explorar

⁵⁵ O roteiro da *Commedia dell'arte*, conhecido como *connavaccio*, era simplificado e constava apenas com orientações de quando os atores deveriam entrar ou sair de cena como também resumos das intrigas dos

aspectos da cultura por onde passavam, utilizando-se de expressões e jargões regionais para engajar a interação do público local. As apresentações eram feitas em palcos improvisados construídos sem muito rigor em praças públicas de vilas, cidades e outros lugarejos por qual passavam as companhias itinerantes do teatro, na contramão ao teatro erudito renascentista que se baseava em textos da cultura clássica, conservados durante séculos.

Havia três tipos de personagens na *Commedia dell'arte*: os Servos (*Zanni*), que eram criados dos patrões; os Patrões (*Vecchi*), uma classe social abastada e os Enamorados (*Innamoratti*), que viviam aventuras de amor. Pierrot, Colombina e Arlequim eram do tipo “Servos”, portanto, o núcleo dos personagens não estava no desenvolvimento de cenas amorosas, já que o tipo ‘Enamorados’ cumpriam esse papel. Eles, na realidade, estavam inseridos em tramas secundárias, que comumente seria de ajudar os Enamorados ou enganar os Patrões a partir da fórmula do humor italiano da época que se baseava na humilhação dos poderosos por personagens espertos.

Stetina Dacorso (2008, p.141-148) informa que, em todo caso, o gênero acabou se popularizando e se expandiu por toda a Europa, mas, ao cruzar as fronteiras de outros países, “os personagens foram se modificando e [se] aperfeiçoando ao longo de três séculos, sendo-lhes acrescentadas outras características”; sendo a França a maior modificadora e reprodutora do modelo. Até mesmo as nomenclaturas que os tornaram mundialmente conhecidos são de origem francófona: Pedrolino foi rebatizado para Pierrot, Arlecchino para Arlequim, Columbine por Colombina e Pulcinella por Polichinelo. Foram os franceses, portanto, “que classificaram, identificaram, e reuniram características essenciais” aos personagens, colocando o triângulo amoroso no “centro da *Commedia dell'arte* na França, triunfando o amor contrariado”.⁵⁶

Assim, a trama amorosa que dá sentido aos personagens até os dias de hoje parece provir mais de suas reformulações francesas que de sua matriz italiana. Como trata-se de uma “fábula”

personagens, ficando a cargo do interprete o seu desenvolvimento gestual e textual. Isso dava liberdade para as companhias e seus componentes se envolverem com o público que os assistiam, uma vez que as digressões das companhias de teatro passavam por distintos lugares. Essa flexibilidade dava liberdade para incorporarem traços e costumes específico de onde se apresentavam. Isso não quer dizer que não seguiam um protocolo específico. O que era improvisado era o texto, não os tipos, esses eram fixos. A fixação dos tipos era tão marcada que geralmente levava o ator a se especializar em apenas um personagem específico. Para mais ler: FREITAS, Nanci de. *A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico do arlequim. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p. 65-74, 2008.

⁵⁶ Muitos artistas franceses cruzaram as fronteiras do país antes mesmo do gênero adentrar em seu território para trabalharem com as companhias de teatro na Itália, no entanto, quando o gênero se expandiu por toda a Europa, as reformulações começavam a ser mais efetivas. DACORSO, Stetina Trani de Meneses. **As máscaras de Menotti del'Picchia: Arlequim, o desejo - Colombina, a mulher - Pierrot, o sonho.** Estudos de Psicanálise. Salvador, n. 31, p. 141-148, outubro. 2008

mundialmente conhecida as versões podem até variar de acordo com seu contexto temporal e geográfico, mas geralmente convergem com as descrições de Colombina como uma bela moça que se apaixona pelo astuto, sagaz e corajoso Arlequim. Seu contraste é personificado em Pierrot, um servo fiel, introspectivo, honesto e loucamente apaixonado por Colombina, que vive preso em um mundo paralelo, projetando expectativas nunca vividas sobre um amor utópico. Pierrot, portanto, começava a se apresentar como um homem apaixonado e sentimental desde sua reformulação.

No início do século XIX esse enredo já parecia ter se consolidado, inspirando a produção musical da clássica obra “Carnaval Op. 9” do pianista Robert Schumann, escrita em 1834-1835. Luiz Gouveia (2014, p. 7) em pesquisa de mestrado do curso de música, parte de uma análise sócio-histórica da composição ao buscar “a relação mais próxima entre as peças que constituem a obra e as figuras e alusões nela representadas por Schumann”. Assim, Gouveia reconhece ser os bailes de máscaras o tema contextual da composição, o que o próprio Schumann afirmou ao dizer que terminou toda a canção na “temporada de carnaval de 1835” por isso escolheu nomeá-la de “Carnaval”. A canção é composta por 22 peças, cada uma com nomenclatura própria e com característica musicais singulares, mas entre todas, apenas três receberam nomes de personagens presentes na cultura carnavalesca de fato: A peça número 2 (Pierrot), a número 3 (Arlequin) e a número 15 (Pantalon et Colombine).

O autor justifica que conhecer e reconhecer o processo histórico da canção ajuda tanto na execução performática dos pianistas quanto entender os elementos estritamente técnicos que a constitui, daí a necessidade compreender a contexto de cada peça para ajudar “no resultado final” da canção. Isso é importante pois nos informa que cada personagem foi grafado distintamente na canção através da historicidade de sua personalidade. A assim, o musicólogo nos mostra como os traços de personalidade dos personagens foram registrados no sistema de escrita mundial de canções (partituras).

A peça denominada ‘Pierrot’ era:

Um dos personagens mais difíceis de se interpretar ao piano dentre os demais, pois possui uma característica monótona praticamente durante toda a peça. Uma forma de reforçar essa característica é intensificar as diferenças de nuances entre forte – piano, crescendo – decrescendo e cuidar para que o andamento não seja rápido, mas sim Moderato a fim de expressar seu desânimo. (GOUVEIA, 2014, p. 20)

A personalidade de Pierrot, tal qual conhecemos, dava assim tristeza a peça da canção desempenhado pela pouca velocidade entre as notas. Ao fim da peça de Pierrot, Arlequim vinha logo em seguida, mas não por acaso. Schumann queria justamente enfatizar a tenaz diferença melódica das peças a partir do contraste característico entre os bufões:

Para contrastar com o cenário anterior, aparece outro personagem principal da *Commedia dell'arte*, porém com características opostas ao sonhador Pierrot. É um personagem extrovertido, inteligente, brincalhão, sempre aparece nas cenas alegres e bem-humoradas, ou seja, é o palhaço do baile, apesar de algumas vezes se deixar tomar pelo lado sentimental como a paixão por Colombina, onde acontece numa curta seção de quatro compassos inserida por Schumann na transição da parte “B” para a volta da parte “A”. É um caráter atípico do personagem, como se houvesse uma recaída por algo que não correu bem em uma de suas brincadeiras. (...) Schumann insere saltos no registro agudo do piano para representar o caráter expansivo do personagem. Assim, cria-se o efeito de uma pessoa saltitante, descompromissado, de bem com a vida. (GOUVEIA, 2014, p. 22)

Vemos, então, Arlequim ser uma peça quase totalmente alegre, havendo apenas um descompasso gerado por seu envolvimento com Colombina. Era o desarranjo amoroso. Quase ao fim da canção, a peça de Colombina é reproduzida, feita conjuntamente com Pantalón, o chefe de colombina na *Commedia*, que encenavam uma briga nas oscilações das partituras:

De volta à *Commedia dell'arte*, entram em cena outros dois personagens unidos numa só peça, os quais possuem características bastante diferentes. Pantalón era um comerciante veneziano, velho, ambicioso e rico que, porém, sempre perdia seu ouro devido à astúcia de outros. Sua personalidade não era agradável, mas típica de todos aqueles que colocam o ego em primeiro lugar. Já Colombina era a serva, empregada de Pantalón que a assediava muitas vezes. Era bonita, inteligente, apaixonada por Arlequim, mas fofoqueira ao ponto de estar sempre metida em intrigas. Por isso as brigas entre Pantalón e Colombina eram muito comuns por compartilharem muitas vezes o mesmo espaço. Esta peça do Carnaval é claramente uma representação de uma briga ou de um conflito existente entre estes dois personagens, pois a peça está dividida em duas partes que se intercalam pelos sinais de repetição marcados e se contrastam pela tonalidade, articulação, dinâmica e andamento. (GOUVEIA, 2014, p. 51)

Portanto, vemos os personagens saltarem dos infames palcos construídos em praça pública para se instalarem nos carnavais como também no mundo das artes, como a música. No início do século XX, quando os poetas e escritores estavam banhados de tristeza e melancolia, Manoel Bandeira lembrava do “Carnaval Op.9” desta forma, lúgubre:

Epílogo

Eu quis um dia, como Schumann, compor
Um carnaval todo subjetivo:
Um carnaval em que o só motivo
Fosse o meu próprio ser interior

Quando o acabei, - a diferença que havia!
O de Schumann é um poema cheio de amor,
E de frescura, e de mocidade...
E o meu tinha a morta morta-cor
Da sanidade e da Amargura...
- O meu carnaval sem nenhuma alegria!...⁵⁷

⁵⁷ BANDEIRA, Manoel. *Carnaval* (1919). São Paulo, Global Editora, 3ª ed. 2014.

Quase um século separa a obra de Manoel Bandeira da de Schumann e uma pergunta subjaz aos textos: como a visão festiva do carnaval se tornou uma espécie de cortejo fúnebre? Bem, não foi o carnaval que ficou mais triste, já que ele era aguardado com tanto entusiasmo por foliões e pelas sociedades carnavalescas que o estimava. Na verdade, quem ficou mais melancólico foi o artista do início do século XX que encontrou no carnaval a dissonância perfeita para esboçar seus sentimentos descontentes.

O carnaval era uma moldura alegre e colorida que enquadrava uma tela pintada com a tinta da melancolia. Era o contraste perfeito para acentuar as dores e o estado da alma. Uma ironia álcara de um martírio engraçado. Como metáfora de um “*chiaroscuro*”, o carnaval possibilitava os artistas utilizarem a antiga técnica renascentista do claro-escuro para representarem seus objetos.

Assim o poeta Sandoval Lage fez suas impressões sobre a chegada da temporada de carnaval de 1924:

O carnaval retornou com a mesma alegria, toda cheia de prazeres, de diabruras. Os nossos salões aristocráticos ostentaram vistosas decorações, povoando-se com graça e a beleza das nossas formosas patricias. Nesses dias de prazer, em que a multidão esquece as mágoas e os dissabores, o horror da luta pela vida, paradoxalmente há muita gente triste no meio do delírio. São os velhos, são os que descambam para a derradeira quadra da existência, os que recordam o passado. Quase todos tem um romance muito grande no coração, a maior parte feito na época dos folguedos carnavalescos, no esvoaçar das serpentes, no chuveirar dos confetes multicolores. E é por isso que muita gente de cabelos brancos sorri com ironia quando vê os moços entregues ao delírio das homenagens a Momo⁵⁸

Enquanto a cidade enfastiava-se com a alegria de Momo, o poeta moderno comungava tristeza em uma oportuna ambientação inversa. Mesmo o literato promulgando o litígio geracional que configurava o ambiente das artes local, velhos e novos, de modo parecido, se aproveitavam da chance para declamarem romances entristecidos no meio do delírio carnavalesco e os protagonistas dos romances: nossos velhos conhecidos transportados do teatro popular.

Em 1923, Renato Almeida na prosa “O carnaval” publicada n’*A Semana* fazia algumas considerações interessantes sobre as questões suscitadas dizendo que “a melancolia eterna do espírito insatisfeito e algum ridículo sobre as coisas, foram presentes do destino, para, no seu imprevisto, dar um pouco de movimento e graça a deliciosa comédia da vida”. A vida, encarada por ele como um grande teatro, não poderia encontrar apenas na dor sua justificativa. O amor, maior inimigo do artista, era o principal desatino da alma. Diferente de sua contemporaneidade que só via tristeza e melancolia, até mesmo no carnaval, a obra carnavalesca de Schumann,

⁵⁸ LAGE, Sandoval. Sem título. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 6, nº. 300, 19 de jan. 1924.

mesmo passando por momentos de tristeza, como na peça de Pierrot, tinha uma visão otimista da vida em outras peças.

No entanto, a melancolia do artista moderno que tinha Pierrot como seu representante, encontrava na idealização da arte e na estética a redenção da dor: “Resta-nos só a idealização da arte, que liberta e redime, na sua anciã de vencer a tortura da vida pela beleza, permitindo a única impressão de harmonia possível sobre a terra, na contemplação e no êxtase, embora a obra de criação seja a suprema angústia da alma. Não será assim, um prodígio o “Carnaval de Schumann?”. Pierrot era uma figura triste em meio a alegria carnavalesca, sim! Mas também um manifesto artístico que salvava o ideal do homem apaixonado, por isso era uma personagem auto justificável.

Pierrot Arlequim e Colombina como manifestos carnavalescos eram tão reveladores quanto suas implicações artísticas. Por isso, a resposta aos personagens não será encontrada somente no carnaval e nas dinâmicas do festejo, mas antes, nas artes de modo geral, sobretudo, na literatura como fundadora desse movimento.

1.3 Imagens residuais: fantasias carnavalescas e artísticas.

Imagine ser uma terça-feira gorda e na noite de hoje, na zona mais ostensiva da cidade, se realizará o baile de máscaras mais aguardado da temporada carnavalesca e você foi convidado, com qual fantasia iria?

A resposta para esse questionamento dependeria de algumas variáveis, é claro, mas certamente se disponibilizaria um leque de possibilidades em sua mente, principalmente considerando que fantasias são magistralmente inventivas. Devemos reconhecer que uma dessas possíveis variáveis seria o próprio carnaval, que carrega consigo um caráter polimorfo e multifacetado que impossibilita esboçar um único modelo de experimentá-lo. Isso torna-se um importante ponto de inflexão pois nos força a reconhecer que, dependendo do local e temporalidade que o leitor estiver situado, a resposta para o questionamento poderia ser bem específica.

Os brincantes do atual carnaval no Brasil provavelmente formulariam suas respostas a partir das experiências que usualmente vivenciam: do samba, blocos de rua, trio elétricos etc., que, geralmente, não exigem nada além de corpos em profusão, independente das vestimentas que possam estar utilizando. Afora os desfiles das escolas de samba, a atual prática de fantasiar-se para o carnaval vem se tornando cada vez mais acessória frente ao uso dos contemporâneos abadá, decorrente, talvez, da falência dos bailes de máscaras e da obsolescência da cultura do carnaval de salão.

Sobre isto, Alfredo Oliveria, em seu livro “Carnaval Paraense”, assertou:

“O carnaval de salão entrou em declínio acentuado a partir da década de 80. O abandono da marchinha, a troca da fantasia pela nudez, o feriadão nos balneários, o desinteresse dos clubes e hotéis pelo evento, enfim, uma série de fatores, em conjunto, determinou a mudança. A animação debaixo da chuva colorida de confete e serpentina, num salão impregnado pelos jatos de lança-perfume, não passa de mais uma saudade do passado.” (OLIVEIRA, 2006, p. 98)

Quando conjuradas, as fantasias habitualmente seguem a moda em voga, que nos dias de hoje é causada pela febre norte-americana gerada pela massificação de personagens cinematográfico, em referência às produções hollywoodianas que lotam sessões inteiras com filmes de super-heróis e marca as novas referências de personagens fantasiosos.

Por isso, a pergunta lançada inicialmente poderia ter um peso diferente para as gerações predecessoras. A maioria dos leitores de jornais e revistas que habitavam os centros urbanos no início do século XX, poderiam se questionar, assim, ao acompanharem os anúncios que os clubes carnavalescos reabririam, e com eles a pândega dos bailes de máscaras, com qual fantasia iriam aos salões em festa.

Para o folião do início do século XX, desta forma, a substancial diferença conjuntural influenciaria rigorosamente sua resposta, como sublinhou Eneida de Moraes, ao explicar a importância do uso de fantasias para aquela geração:

O que caracterizou nosso carnaval do passado foi a preocupação dos foliões em se apresentar, nos bailes ou nas ruas, nas festas ou nas batalhas, fantasiados. Para o carnavalesco de outras eras não podia haver carnaval sem máscaras e fantasias. (...) As fantasias nos bailes por assim dizer eram obrigatórias, até as diretorias dos clubes, mesmo familiares se fantasiavam. Não há exagero em dizermos que uma das razões do esplendor de nossos primeiros carnavais foi a obrigatoriedade das fantasias nos bailes. [...] Às pessoas que iam aos bailes sem fantasias, os clubes ofereciam “bombons-surpresas” contendo cartões diversos, capacetes, barretes frigidíssimos e outros engraçados mimos; era uma maneira de obrigar todos os foliões a usar um disfarce qualquer, para maior alegria da festa. As fantasias deram brilho e esplendor ao carnaval do passado. (MORAES, 1987, p. 78-89)

A revista *A Tribuna*, em sua edição de 1928, construiu um diálogo análogo a distinção apontada por Eneida ao nos informar a preocupação de ir fantasiado aos bailes de carnaval por algumas mulheres, a ponto de projetarem com meses de antecedência suas vestimentas: “Está aí o carnaval! é o que se ouve dos lábios femininos da interessante criatura quando encontra com uma amiguinha amante da folia”, narrava o literato sobre o encontro de duas amigas que “amavam” o carnaval. Após algumas impressões, a amiga “amante de folia” perguntou para a outra: “com qual fantasia irá?”, que respondeu ser de “marquesa”, a amiga “amante de folia”, por sua vez, revelou ter escolhido a sua pouco depois da “festa de Nazaré”, ou seja, ainda em outubro do ano anterior, o que deixou sua mulher espantada com tamanha antecipação. A

crônica, de autoria desconhecida, encerrava afirmando: “Desde a festa de Nazaré! Caramba, que as mulheres não pensam noutra coisa que não seja o amor e o carnaval...”⁵⁹. O diálogo, mesmo criando um cenário imaginário, mostra, no mínimo, a importância mencionada referente ao uso de fantasias carnavalesca para essa geração.

Tão importante que era comum os magazines trazerem, precedendo as edições carnavalescas, sugestões de fantasias “da moda” para o público leitor poder aspirar distintas opções de trajes ou senão, anexavam tutoriais de confecções destacando qual tecido usar, como modelar e qual corte manobrar. Para o público que desejasse algo pronto, as revistas publicavam também os endereços dos locais que alugavam ou vendiam fantasias completas.

Ainda no mês de janeiro, (a imprensa fazia questão de lembrá-los que a folia carnavalesca estava se aproximando ainda no início do ano), as moças e os rapazes se apressavam em comprar ou mandar confeccionar suas fantasias conforme liam na revista *A Semana em Belém*:

Acabamos de penetrar para a fase bulhenta da esturdia, da alegria, do delírio. Momo estende o braço e maneja o sceptro, fazendo vibrar os nervos da cidade que tem sede de prazer. Arlequim faz tilintar os guizos ressoantes, enquanto Pierrot desfalece de amor nos braços alabastrinos de Colombina. Saímos da realidade carnavalesca da vida para penetrar na farsa do Carnaval.

Mas o carnaval está a porta, leitora gentil, não percas tempo a ouvir os que envelhecem e que falam dos dias tristes. Como a cigarra que rechina nas tardes estivaes, alegra-te; prega os guizos tilintantes do dominó de seda; ensaia o grito agudo que aturde; sonhas as valsas lindas em que se embalarão teus sonhos... olha, o baile de máscaras te chama. Adeus divina; lá nos encontraremos: metamorfoseada numa insinuante e donairoza Pierette, eu, fantasiado...⁶⁰

No entanto, tão importante quanto fantasiar-se era a necessidade de ir com uma que estava na moda. A ideia de tornar-se “outra” pessoa, sob vestes fantasiosas, era sedutora e divertida, uma vez que o carnaval entregava a premissa de liberdade, matizada pelas vestimentas e máscaras que escondiam as identidades dos foliões. Mas, apesar das fantasias mobilizarem o que há de mais lúdico na mente humana, a moda fazia suas transigências, criando “estilos e formas” próprias para a época.

O famoso *chicard* - fantasia tipicamente composta por uma calça coleante, chapéu de pluma, botas e casaca - teve seu tempo de glória até os bailes do fim do século XIX, quando, na altura dos anos 20, caiu em completo desuso o que levou a desaparecer de qualquer editorial que trouxesse exemplos do que deveria se usar nos bailes do período. Assim como toda moda, essa acabou sendo ultrapassada.

⁵⁹ OCTAVIO, Petronio. “Esta ahi o carnaval!”. **A Tribuna**. Vol. 3, nº. 58, jan. 1928.

⁶⁰ DEMONIO, Pan. “O carnaval”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 1, nº. 44, 25 de jan. 1919.

O repertório dos anos de 1920 era outro. Entre os anúncios de jornais da época, era comum ver as lojas que vendiam “costumes para o carnaval” anunciarem, entre a venda de perucas, barbas e máscaras para composição das vestimentas, as fantasias de marinheiros, Mefistófeles (uma figura diabólica), bailarinas, borboletas, dominós etc.

Para um evento que se realizava apenas uma vez por ano, a venda de artigos carnavalesco no primeiro trimestre aquecia a economia local e a importação de gêneros que abasteciam as lojas das cidades como guizos, máscaras, serpentinas, lança-perfumes, luvas, etc., eram anunciados nos jornais como “novidades exclusivas” para os foliões procurarem os estabelecimentos.⁶¹

Havia, entre as novidades que chegavam, alguns destaques – e estes, mais que os outros, pareciam ser os preferidos. Assim como os “super-homens” são para a geração do século XXI, na moda do início do século XX, Pierrot, Colombina e Arlequim eram as figuras “heroicas” constantemente reproduzidas pelos foliões em bailes de máscaras.

Foram tão apreciados que eram “ressuscitados” em todos os subseqüentes carnavais iniciado em Belém no início do século XX, como apontou *A Semana* de 1922.

A partir de hoje entramos em pleno domingo de Momo, povoando-se os clubs, cujos salões amanheciam num hiato de sombra e silêncio, da graça e formosura das nossas donairosas elegantes, que assim encontram as delícias máximas no aturdimento e alegria que campeiam nas salas.

Para o esplendor dos *bel-masques*, suntuosos, colombina ressuscita, Pierrot revive, Arlequim regressa, tornando por momento a existência humana cheia de doces atrativos. E será, verdadeiramente, nas salas que Momo, o deus da Troça, o semeador de sorrisos, predominará, tornando essas noites encantadoras.⁶²

Rocha Moreira dizia que a chegada do carnaval, além de felicidade, trazia à tona a verdadeira identidade de mulheres e homens. A figura do palhaço, representada por Pierrot e Pierrete, Arlequim e Colombina, não eram apenas invólucros fastiosos utilizados para ocultar identidades, mas antes e ao contrário, transpareciam a “verdadeira essência” do ser:

Momo, o deus padroeiro da Pilheria, da Farsa, do Riso, da Ironia e da Chalaça, neste momento empunha o cetro e governa o mundo, impondo o seu culto por toda a parte, onde não haja uma réstea de dor, onde não paire a asa negro do sofrimento, nem a magna se aninhe.

É que dentro de cada homem e cada mulher palpitam as almas de Pierrot e Pierrete, de Arlequim e Colombina, de Polichinelo e Diabolina...

⁶¹ Segundo os relatórios do Departamento Oficial de Estatísticas do governo do Estado, a importação feita pelo porto do Pará de “artigos de carnaval” por grande cabotagem era de 17.387 kg em 1926 e 18.499 kg em 1927. Esses números isoladamente não revelam muita coisa, mas quando comparados com outros gêneros que desembarcavam no porto da cidade, vemos que o evento era o único que demandava venda comparado aos outros festejos que se realizava na cidade segundo o “calendário de festa tradicionais” de Salles. A única “festa tradicional” que demandava itens de importação no início do século XX era o carnaval, pelo menos não há registros de artigos direcionados para o São João ou para a Festa de Nazaré. Para mais informações, consultar: Revista Comercial, Industrial e Agrícola do Pará.

⁶² *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº. 202, 18 de fev. 1922

Tudo passa, tudo acaba, tudo morre... Entretanto, o carnaval persiste, ele vive, é eterno.... Momo é imortal.
Encerrado no preconceito, escravo pela hipocrisia, o homem é austero, não porque a austeridade lhe seja inata, mas porque as convenções sociais assim exigem.⁶³

Essas fantasias revelavam mais que ocultavam e o diferencial estava incrustado nesse princípio e lógica: a transparência vital do indivíduo. A fuga carnavalesca para o “mundo fantasioso”, na verdade, só aproximava homem de sua versão mais íntima e reservada e através da figura do palhaço o carnaval permitia a exploração de elementos circunspectos e cheios de percalços: a possibilidade de viver da maneira mais simples e elementar, sem o rigor e as regras desagradável que tomava conta do mundo habitual por isso vemos “Miss Mephistopheles” lamentar n’*A Semana* o fim do carnaval de 1921: “Momo deixou, em todos nós, profundas saudades. Saudades das festas do Palace, do Pará-Club, da Assembleia, do Sport, onde reinou, viva e barulhenta uma alegria imensa. E agora precisamos pensar na vida séria, na confissão próxima, na penitência, no jejum, nas visitas as igrejas”. Responsáveis por elevar o ser humano para esse outro nível de vida, Pierrot e sua trupe, depois do carnaval, ia buscar a “penitenciazinha para seus muitos pecados passados”, aludindo ao castigo de voltar ao mundo real, cristão e “acinzentado”.⁶⁴

Esse debate levantado pelos cronistas, na realidade, marcava também outra perspectiva: a da dramaturgia. Se a chegada do carnaval permita os foliões desfivelarem as máscaras que cobriam seus rostos durante o ano, a quadra carnavalesca, de igual modo, condicionava a encenação de um outro drama ao servir para o debate autoconsciente dos artistas se reconhecerem como atores. Na comédia da vida, o palhaço desempenhava o papel autocrítico de se ver como um ator, e dava a condição necessária para se autoproclamar como tal. A vida como interpretação forçava a verdade amarga de se autoproclamar intérprete dentro de uma dramaturgia interna e externa que conduzia o poeta a duas propensões simultâneas: a queda e o triunfo, assim elucidou Rocha Moreira: “Quando Momo chega, porém, e a Folia enche a taça dos prazeres, o homem desafivela a máscara daquela circunspeção mentirosa e se apresenta tal qual é, o **palhaço** ou bacante, afogando no vinho os dissabores da vida.”

Bakhtin (2010) sinalizou que pelo menos desde o renascimento os festejos carnavalescos se assemelhavam em suas manifestações com espetáculos teatrais e mesmo sem entrar no domínio das artes, o carnaval se confundia com algumas “formas artísticas e animadas por imagem”:

⁶³ MOREIRA, Rocha. “Salve, Momo”. *A Semana*: Revista Ilustrada, V. 6, nº. 306, 1 de mar. de 1924.

⁶⁴ MEPHISTOPHELES, Miss. *A Semana*: Revista Ilustrada, V. 4, nº. 150, 12 de fev. de 1921.

Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: Durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta. (BAKHHTIN, 2010, p. 6).

O carnaval, como teatro da vida, portanto, era o cenário ideal para se levantar o debate autoconsciente sobre a vida como representação e dos artistas e foliões como atores (figura 1). Por isso a *Commédia* e seus personagens, ao mesmo tempo que eram utilizados como fantasias em bailes de máscaras, sem a direta ligação com o labor artístico, eram, de igual modo, utilizados pelo mundo das artes sob uma perspectiva mais profunda. Os bailes pareciam ser, portanto, “a ponta do iceberg” de um mundo potencialmente artístico quando os personagens serviram de manifestações explorativas do próprio fazer artístico ao servirem de objetos de reflexão para as transformações estéticas e de cânones estabelecidos. Transformando-os nas principais figuras a ocuparem os clubes, o sucesso dos palhaços provinha, sobretudo, da literatura que os incorporaram com tanta dedicação que os personagens se tornaram os invocados especiais de todas as temporadas de carnaval do decênio de 1920.

A subsistência carnavalesca dos personagens é, desta forma, apenas uma das inúmeras manifestações vinculadas ao apogeu que encontraram na cultura mundial, quando se tornaram um dos aportes temáticos mais bem reproduzidos do início do século XX. Era possível vê-los nos teatros, nas artes plásticas, decorativas e, não menos importante, em inúmeros contos e romances literários.

Ao possibilitar o aprofundamento nesse senso do que seria “sério e bobo”, carnaval encontra na figura do palhaço o intérprete ideal para as questões suscitadas. Para os foliões, Pierrot, Arlequim e Colombina eram subterfúgios ideais de um mundo ansioso e agitado, para os artistas também, mas estes, por sua vez, levantavam questões mais hermenêuticas e identitárias.

1.4 O “mito do palhaço” e algumas considerações sobre o mundo das artes.

Por que, no início do século XX, havia predileção carnavalesca por esses personagens? A resposta nos remete para o período anterior, quando os artistas no século passado os reproduziram com tanta frequência que os transformaram em chavão. Mas, ao invés de suas raízes amorosas e carnavalescas, veremos agora outra perspectiva, feita através da incorporação estética dos personagens ao mundo das artes.

O sucesso de Pierrot, Pierrete, Colombina e Arlequim no carnaval, em verdade, estava submetido a um movimento ainda maior, principalmente vinculados à literatura, por qual Jean

Starobinski (2007, p. 9) chamou de o “mito do palhaço”. Essa concepção compreendeu a absorção por artistas da época, primeiramente pela literatura, entre os anos de 1830 a 1870, e posteriormente pela pintura, de qualquer tipo de figura que se assemelhasse à bufões, saltimbancos e palhaços em geral, sobretudo por poetas romântico do período descrito.

Mesmo havendo registros anteriores, foi só no início do século XIX que de fato a literatura chamou a devida atenção para a figura do palhaço, que até então estava esquecido ou ostracizado em uma categoria de qualidade baixa, e definia, assim, os elementos essenciais que caracterizaria essa nova mitologia.

O autor aponta dois motivos que impulsionou tal processo:

ordem externa: o mundo do circo e das peças de teatro representavam, na atmosfera acinzentada de uma sociedade industrializada, uma ilhota iridescente de maravilhas, uma porção de terra da infância preservada, intacta, um domínio na qual a espontaneidade vital, a ilusão, as simples provas de habilidade ou imperícia misturavam seus atrativos para um espectador farto da monotonia do trabalho árduo da vida formal. [...], entretanto, essas razões - cujas implicações sócio-históricas são óbvias - não são as únicas. A escolha de tal tema não se explica inteiramente pelo mero apelo visual que poderia ser exercido pela grandeza dos palcos, como uma mancha clara na *grisaille* de uma era cinzenta. A este prazer da vista acrescenta-se uma inclinação de outra ordem, um vínculo psicológico que faz com que o artista moderno experimente um certo sentimento de convivência nostálgica com o microcosmo da parada e de um mundo mágico e elementar. Na maioria dos casos, podemos até falar de uma forma particular de identificação. Tradução nossa (STAROBINSKI, 2007, p. 8.)

Isso nos mostra que a absolvição dos personagens não foi feita somente por motivos estético e visuais, ou pela narrativa amorosa, mas antes, através do “vínculo psicológico” que tratava de discutir a própria arte de maneira paródica. O redirecionamento em busca da imagem do palhaço estava vinculado ao esplendor das feiras e dos circos, considerados um “ouropel” em meio a uma Europa acinzentada, como uma manifestação nostálgica e afetiva de uma infância de outrora. Ao tempo que representava um estimado exotismo depreendido da vida real, “o papel da nova literatura será, sobretudo, poetizar essas imagens, dar-lhes um valor afetivo, um significado quase alegórico”. (STAROBINSKI, 2007, p.10)

Esse produto literário passaria logo depois para os pincéis de pintores profissionais que até meados do século XIX reproduziam predominantemente apenas imagens de deuses, heróis em guerras ou grandes feitos epopeicos e apoteóticos em suas telas. O palhaço pictórico, por sua vez, foi uma manifestação reativa ao cânon que privilegiava fundamentalmente a reprodução de “pinturas históricas” como elemento visual de narrativas heroicas e gloriosas vinculadas a gêneros textuais considerados nobres até o fim do século XIX, como o épico e trágico:

A escolha do circo por tantos pintores no final do século XIX e início do XX corresponde ao declínio das fontes tradicionais de inspiração e opõe-lhes uma mitologia substituta, na qual devemos ver uma crítica implícita aos grandes temas em torno dos quais a cultura ocidental desenvolveu o seu séquito de imagens. Esta inesperada adoção de um tema da pintura de gênero representa uma mudança de heróis e uma espécie de alegre desafio lançado à própria noção de herói. [...] O que resta da tradição acadêmica do Belo e do Sublime, quando o circo e suas ilusões são apresentados como centro da verdade? Tradução nossa (STAROBINSKI. 2007, p. 11-12)

Alterou-se a identificação e a noção de heróis metamorfoseados em deuses supremos começou a sucumbir por heróis afetivamente mais nostálgicos, onde os espaços dos circos e das feiras passavam a ser valorizados pela candura e pelo exotismo das apresentações. Como uma “mitologia substituta”, ela logo tratou de substituir os personagens.

O circo passava, então, a ser o repositório imagético responsável pela construção de novos heróis, míticos e imaginados: os heróis de guerra, agora filtrados por essa nova “mitologia”, eram substituídos, então, por contorcionistas e equilibristas em corda bamba; e os bravos cavalos de batalha, por cavalos equestres. Quem mais se deu bem com esse mito pareceu ser a mulher que alcançou a glória no imaginário-poético masculino ao transformar-se na sexy heroína com o superpoder de contorcionar e equilibrar seu corpo de um extremo a outro de uma corda estendida nas alturas. Ao tempo que era contemplada pelos olhos do público como uma mulher superdotada, a imaginação dava-lhe interpretações sexuais. A poderosa mulher circense é a figura ancestral que deu vida a Colombina e Pierrete no início do XX.

Esse processo, no entanto, não foi de uma hora para outra e nada aconteceu sub-repticiamente. O padrão estabelecido sobre as figuras heroicas associados aos gêneros elevados não se dissolveu por completo e essa imersão às feiras e a personificação do artista na figura do palhaço não representou mais que uma ruptura parcial ao cânone ocidental do belo e do sublime.

Na verdade, o mundo das feiras e do circo com seus bufões e saltimbancos sempre se ligaram às artes de maneira bastante subalternizadas, ganhando aceitabilidade apenas no século XIX e algum tipo de esplendor no século XX muito em decorrência das transformações do próprio universo artístico, momento que as inspirações em fontes populares já não eram mais vistas com tanto estranhamento. A desagregação causada pelo capitalismo e o receio da mecanização das experiências humanas, em um mundo cada vez mais acelerado, dava a experiência modernista do início do século XX o ensejo para buscar em fontes populares suas referências.

Em Belém, a cultura circense no início do século XX era bastante presente e o palhaço uma figura prolífica. O ano de 1917 começava com a passagem da trupe “American Circus” pela cidade trazendo variada apresentação artística no Palace Theatre:

PALACE-THEATRE - O público paraense não pode absolutamente queixar-se de falta de espetáculos em que possa divertir-se e distrair-se. A empresa Teixeira, Martins tem-lhe oferecido, de há tempos a esta parte, variadas e escolhida série de artistas originais e perfeitos.

Recordam-se todos ainda da companhia do São Pedro, do Rio, de Royal Sydney, do tenor Araia, de Fregolini, do cabellero Castillo, de Les Petits Trombeta, de Dawin, etc., e necessariamente, não haõ de negar as expressões que temos tido para com essa empresa o cunho de merecida e verdadeira justiça.

Pois bem. A troupe “American Circus” que agora está trabalhando no Palace, sob a direção da empresa Mello & Ca, é composta de artistas admiráveis que merecem a atenção da plateia e fazem jus a aplausos veementes.

Aimée Delierre, ontem ainda, na bela valsa “Je sais que vous étrs jolie”... alcançou merecidos aplausos pela suave expressão sobretudo pela modesta maniere por que a cantou.

Les Donis, Les Fortis, Les Adas, Leconte, Murgett, etc., são esplendidos acrobatas, cômicos, músicos, etc.

O publico belemense não deve perder a oportunidade de apreciar a bela trupe que, aliás, poucos espetáculos mais dará entre nós por ter de seguir brevemente para o sul. (O Estado do Pará, Belém, 28.01.17)

A nota publicada no jornal o *Estado do Pará* destacava os “artistas admiráveis” da companhia e as cenas de ginásticas e acrobáticas que faziam o espetáculo. Mesmo Vicente Salles (1994) colocando o espetáculo no “rol de mediocridades” aportadas em Belém aquele ano, o sucesso da empresa era sinal de que esse tipo de apresentações era bastante estimado pelo público local.

Todo o exotismo e sedução que a cultura circense despertava, na verdade, parecia ser bastante anterior na capital paraense. Em um artigo interessantíssimo publicado na sessão “Caras e Caretas” da revista *A Semana* em 1919, infelizmente sem informações da autoria, vemos o entusiasmo que os espetáculos do gênero mobilizavam entre o público e os intelectuais da terra pelo menos desde o fim do século XIX:

A passagem por aqui de um circo americano ao que parece autêntico, veio por a nossa pirralhada em pavorosa. Os acrobatas e ginastica daquele país ganham de dia para dia, um prestígio incomparável na nossa admiração. Entretanto, o nosso entusiasmo não devia ir a esse extremo, visto como a designação de macacos, que conquistamos, nos dava direito a primazias em toda a espécie de saltos. E na realidade já contamos vários artistas excelentes na corda bamba, em trapézios, barras, argolas, como em piruetas complicadas nas costas dos cavalos. É verdade que, como achássemos pouco rendoso isso de trabalhar coberto de lantejoulas, num circo de cavalinhos, preferimos entrar para o campo mais vasto da politicagem; mas as nossas passadas habitações não desapareceram. Esse e o fato. E já que falamos em passado, vamos recordar a cenas idas e mostrar que a mocidade de outros tempos também sabia divertir-se. Os meus leitores naturalmente conhecem o meu ilustre e presado amigo, dr. Paulino de Brito, muitos viram-no de sua cátedra austera a derramar sabias doutrinas sobre linguagem portuguesa e dar o exemplo de uma vida sóbria e respeitável. Pois bem. Esse meu querido amigo houve um tempo na sua vida que foi moço e encheu-se de entusiasmo por artistas de cavalinhos. Andou por aqui uma companhia brasileira, cujo empresário, para a maior ensanchas de lucro, fermentou rivalidades, criando dois partidos: um da estrela do norte e outro da estrela do sul – conforme denominou as duas moças agis e bonitas, que trabalhavam em trapézios e cavalos. Não sei qual dos dois partidos era mais numeroso. Segundo a informação do meu pranteado amigo Frederico Rhossard, quase todos os intelectuais da época estavam da estrela do norte. E paulino, o austero Paulino, chefiava o bando. Na noite do beneficio, Paulino, Magalhaes Castro,

Rhossard, João de Deus Rego, os carvalhos, não podendo oferecer joias para o corpo, trabalharam pedras preciosas que derramavam para a arena, em prosa e versos ardentes. Mas os adversários não eram pessoas que se deixassem vencer como carneiros. Foram para o campo. E quando a poesia ou o discurso ia na melhor parte, um negro endiabrado, juntando os dedos da mão direita a boca, caprichava num assobio desconcertante e agudo. O clássico “não pode” explodia de todos os lados e o *brauhaha* da multidão amotinada enchia todo o ambiente. Dentro em pouco, era um exaltado que brandia uma bengala ou um cacete e “fechava o tempo”. Por aí se pode calcular até onde levávamos, então, o nosso entusiasmo por essas coisas *sérias* da vida. Quem ia para o divertimento, levava já o propósito firmado de o fazer, ou de mandar para outro mundo, quem ousasse procurar impedir esse intuito. Não admira, pois, que hoje, uma companhia na sua passagem para a Norte-América venha interromper a nossa paixão acentuada pelo cinema, dando lugar a formidáveis enchentes ao confortável Palace Theatre. Com certeza que ao lado dos inocentes pirralhos foi muito homem de barba na cara e muita senhora em condições de toda intimidade com pessoas maiores de sessenta anos: mas só vem provar o que dizia o grande Hugo na sua observação genial das coisas: - “Dentro de cada homem existe uma eterna criança”.⁶⁵

Se no período de paixão pelo cinema, que remonta desde 1912 com a construção do Cine Olympia na cidade, as companhias itinerantes de circo já despertavam a animação da cidade, anteriormente parecia não ser diferente. Rememorando a história sobre um grupo de literatos envolvidos por personagens do circo, o cronista nos apresenta uma narrativa que se passa no fim do século XIX, pois Paulino de Brito, Frederico Rhossard e João de Deus Rego eram nomes de grandes literatos e jornalistas da época. João de Deus, contudo, morreu em 1902, o que corrobora ainda mais com o cenário fim de século.

Na ocasião, os literatos tomaram partido de dois grupos protagonizados por duas moças equestres, a qual ofereceram o que sabiam fazer de melhor: prosa e poesia. A disputa entre os grupos se dava através da poetização sobre aquele tema, que parecia tão atraente aos olhos dos literatos.

A companhia responsável pela rememoração do articulista foi o *Circo Shipp e Feltus* que esteve de passagem pela cidade em março de 1919. A parada da empresa pela capital paraense foi capaz de lembrar uma antiga paixão: a cultura circense, por isso não é de se estranhar a estima de várias companhias que se instalaram em Belém durante os anos 20, como a companhia *Tatali Trupe* que inaugurava 1920 se apresentando no Palace Theatre dia 10 de janeiro de 1920. Composta com 20 artistas de ambos o sexo, o espetáculo prometia “atraentes números de circo” realizados por equilibristas, senhoras ciclistas, ginastas, contorcionistas, palhaços e pantomistas⁶⁶. Em maio do mesmo ano outra companhia de variedades desembarcava na capital para se apresentar, mas dessa vez no Theatre da Paz. A companhia *Houston*, em três únicos espetáculos, trouxe números de acrobacias e “outros equilíbrios

⁶⁵ “Caras e Caretas”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 1, nº. 50, 8 de mar. 1919.

⁶⁶ *Estado do Pará*, Sábado, 10 de janeiro de 1920. nº 3162, p.3.

arriscadíssimo” para o palco luxuoso do Theatro localização no coração do Largo da República.⁶⁷

Contudo, havia companhias mais populares, que armavam pavilhão à céu aberto na Praça da República, como O “*Grande Circo Eduardo Nelson*” da *Empreza Theatral do Norte* que estreou em julho de 1920 e se estendeu por mais de mês, indo embora apenas no final de agosto. Entre os inúmeros artistas que a empresa trouxe, destacava-se Pancho e Panchito como palhaços musicais. Descritos como pessoas que mediam menos de 70 centímetros, o jornal *Estado do Pará* informava que a matinê do dia 30 de julho “todo os artistas, cujo trabalhos foram rigorosamente executados, mereceram frameos aplausos, principalmente por parte da meninada que, pulando de contente, espoucava-se em francas e ruidosas gargalhadas ás pilherias dos palhaços”.⁶⁸

Mal havia ido o *Grande Circo Eduardo Nelson*, O *Estado do Pará* anunciava a chegada do *Circo Santos & Artigas* para o dia 4 de setembro de 1920 no Palace Theatre ao mesmo tempo que anunciava que o *Grande Circo Internacional* que se instalaria no mesmo lugar que o circo Eduardo Nelson estava, à Praça da República. Ou seja, a cultura circense na capital paraense era forte e passava por aqui como um pequeno mundo de entretenimento e curiosidade.

Nesse cenário, a figura do palhaço oscilava entre aquela caricatura anã em espetáculos engraçados, geralmente considerados de “baixo nível”, à um personagem sério de espetáculos elevados. Em 1919 a “*The Anglo-America Troupe*” se apresentava no Palace, onde destacava-se o “*The Hana-Trio*” um conjunto de dançarinos regidos pelo mestre Maraso, bailando Mozart e outras músicas clássicas. O trio utilizava a figura de Pierrot e Pierrete para os números apresentados.

Figura 11 – The Hana-Trio

⁶⁷ **Estado do Pará**, Sábado, 8 de maio de 1920. n° 3281, p.3.

⁶⁸ **Estado do Pará**, Sexta-feira, 30 de julho de 1920. n° 3.293, p.3.

PALACE THEATRE
HOJE!—Sábado, 4 de Outubro—HOJE!
PERFECTO ESPECTACULO!
 DA
THE ANGLO-AMERICAN TROUPE
 1ª PARTE: — Exhibição de luxuosa patifeira, em 7 actos, de
 PARANQUOT, por VILLIAS MAISTRE:
— A MOÇA OPTIMISTA —
 A's 8 1/2 PROGRAMMA A's 8 1/2 — Mr. Maraso
 Intervallo de 10 minutos.
 2ª PARTE: — Ouverture
 pela orchestra.
 A celebre ballarina classica
LA SOCOLOBA
 1.—Cancão de Primavera, de Mendelssohn; 2.—La Nuit, de
 Rubinstein; 3.—Dança bohemá, de Volpatti; 4.—O famoso
 harpista
Mr. MARASO
 A) Serrada, de Moszkowsky; B) Gavotta, de Linck; 5.—O
 famoso "Quilim" classico MINUETO DE MOZART, por LA
 SOCOLOBA com arpanamento de harpa por Mr. MARASO.
 Intervallo de 10 minutos.
 3ª E ULTIMA PARTE: — O applausido
THE HANA-TRIO
 cantores e dançarinos eccentricos anglo-americanos
 Ouverture: "Topsy-turvy" 1.—Oh! Joakim! 2.—Fearful
 Henry (Danos); 3.—Dança dum bebado; 4.—For me and my
 gal; 5.—Dança irlandesa.
 Sobresos scenarios chineses bordados a mão, em
 ouro e prata sobre seda.
 Grande orchestra sob a regencia do
 maestro **MARASO**
THE HANA-TRIO
 Amanhã. Ultimo espectáculo dedicado á Colonia Portugueza desta cidade—Amanhã!
 PITEQUISI—Frisas e camarotes, 18000; galitinas, 18000; patifeiras, 28000 e giracas 18000.

Fonte: Estado do Pará, Sábado, 4 de outubro de 1921. nº 3.065, p.3.

O contraste entre o cômico e sério no palhaço na verdade foi um dos grandes debates suscitados sobre a figura de Pierrot na história das artes. Nos primeiros séculos de existência, Pierrot, assim como Arlequim, ocuparam os palcos europeus apenas como bufões desregrados e pouco valorizados, ganhando algum tipo receptibilidade apenas no século XVIII e o aprofundamento dessa recepção no século XIX em decorrência, sobretudo, ao teatro gestual francês, aos cronistas de circo, as feiras e ao romantismo que reivindicou a imagem de Pierrot como parte do movimento. A figura inicial de bufão reproduzida entre os séculos XVII e XVIII é sucedida pelo típico palhaço triste construída no Teatro de Funâmbulos na primeira metade do século XIX.

Em artigo intitulado "*Shakespeare aux Funambules*", originalmente publicado na revista-la *La Revue de Paris* em 1842 e posteriormente elencado ao livro "*L'art Modern*"⁶⁹ de 1856, Théophile Gautier (1811-1872) nos dá uma noção sobre o Teatro dos Funâmbulos e seus frequentadores:

Todos esses serialistas esgotados, exaustos, cansados, todos esses marqueses da 'Rue du Helder', ocupados apenas com seus banheiros e seus buquês; um público de paletó, blusa, camisa, muitas vezes sem camisa, braços nus, boné nas orelhas, mas tão ingênua quanto uma criança ao ouvir falar do Barba Azul, simplesmente se deixando levar pela ficção do poeta, sim do poeta, aceitando tudo, em condição de se divertir; um público real, que entende a fantasia com uma facilidade maravilhosa, que admitiria sem objeção o Gato de Botas, o Chapeuzinho Vermelho de Ludwig-Tiek e os desfiles cintilantes do Venetian Gozzi, onde este mundo estranhamente variado de farsa italiana fervilha e faz caretas, misturado a coisa mais extravagante sobre magia. Tradução nossa. (GAUTIER, 1856, p. 167)

⁶⁹ O livro com o artigo pode ser consultado na biblioteca digital da Biblioteca nacional da França (Gallica), através do link: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109148c/f182.item.r=funambules>>. Acesso em: 03/02/2024.

O mundo das feiras e os maltrapilhos teatro de funâmbulos era um microcosmo que os poetas e escritores do século XIX queria resguardar frente ao conturbado mundo capitalista. Era como se fosse resquício de um tempo alegre e juvenil escondido sob fuligens acinzentadas de dióxido de carbono. Viam, segundo o relato do literato, como um mundo externo, dissociativo, saudado por aspectos reconfortantes de um mundo infante-juvenil quando inocentemente se acreditava em um mundo mágico e fantasioso:

Outro dia, maravilhado com grandes cantores, grandes trágicos, grandes atores, entrei neste lugar dramático que me deixou com lembranças tão felizes, hesitando um pouco, como sempre acontece quando voltamos a ver alguém ou algo que um dia nos agradou. O teatro tinha sido repintado, estava quase limpo, isso me alarmou. [...] demonstrou-me vitoriosamente que os Funambulistas se sustentavam no seu auge primitivo, e que ali se preservavam religiosamente as saudáveis tradições da arte. O teatro representa uma rua, uma praça pública, absolutamente como numa peça de Molière. Pierrot anda por aí, com as mãos nos bolsos, a cabeça baixa, o pé arrastando. Ele está triste, uma melancolia secreta devora sua alma. Tradução nossa. (GAUTIER, 1856, p. 168)

Foi nesse espaço que Jean-Gaspard Duberau (1796-1846), que usava o nome artístico de “Baptiste”, chamou atenção pelo papel categórico de Pierrot: sua representação era sentimental e expressiva, a “melancolia” tomava alma do personagem. Ele ampliou seu uso a ponto de tomar pantomimas inteiras como o protagonista. Nada além do esperado, já que o gênero teatral que estava vinculado era caracterizado pela pantomina⁷⁰. Seu sucesso foi tão grande com o personagem que foi imortalizado por Jean-Louis Berraut no longa “*Children Of Boulevard*” de 1945.

O artigo de Gautier, além das impressões que o teatro trazia, narrava especificamente uma pantomima apresentada aos palcos do funâmbulo protagonizada por Duberau. Mas, diferente dos roteiros sem precisão ou de baixa elaboração, Pierrot se encontrava entrelaçado por acontecimentos e “situações dramática do mais alto alcance e de assustadora profundidade filosófica”. (GAUTIER, 1856, p. 175)

O literato nos informou o roteiro: Pierrot, maltrapilho e sem dinheiro para comprar um par de roupa descente para conquistar a mulher amada, em atitude inconsequente, assassina o mercador de roupas que cruzou seu caminho com uma adaga no intuito roubá-lo. A pantomima já inicia com críticas ao seu chefe, o pesado ‘Cassander’, que lhe nega dinheiro como típico rico esnobe. O corpo do marcador é escondido por Pierrot, que o joga no “respiradouro de uma adega”, mas volta para assombrá-lo e persegui-lo como um espectro fantasmagórico até o fim da peça. Em uma das cenas, assustado e com medo, mas ainda assim, valente o suficiente para

⁷⁰ Teatro gestual que faz o menor uso possível de palavras e o maior uso de gestos através da mímica. É a arte de narrar com o corpo, uma modalidade cênica que se diferencia da expressão corporal e da dança.

fazer um trato com o espectro, promete pagar-lhe a roupa que roubou ao assassiná-lo (Gautier compara o ato de encarar as consequências de seus erros com a bravura de Don Juan). Sem dinheiro, Pierrot inventa sucessivas mentiras para seu chefe, o pesado Cassander, que se comove e lhe empresta dinheiro suficiente não só para pagar o roubo como também para casar-se com a mulher que tentava conquistar desde o início da trama (Gautier compara essa artimanha com as de Scarpin, o malandro personagem da peça teatral de Molière, “Les fourberies de Scapin” de 1641, que Carlos Drummond de Andrade traduziu para a língua portuguesa como “As artimanhas de Scapino” em 1962). No dia do casamento, o espectro do mercador assassinado aparece e abraça Pierrot no altar e lhe obriga a dançar uma valsa “diabólica” ao estilo de “Mefistófeles” com ele – ao bailarem, o espectro pressiona Pierrot contra seu corpo de tal forma que a adaga com que foi morto pressiona o corpo de Pierrot que sai entre os ombros do palhaço: a vítima e o assassino são espetados com o mesmo ferro, “como dois besouros presos no mesmo alfinete. O casal fantástico dá mais algumas voltas e desaparece num alçapão, no meio de uma grande chama de óleo de terebintina. A noiva desmaia, os pais assumem atitudes de dor e espanto, e a tela cai em meio a aplausos”.

Ao fim da narrativa, Gautier indagava aos leitores da revista: “Não é um drama estranho, misturado com risos e terror?”. O drama era carregado de passagens assustadoras, reflexivos e cenas refinadas o suficiente para se comportar como metáforas morais, como apontou Gautier sobre a perseguição do espectro: “como é fácil cometer um crime e como um simples gesto pode nos arruinar para sempre”. Ao fim da análise, Gautier lançava outra pergunta, mas dessa vez em tom retórico: “não é algo notável encontrar Shakespeare nos passeios da corda bamba?”

Assim como Hamlet e Don Juan ou dramas como “Sonho de Uma Noite de Verão” e “Conto de Inverno” de Shakespeare, Pierrot alcançou pantomimas respeitáveis ao mesmo nível de qualidade que se via nos teatros eruditos.

A pantomima de Pierrot perseguido pela figura diabólica do mercador assassinado apresentado no Teatro de Funâmbulos, ganhava inclusive os palcos do Teatro Chalet em Belém⁷¹ como noticiou *O Liberal do Pará* e *O Diário de Belém* em 16 e 17 de novembro de 1872, sobre o espetáculo dirigido pelo “Sr. Julio”, artista de companhia de teatro, que trazia para Belém a pantomima:

TEATRO CHALET

Domingo, 17 de novembro de 1872.

⁷¹ Também dito Teatro Campestre, localizado no Largo de Nazaré, para mais ver: SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará, ou, apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994.

Grande espetáculo extraordinário em benefício do sr. Júlio, ex-artista da companhia Bouff.
Oferecido pela sociedade de beneficente dramática.

4ª Parte

O DIABO EM CASA

Grande pantomina de grande aparato de Paul Deburau, representada cento e dez vezes no teatro dos Funâmbulos em Paris.

Personagens:

Cassander Tanoeiro..... Sr. Clemente

Colombina sua pupila..... D. Amelia

Gilles amante de Colombina... O beneficiado

Pierrot aprendiz Alexandre

Principia às 8 horas.⁷²

A chamada revela uma confusão interessante. No ano de 1872, Jean-Gaspard Deburau (1796-1846) já havia falecido, ficando em seu lugar no Teatro o intérprete de Pierrot mais afamado, Paul Legrand (1816-1898), que se tornou rival de Jean-Charles Duberau (1829-1873), filho de Jean-Gaspard Deburau, que seguiu o cominho do pai ao interpretar Pierrot no Teatro dos Funâmbulos. Portanto, o confuso “Paul Duberau” parece derivar desse conflito de legados dos intérpretes que “Baptiste” deixou ao deixar a cena teatral.

Toda essa mudança só foi possível através do declínio do grotesco medieval e renascentista para a ascensão do ‘grotesco romântico’. A mudança ocorre quando a visão do cômico deixa o caráter universal e restaurador para a do cômico subjetivo, interno e sarcástico. Sem o humor festivo das “formas carnavalescas de espetáculos”, os personagens distorcem, ainda que algumas manifestações artísticas populares fossem apreciadas.

Bakhtin (2010) afirma que o grotesco degenera quando se transforma em tendência literária e deixa de ser vivido corporalmente. Mas, ao contrário do que se pode pensar, foi nesse momento que Pierrot, Colombina e Arlequim ganham algum tipo de respeitabilidade e se estabelecem de fato como personagens relevantes isso por que, encontram, à luz de roteiristas cultos, algum tipo de complexidade.

O mito do palhaço começa a assentar quando, portanto, os literatos românticos descobrem as artes populares:

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal etc. O romantismo grotesco recusava tudo isso e apoiava-se principalmente em Shakespeare e Cervantes, que foram redescobertos e à luz dos quais se interpretava o grotesco da Idade Média. [...] Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionados

⁷² **Diário de Belém:** Folha Política, Noticiosa e Commercial. Belém, 17 de nov. de 1872, nº 261, p. 3.

com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal público, o grotesco romântico é de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento (BAKHTIN, 2010, p. 33)

O historiador Alfredo Bosi (1994) em sua “História concisa da literatura brasileira”, diz que o contexto de Revolução Industrial e o crescente sentimento de descontentamento diante da mecanização desencadeada pelo fenômeno, redirecionou os interesses dos românticos às sensações humanas que convergia na crescente individualidade centrado no próprio ser humano: “o fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito”. E esse sujeito, insuflado por conflitos sócio-histórico e ao mesmo tempo sentindo-se incapaz de resolvê-lo, “lança-se a evasão. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente Exótico”. A evasão do mundo exterior para o interior condiciona a visão melancólica e “inunda cada canto da fantasia dos artistas, desvenda a própria natureza sombria do homem e a coloca nas infinitas representações do macabro, monstruoso e sombrio”. (BOSI, 1994, p. 93-101)

O humor passava a ser “destrutivo” e sarcástico nesse movimento. Bakhtin (2010, p. 34) afirma que a partir da “degeneração do princípio cômico que organiza o grotesco (...). As mudanças mais notáveis ocorrem com relação ao terrível. (...) As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores (aterrorizá-los).”.

Essas mudanças, no entanto, proporcionaram, principalmente a inserção de Pierrot a roteiros e tendência literárias de alta complexidade e profundidade como se viu na pantomima descrita por Gautier. Essa versão do personagem era muito mais sofisticada e aperfeiçoada que as versões genéricas e mal elaboradas feitas por artistas de feiras.

Starobinski (2007) complementa a constatação de Bakhtin (2010) e a análise de Bosi (1994), e confirma que os românticos iniciaram a elevação de Pierrot para o mundo de artes mais sérias e qualitativas ao se apossarem das artes populares ao mesmo tempo que se inspiravam em autores respeitáveis como Shakespeare:

Durante o período romântico, os “gêneros elevados” (lírica, drama, comédia) não conhecem o herói bufo mais do que sob a forma de um ser imaginário, adornado com as galas de Yorick, com o cetro da loucura na mão e plantado no meio de um decorado gótico; se trata de uma herança literária, que faz cabriolas em um espaço irreal, entre vestidos cortesanos com jubón e gorguera. Não há nada equivalente no século do mundo contemporâneo, e não seja o mesmo escritor, desejo de erigir-se em porta-voz de sua própria melancolia. Seu modelo foi encontrado no teatro de Shakespeare, mas não tinha mais que explorar seus recursos: ali, o palhaço, o bufão representavam ao

mesmo tempo os personagens que cantavam (por exemplo, a canção de Feste ou a de Autólico), os que diziam as verdades, os segredos auxiliares que fazem girar a rota do destino. O poeta romântico — descontente com a sociedade, mas desejoso de julgar e de intervir nela em sua qualidade de poeta — poderia identificar-se estreitamente com este modelo e fazer-lhe representar seu papel.

[...] Seus ascendentes são os comediantes de feira. [...] Um dos grandes anseios primitivistas do Romantismo pode ser visto nesta ideia: **as artes populares**, na sua ingenuidade anônima, poderiam captar as fontes vitais de inspiração; seriam a expressão espontânea do gênio da comunidade. Neles teria sobrevivido um resquício de grandeza épica e se encontraria o mundo forte e simples dos primórdios, as grandes paixões elementares, o riso e as lágrimas primordiais. Tradução nossa (STAROBINSKI, 2007, p. 15-17)

Pierrot, assim como Arlequim e Colombina, foram resgatados do “teatro em declínio” e inseridos em roteiros refinados da tradição literária.

A *Commedia dell'arte*, segundo Graziela Chequer (2013, p.33), nunca foi ideológica, “pelo menos até que compositores, pintores, romancistas e poetas do final do século XIX e primeiros anos do século XX (simbolistas e primeiros modernistas) se sentissem atraído por ela, e incorporassem seu espírito e seus motivos em obras de arte”. Por esse período, na verdade, não se tratava mais da *Comédia* ou do gênero teatral do qual era oriundo, mas, antes, dos personagens sobreviventes: Pierrot, Colombina e Arlequim.

Starobinski (2007, p.18) aponta que foi esse o momento que os personagens do então “morto” teatro popular começaram a ser absorvidos em diferentes releituras artísticas e tornaram-se popularmente reconhecidos como avatares artísticos oriundos da tradição literária e, não menos importante, fantasias em bailes de máscaras para o carnaval:

Ao final do século [XIX], o teatro popular estará definitivamente morto, mas o personagem de Pierrot, como de Arlequim, terá passado à mão dos escritores cultos: terá se convertido em um tema literário, impregnado frequentemente de uma ironia fúnebre, um lugar comum em poesia e um disfarce de baile de máscaras. Imagens residuais. Tradução nossa (STAROBINSKI, 2007, p. 19)

O Pierrot teatral envolto de sentimentos foi o que chamou atenção dos simbolistas no final do século XIX deixando, assim, “o mundo popular, as esquinas, as feiras, o teatro de Funâmbulos” para pousar no “mundo das artes modernas”.

1.5 O palhaço e as artes modernas.

A subjetividade reivindicada pelos românticos contra o racionalismo, mobilizado desde o movimento Ilustrado, ainda no contexto de primeira Revolução Industrial, voltava a ser rogada pelos simbolistas ao fim do século XIX, só que de forma mais transcendental. O tecnicismo e a mecanização do fim do século XVIII só acelerou e pela altura do movimento simbolista, uma nova Revolução Industrial marcava a época. Foi um contexto de crescente anseio causado por máquinas e pelo cientificismo que, por sua vez, mobilizava um pujante

empirismo e, por consequência, hesitação ao sentido sensorial das artes que podia confundir-se de alguma maneira à finalidade utilitarista. Esse contexto caótico faz os simbolistas colocarem suas manifestações em um plano que figurativamente era ocupado pela religião e pela filosofia, na “aspiração de integrar a poesia na vida cósmica”. (BOSI, 1994, p. 295)

Se antes, no romantismo, a subjetividade era encontrada no próprio ser humano, os simbolistas a ataram no campo das ideias, mais especificamente, na imaterialidade metafísica e espiritual. Por isso que sua nomenclatura é derivada de um substantivo muito importante para as religiões: os símbolos, que, ainda segundo Bosi, assumiu “nessa corrente a função-chave de vincular as partes ao Todo universal”. (BOSI, 1994, p. 294)

A raízes desse movimento acompanhou uma tendência que existia no plano mais cultural que artístico da época, o sentimento de “decadência generalizado da civilização burguesa”, que Camila Pinto de Sousa (2016) esclareceu ser mais um “estado de espírito” que propriamente um precedente artístico do simbolismo. Estamos falando do Decadentismo. Esse descontentamento estacional imprimia nas produções artísticas da época sentimentos de medo, solidão e muito pessimismo existencialista.

Portanto, o pessimismo e subjetividade da realidade em introspecção, ligado ao misticismo e espiritualismo, foram os filtros que redefiniram Pierrot em melancólico irremissível diante da cada vez mais mortífera Colombina. Ressignificado, Pierrot transformou-se, assim, em um espectral melancólico à medida que Colombina passava a lhe torturar incansavelmente. Sua única amiga era a lua, assim como a dos simbolistas, que a viram como unidade mística, “bailarina imemorial dos ares”. A narrativa se desenrolava, nesse período, para um tom “funesto” e “letal”, transformando Colombina na grande vilã ao dar-lhe poderes aterrorizantes de sedução, elevando-a ao legendário mundo sobrenatural.

Ela passou a ser a coalizão de morte e prazer na expressão de Fêmea Fatal, arquétipo onipresente nas artes europeias fim de século XIX, mas principalmente no movimento simbolistas/decadentistas.

Esse arquétipo, considerado por Debora Carvalho (2001, p.43) como uma reação ao perfil da “New Woman” (Nova Mulher), representou o perfil feminino dominante que vinha se esculpindo desde o final do século XIX a partir de uma visão mitológica e deturpada da mulher moderna. No início do século XX o arquétipo era o sintoma dos novos valores sexuais, familiares e sociais que as mulheres reivindicavam para si, expressos substancialmente em todas as movimentações e transformações na ordem pública principalmente com os movimentos feministas que reclamavam por sufrágio universal.

Nascida no contexto de “pan-feminilização”, a mulher fatal tornou-se um mito ao suplantando heróis masculinos como Don Juan⁷³ que “parecia, se não derrotado, enfraquecido” diante do crescente protagonismo da mitologia feminina na literatura que alterava os papéis de gênero e subtraía o protagonismo masculino. (ASSUNÇÃO, 2013, p. 115)

No contexto cultural e social em que a mulher vai ganhando cada vez mais protagonismo, capaz de inverter posições e alterar narrativas, o mito da mulher fatal, soma-se, então, à mitologia do palhaço, e faz de Colombina algoz de Pierrot. Ele é subjugado e toda sua masculinidade não vale mais que uma serenata desprezada pela amada:

A SERENTA DE PIERROT

Vai alta a noite. Pierrot,
tangendo o arrabil, suspira:
Teu beijo me envenenou
tudo o que sonho e mentira

Vem, Colombina, ao balcão.
ouvir minha serenata
Quero beijar essa mão
que me repele e maltrata

Por que me foges? Se eu disse
Ter contigo eterna boda
Es a Rainha Belkiss.
que Salomão beijou toda.

Atira uma rosa, ao menos.
com o cheiro dos lábios teus.
Baixa esses olhos serenos,
aos que te buscam: os meus.

Triste sombra de Romeu
vagueia em passos dormentes.
Ah! Colombina! sou eu,
dizendo versos descrentes.⁷⁴

Na serenata, Bruno de Menezes compara Pierrot como uma sombra de “Romeu” da tragédia “Romeu e Julieta” de Shakespeare, nos revelando que o palhaço não era mais correlacionado a papéis pequenos ou escalado como personagem de segundo plano em tramas irrelevantes – o clássico bobo da corte que levava um ponta pé no ‘traseiro’ por falar ou fazer o que não devia. O conflito amoroso que protagonizava com Colombina na modernidade estava no mesmo nível de personagens canônicos da literatura clássica.

⁷³ Equivalente à fêmea fatal, Don Juan foi um arquétipo masculino de origem espanhola, inspiração de homens sedutores de relacionamentos efêmeros e findáveis. A literatura do século XX em Belém o clássico personagem aparece como um suplente do bufão Arlequim para contrastar com o medroso Pierrot que diante da mulher desejada, se acovardava. Ele, a partir de uma transposição literária, era a versão masculina inversa de Pierrot.

⁷⁴ MENEZES, Bruno de. Obras Esparsas In: **Obras Completas**. Vol. I. Belém: SECULT, 2001. p. 470-471

Essa literatura simbolista e decadentista que levou a figura de Pierrot ao epicédio tornou-se intensamente presente no arcabouço literário dos modernistas em Belém do Pará. Aldrin Figueiredo (2016) informou que na travessia atlântica inúmeras correntes de sufixo ‘ismo’ acabaram desembarcando na região, por sua vez, chegando até a confundir os intelectuais locais com a procedência de tais movimentos. O que nós temos no início do século XX, na verdade, são literatos consumidores de autores “clássicos” do século XIX como Paul Verlaine, Oscar Wilde e Charles Baudelaire pela qualidade de seus trabalhos sem uma distinção precisa gerada por barreiras escolásticas. Nesse fluxo, obras simbolistas/decadentistas provavelmente acabaram por integrar as práticas de leituras de inúmeros literatos belenenses e ‘Crucifixo’, conjunto de versos publicado em 1920 por Bruno de Menezes, atesta ao descrever a mulher como a cruz “onde um filho de Deus morre crucificado”.⁷⁵

Era o prazer e morte traduzidos em símbolos religiosos, uma visão de vida simbolizada pela cosmogonia e a fantasia de Pierrot na quadra carnavalesca se distinguia das demais pois dava a possibilidade do artista acessar mais que um disfarce, mas um arquétipo, fúnebre e tristonho, potencializado anteriormente por esses movimentos, assim apontou Rocha Moreira na segunda estrofe de seu soneto denominado “Colombina”: “Nos bailes em que os máscaras ufanos/ Corriam, da alegria, ao louco assédio/ Desgraçado Pierrot, entre silvanos/ Eu era a imagem viva do epicédio”⁷⁶. Se distinguindo das demais fantasia, Pierrot contrastava com a alegria do salão em festa. As “máscaras ufanos” por qual se referiu eram os foliões com fantasias divertidas e festivas que divergiam com a de Pierrot. Menezes e Moreira como símbolos da intelectualidade local e agentes de gerações literárias diferentes, nos mostram como a mulher “causadora de suicídios” tomava a mente do poeta paraense.

Podemos verificar essa herança intensificada pela corrente simbolista/decadentista presente na capital paraense de maneira mais precisa à medida que a peça “Salomé”, símbolo de fatalismo feminino, do dramaturgo e romancista irlandês Oscar Wilde, originalmente publicada em 1891, era lida pelo próprio Bruno de Menezes ao passo que fazia referência ao roteiro do autor no poema de abertura de seu “Bailado Lunar”. Figueiredo (2016) apontou esse pequeno livro como a “realização poética” dos ensejos idealizados pelos jovens literatos para a cena literária amazônica. Assim como Joaquim Inojosa dizia ser “o primeiro livro de poesia modernista publicado na região norte-nordeste do Brasil”, encontramos seu amigo Jacques Flores, pseudônimo de Luiz Teixeira Ramos, comentar sobre o relançamento do livro em 1925:

⁷⁵ MENEZES, Bruno de. *Crucifixo* (1920) In: **Obras Completas**. Vol. I. Belém: SECULT, 2001.

⁷⁶ MOREIRA, Rocha. “Colombina”. *A Semana: Revista Ilustrada*. Vol. 2, nº. 98, 14 de fev. 1920.

Bruno, meu velho. Li o teu livrinho,
o “Bailado Lunar”, novo e bizarro.
Lelo, foi para mim beber um vinho
De oiro, tirado de luzente jarro

E, do sonho a seguir pelo caminho,
no teu livro avistei, dentro dum carro,
madame Lua, em louco desalinho,
pernas trancadas, a fumar cigarro.

Alguém tocava, ao longe, a “Futurosa”.
E assim, num canto, estava o Oswald de Andrade
Rapando a barba ao Quincas Inojosa

Ahi me viro e, então, fiquei com medo:
Vi a fazer-lhe adeuses, de “amizade”,
O poeta Eustachio Rolla de Azevedo!⁷⁷

Sua impressão em forma de soneto segue a mesma lógica e coloca a obra numa espécie de transição entre o velho e o novo: os “adeuses de amizade” eram dados pelo velho Eustachio de Azevedo, conhecido na época também por seu pseudônimo “Jacques Rolla”. Ao seguir a “futura” em direção a nomes de modernistas de peso como Oswald de Andrade e Joaquim Inojosa (Quincas Inojosa), era como se a obra de Bruno traçasse o caminho entre os velhos passadistas para se alinhar aos literatos modernos do restante do país. Entretanto, Paulo Nunes (2002, p. 70) advertiu que o “Bailado Lunar”, mesmo apresentando a temática moderna, era “uma obra de certo modo contagiada ainda por um discurso formal e cerimonioso, um tanto parnasiano-simbolista”.

A lua, principal tema da obra de Bruno, parecia ter inspiração na obra de Wilde, que via o astro como uma deusa celestial, por isso não se sabe ao certo quando o poeta fala da lua ou da mulher, mas é certo que falava de feminilidade. Percebido em títulos como “A mulher Esperada” ou “A silhueta Viva”, vemos toda a sensualidade e atração ao sexo oposto deprender através de metáforas femininas. Ao fim do livro, o poeta fechava a obra atribuindo a sensualidade e o poder de sedução à Colombina na sessão “Do Romance de Pierrot”, onde a vemos personificar a mulher fatal ao incarnar uma serpente diabólica.

Ao sofrer tragicamente pelo amor fatal da amada, Colombina se beneficiava: ela toma a sensualidade e a sexualidade para si e subjuga o homem-poeta, que via algum tipo de beleza macabra em ser uma “vítima”. Essa visão, pelo menos desde meados do século XIX, encontra em Baudelaire sua maior inspiração:

Acho que já escrevi nas minhas notas que o amor é muito parecido com uma Tortura ou uma operação cirúrgica. [...] Mesmo que dois amantes estejam apaixonadíssimos

⁷⁷ FLORES, Jacques. “Ao Bruno” In: **Berimbáu e gaita**: versos e verdades. Typographia Oriental, Belém, 1925, p. 44.

e repletos de desejos recíprocos, um deles se mostrara sempre mais calmo ou menos possuído do que o outro. Um é operador ou carrasco; o outro, o sujeito, a vítima. (BAUDELAIRE, 2008, p. 7)

A imaginação poética que transformou colombina em algo é sintoma da volúpia e melancolia como as duas faces da mulher anunciada por Baudelaire em uma de suas notas da sessão “Rojões” de 1859:

Encontrei a definição do Belo, de meu Belo. É algo de ardente e de triste, algo um tanto vago, deixando espaço para a conjectura. Vou, se me permitem aplicar minhas ideias a um objeto sensível, por exemplo, ao objeto mais interessante na sociedade, um rosto de mulher. Uma cabeça fascinante e bela, uma cabeça de mulher, quero dizer, é uma cabeça que faz pensar ao mesmo tempo, mas de maneira confusa, em volúpia e em tristeza; que comporta uma ideia de melancolia, de lassidão, até mesmo de saciedade, mas também uma ideia contrária, quer dizer, um ardor, um desejo de viver, associado a uma amargura refluyente, como que vinda de privação ou de desespero. O mistério, o pesar são também traços do Belo. Uma bela cabeça de homem não precisa comportar, aos olhos de um homem, bem entendido, embora talvez aos olhos de uma mulher essa ideia de volúpia que, num rosto de mulher, e, geralmente, uma provocação tanto mais fascinante quanto mais melancólico for o rosto. Mas essa cabeça conterà também algo de ardente e de triste, necessidades espirituais, ambições sombriamente recalcadas, a ideia de um poder retumbante despropositado, por vezes a ideia de uma insensibilidade vingativa (pois, nesta matéria, o tipo ideal do dândi não é algo que se possa deixar de lado); por vezes, ainda, e este é um dos traços mais interessantes de beleza, o mistério e, enfim, (para que eu ouse confessar até que ponto me sinto moderno em questões estéticas), a Desgraça. Não quero afirmar que a Alegria não possa estar associada à Beleza, mas digo que a Alegria é um dos seus ornamentos mais vulgares, enquanto a Melancolia e, por assim dizer, sua ilustre companheira, a tal ponto que me é difícil conceber (seria meu cérebro um espelho enfeitado! um tipo de beleza em que não haja **desgraça**. Apoiado em - outros diriam: obcecado por - tais ideias, concebe-se que me seria difícil não concluir, à maneira de Milton, que o tipo mais perfeito de Beleza viril é Satã. (BAUDELAIRE, 2008, p. 19)

Essa perspectiva “doentia” e ao mesmo tempo “bela” se desdobrava no tempo e o poeta José Simões no soneto ‘O bandolim da Morta’ poetizava na revista *A Cigarra* essa visão herdada de Baudelaire em 1921: “Ó velho bandolim boêmio do passado, não tem pulsam há muito uns dedos de mulher, que era uma esguia flor de sonho e de pecado, doentia visão sensual de Baudelaire”⁷⁸. Assim, o poeta moderno encontrava em Pierrot a imagem heroica, mesmo que azarada, de si mesmo. Por isso a ideia de um homem arruinar-se por uma mulher era romantizada pela poética do imaginário e morrer por amor, conseqüentemente, nobreza literária.

Colombina era a volúpia, a tristeza e a bela “desgraça” que levou a masculinidade de Pierrot-poeta ao declive. Ela torna-se perigosa e suplanta a feminilidade ideal com fatalidade, por isso que tinha em seu corpo a volúpia da serpente, de satã e de Mefistófeles (que também era uma fantasia carnavalesca) com quem foi intrinsecamente correlacionada.

⁷⁸ SIMÕES, José. “O bandolim da Morta”. *A Cigarra*, Vol. 3, nº. 1, 31 de jan. 1921.

Mario de Silva Brito (1976, p.8) ao analisar a perspectiva dos modernistas paulistas em sua introdução para leitura da revista Klaxon, intitulado “o alegre combate de Klaxon”, sublinhou que “a mulher inspiradora de poetas melencólicos, causadora de suicídios, a feminina fatal - essa não tem mais vez para os modernistas”. Bom, parece que por aqui pelo Pará esse arquétipo foi bem-sucedido entre nossos modernistas, tanto que tornou colombina onipresente na literatura carnavalesca dos anos de 1920.

Walter Benjamin (2004), em reflexão aos pensamentos de Charles Baudelaire, aponta o poeta como o primeiro a ver nas artes um lugar de contradições e distensões para com a modernidade. A pressão da modernidade por objetividade e homogeneidade gerada pelo capitalismo, aceleração técnico-industrial e pragmatismo subtraía a subjetividade humana das experiências da vida e que somente a arte poderia conciliar, comportando essa dualidade essencialmente contraditória e dissonantes nas maneiras de experimentar a modernidade e o moderno.

Sobre isso Aldrin Moura de Figueiredo (2016) aponta que a rebeldia estética entendida pelos projetos de vanguarda no limiar da Primeira Guerra Mundial poderia muitas vezes confundir a geração de ansiosos paraenses por uma ‘arte nova’ como aconteceu com Bruno de Menezes ao conciliar Art-Nouveau (considerada estética em declínio pela altura de 1920) e o Futurismo em sua obra. Por isso, é interessante lembrar:

“o quanto foi prematuro e incômodo aos historiadores sociais denominar o conjunto dessas obras de ‘pré-modernistas’, como se estivessem apenas antecipando algo que seria melhor definido posteriormente e não trouxessem, em si mesmas, todas as preocupações estéticas que enredaram seus autores no contexto em que foram gestadas.” (FIGUEIREDO, 2016, p. 150).

A exemplo, o parnasianismo, apontado por Figueiredo como o “principal alvo de destempero dos modernistas paraense”, ainda se fazia presente nas produções dos artistas ao mesmo tempo que o refutava. A maré com fluxos e refluxos de elementos heterogêneos compondo os trabalhos desses agentes é um sintoma de que nem tudo pode ser lido de forma estanque como se a premissa do novo excluísse práticas anteriores.

Rafael Cardoso (2002) no livro “modernidade em preto e branco”, levanta tal discussão ao salientar que a noção “pré-modernista vem sendo desmontada desde o final da década de 1980” a partir dos estudos literários que começaram a reavaliar as estatizações e periodização que “o pântano epistemológico” assegurou ao dividir intelectuais modernistas de um lado e doutro, pré-modernistas. Essa rigidez sectária foi o que legou a visão descontínua das “qualidades artística ou estilísticas” entre os artistas que poderia facilmente dialogar com distintos estilos literários. Esse entendimento, inclusive, deve ser lido em revelia ao que era

postulado pelos próprios intelectuais que fizeram parte do movimento, que muitas vezes levantaram muros com a geração de intelectuais precedentes.

Raymond Williams (1999) assera que “nenhuma história da cultura moderna poderia ser escrita sem se dar atenção” para a importância dos grupos culturais e sociais. Pequenos ou grandes, esses grupos possuem um “*ethos*” ou “objetivos definidos por um manifesto” que os distinguem culturalmente do restante da sociedade. A partir de uma visão endógena do movimento, pesquisas sobre o que ficou conhecido genericamente como modernismo avançaram muito na perspectiva de pontuar não só as semelhanças, mas as diferenças entre os grupos, escolas e estilos utilizados, isso é importante na medida que desmonta, principalmente para a historiografia brasileira, o paradigma nacional conhecido como Semana de Arte Moderna de 1922.

Por isso colocar o modernismo em discussão é uma tarefa laboriosa pois sempre acompanha a indispensável necessidade de compreender de qual modernismo estamos falando. O assentamento do movimento paulista na história do Brasil, se por um lado postulado por seu indelével marco na História da Arte, por outro, velou manifestações correlatas que se desenvolveram em lugares e temporalidades distintas, paralelas ou não, desta forma Mônica Velloso (2006, p. 353) orienta compreender “o modernismo como um processo e movimento contínuo que vai desencadear vários outros movimentos no tempo e no espaço. (...) a partir da perspectiva da simultaneidade, da continuidade e da pluralidade”, isto é, interpretá-lo enquanto um caleidoscópio artístico com variada forma conjuntiva que não necessariamente sobressaem um sobre o outro, mas sim conversam entre si.⁷⁹

Trabalhos como de Aldrin Moura de Figueiredo (2001), Alessandra de Jesus Sodré Batista (2001) Marinilce Oliveira Coelho (2003) e Heraldo Márcio Galvão Junior (2020) convergem ao mostrar que os literatos paraenses traçaram a trajetória para a renovação artística

⁷⁹ Palavras como moderno, modernidade e modernismo empregadas na mesma sentença pode causar confusão semântica uma vez que carregam consigo grafias similares o que Monica Velloso nos auxilia com a oportuna discussão em seu livro “História e Modernismo” ao discorrer sobre a região fronteira dos termos. O ‘moderno’, que é tão volátil quanto o tempo, é “aquilo que existe no presente... o moderno do ano passado seguramente não é o moderno deste ano”, ou seja, ao passo que o tempo vai passando o moderno já não é mais tão moderno quanto foi. Já a modernidade nasce no processo de modernização gerado pelo progresso técnico-industrial no contexto capitalista. À medida que o presente é compreendido e identificado na contrapartida ao passado para o moderno a ‘modernidade’ é inteligível pela homogeneidade de passado/presente, harmoniosamente. A lógica, portanto, refere-se ao dualismo antigo/moderno, intrinsecamente ligados por coexistência. Estamos diante, em linhas gerais, à uma ligação entre tempo e história, assertiva que contempla certamente o que Marc Bloch entende sobre o tempo para a história ao falar que é “o lugar de sua inteligibilidade” BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O ofício de Historiador**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001. Pág. 51. Por isso quando nos referirmos a valores modernos, fantasias modernas, mulheres modernas, práticas modernas e tantas outras expressões é necessário compreendê-las sempre em seu quadro de referência ao tempo histórico.

de maneira bem específica, com personalidade única, estabelecendo amálgamas entre elementos heterogêneos, se visto de relance, até mesmo incompatíveis, no entanto, é esse apanágio que lhe caracteriza.

Com o declínio da economia da borracha no mercado internacional, especialmente no fim da década de 1910, a camada intelectual de Belém, contagiados por uma ideologia decadentista, começa a manifestar novas aspirações sobre o panorama artístico local. Reunidos pela desconfiança de um passado glorioso, o grupo dos “novos”, precursores desse movimento, era formado, então, pela união de dois grupos antecessores que se articulavam pela cidade e compartilhavam ideias parecidas: o grupo “Academia ao Ar Livre”, que se reuniam no Largo da Pólvora e a “Academia do Peixe Frito”, que se encontravam pelos botecos do Ver-o-Peso, aglutinados posteriormente pelo apelido de “Vândalos do Apocalipse”, mas formalizado, logo depois, pelo epíteto de “Associação dos Novos”. Destacou-se nomes como de Bruno de Menezes, Sandoval Lage, Clovis de Gusmão, Paulo de Oliveira, Lauro Paredes, Francisco Galvão, Edgard de Souza Franco, De Campos Ribeiro, Abguar Bastos, Farias Gama, entre outros. (FIGUEIREDO, 2001)

A maturação do movimento no Pará se dá com a formação desse grupo na década de 1920, guiados em direção à renovação artística e intencionados a atualizar as letras na Amazônia. Aglutinando-se nas redações dos magazines locais, como as revistas literárias e jornalísticas Belém Nova e A Semana: Revista Ilustrada, o escopo dos integrantes era divulgar as artes de vanguarda através das páginas desses editoriais (as principais fonte investigada para esse trabalho).

Os periódicos destacados compartilhavam o trânsito entre literatura, jornalismo e entretenimento, elencados sob o guarda-chuva do mundanismo, verbete que traduzia a dimensão plurifacetada e diversificada dos magazines, por isso Rafael Cardoso (2022, p. 37) diz que “as revistas ilustradas propagaram o entendimento do modernismo, como estilo e entretenimento, que se difundiu a partir da década de 1910, em especial para as camadas medias urbanas na quais conviveram os principais agentes modernistas”.

Mobilizados pelas inquietações sobre as configurações do universo literário e artístico, os modernistas estabeleceram-se no “tempo presente” da vida moderna ao registrar o “mundanismo cotidiano” na contramão do passado fundador da “velha” geração, em um período que os literários se firmavam nos magazines e os magazines embalavam a literatura.⁸⁰

⁸⁰ As transformações jornalística e da reprodutibilidade técnica das artes foram basilares para o modernismo periódico e, para o leitor que possa indagar sobre os significados da arte literária vinculado à imprensa, Walter

Contudo, a configuração das letras na Amazônia, como explicaram os historiadores anteriormente destacados, condicionou a convivência de velhos e novos nos espaços dos magazines, visto que os “estreadantes” buscavam apoio político dos “velhos” para se sustentarem na imprensa local e manterem suas associações literárias já que o arcabouço financeiro era frágil e o renome raso.

A mescla legitimou a confluência de tendências literárias e a própria *Belém Nova*, considerada por muitos o signo do modernismo paraense, criada e dirigida pelos “novos” literatos “abria suas páginas a todos que quisessem superar a dependência cultural de Belém em relação ao sudeste”, por isso, “apesar dos simpatizantes pela ‘arte nova’, publicou em suas páginas muito mais sonetos do que versos livres e desmitificados”. (BATISTA, 2001, p. 25-34)

Enquanto alguns combatiam poemas de forma fixa tal qual o soneto, símbolo da escola parnasiana, outros permaneciam utilizando essa mesma estrutura métrica em diversas páginas pelos magazines, na verdade, até mesmo membros do grupo dos Novos parecia não seguir com muito rigor “essa ou aquela escola”, por isso encontramos sonetos publicados por Bruno de Menezes, Sandoval Lage, Clovis de Gusmão e tantos outros, sendo possível perceber distintas práticas literárias em convivência. (FIGUEIREDO, 2001)

Isso é importante pois se havia um emaranhado de inclinações literárias, de fronteiras muitas vezes permeáveis, não podemos esperar menos que distintas opiniões e visões de mundo diagramados em um mesmo espaço. Encontramos posicionamentos liberais, uns menos progressistas, alguns saudosistas, outros mais apologistas do presente e um elenco de pontos onde tradição e renovação constituía o background.

A República, como plano de fundo, certamente marcou uma nova maneira de viver, mesmo não consolidando sua teoria na prática, com a democracia sendo um grande mal-entendido, como avaliou Sergio Buarque de Holanda em seu livro “Raízes do Brasil”. Ainda assim, esse novo projeto político modificava as percepções e as sensibilidades sociais, desafiando os membros desse recente país republicano a revisitar a própria nacionalidade.

Benjamin assinala que o valor expositivo das obras de arte supriu seu sentido contemplativo e sua “função artística” tornou-se acessória, ou seja, o culto diante da obra foi se pulverizando diante de suas “funções inteiramente novas” imbricadas aos meios de reprodução massiva. Essas novidades foram condicionadas pela “modificação qualitativa” da natureza artística como também por seus meios técnicos, o que de alguma maneira subsidia o modernismo em seu caráter renovador “Uma das tarefas essenciais da arte, em todos os tempos, consistiu em suscitar uma demanda, num tempo que não estava maduro para satisfazê-la em plenitude. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só poderão ser livremente obtidos após uma modificação do nível técnico, isto é, por meio de uma nova forma de arte. Por isso, os exageros e extravagâncias que se manifestam nas épocas de pretensa decadência nascem, na realidade, do que constitui, historicamente, o centro de forças mais rico da arte.” BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** p. 248

Lidar com a mudança na perspectiva temporal, aceleração causada pela industrialização e desenvolvimento tecnológico somados ainda aos sentidos turvos de uma jovem República brasileira, não parecia ser tarefa fácil. Margarida Neves (2006) aponta que “Vertigem e aceleração do tempo” foram as sensações vividas pela maioria dos homens e mulheres que habitavam as diversas cidades brasileira do período, prova disso são as vanguardas modernistas que hipertrofiaram nesse período tentando achar um jeito de compreender o que estava acontecendo com o mundo.⁸¹

Ricardo Postal (2007, p.10) disse que “a elaboração modernista uniu duas faces da moeda [...] mostrando as glórias passadas e tomando algo delas para fazer pilherias”. Desta maneira, o autor mostra que muitos personagens que esse movimento, através de seus agentes, se auto identificou, como Macunaíma de Mario de Andrade ou o típico perfil do malandro brasileiro, foram sintomas desse processo de identitário que estava sendo reprocessada pelos artistas nacionais.

Entre um personagem e outro, nessa exortada capacidade de se representar, a figura do palhaço e do bobo da corte então despontava. Starobinski (2007) informou que Baudelaire foi responsável por elevar ao mais alto nível esse tema que antes aparecia de alguma forma dispersa:

Esta elaboração literária não é apenas uma variação brilhante de um tema pitoresco: corresponde ao desenvolvimento de uma dramaturgia íntima e conduz a uma imagem infinitamente complexa da condição do poeta e da poesia. Baudelaire, poeta das “duas pretensões simultâneas”, proporcionou ao artista, sob a figura do bobo e do charlatão, a vocação contraditória da fuga e da queda, da altura e do abismo, da Beleza e do Azar. (STAROBINSKI, 2007, p. 67)

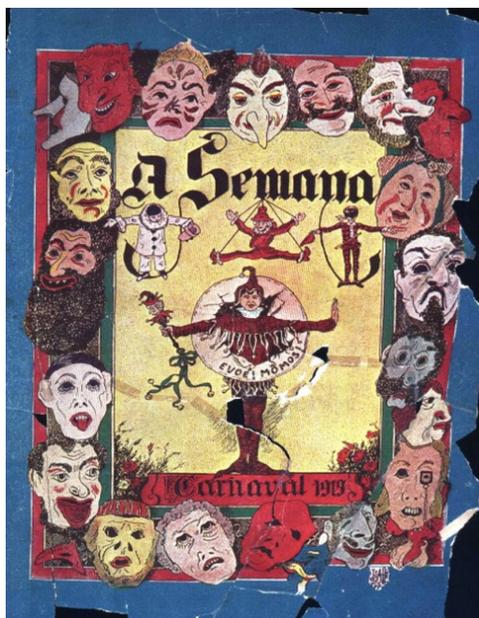
No Pará, a figura do palhaço e do bobo da corte se apresentava com mais intensidade durante o carnaval. A figura do palhaço amalgamava elementos contraditórios para provocar o riso de si mesmo, Rocha Moreira assim dizia: “Com o tilintar do primeiro guiso, com o surgir

⁸¹ Hobsbawm em *A Era dos Extremos* (1995) aponta que o globo passou por mudanças profundas com a eclosão da Guerra Total em 1914, marcada pela brutalidade e estreitamento das fronteiras pelo nacionalismo, protagonizada pelas grandes potências europeias, disseminando-se em escala global, desenhando o colapso da civilização ocidental, que até então se fazia símbolo de civilidade, inaugurando a era do massacre. Nesse cenário, a paz se dissolvia e o mundo entraria em instabilidade política, social e cultural dando margem para o protagonismo de culturas marginalizadas. Velloso (2006) complementa que no Brasil, no pós-guerra, houve uma mudança na interpretação do país e da nacionalidade, devido o deslocamento no referencial de civilização, que se afastava do prisma europeu, continente que deixava de ser centro e modelo de civilidade. A Europa, como epicentro cultural, vai perdendo a cadência e as artes no Brasil, olhando para si mesma, tem um novo referencial cultural - o brasileiro, despindo-se de noções de inferioridade racial, busca a identidade nacional no próprio limite geográfico. Esse período pós-guerra se diferenciou das décadas anteriores pois o Brasil tentava se desamarar das teorias raciais, fortemente disseminadas desde o final do século XIX. Esse novo ambiente acabou desencadeando o modernismo paulista na década de 1920 com a representação popular enquanto símbolo nacional. Para uma leitura acerca do declive europeu como epicentro cultural e a América Latina nesse processo ler também “O adeus à Europa” de Oliver Compagnon.

do primeiro bobo, amanhã volta à alma da cidade o domínio da pilheria. Iniciando a estação do Prazer, Momo ressuscita e, guiando Pierrot, Colombina, Pierrete e Arlequim, atrai os homens para os templos da alegria”.⁸²

O festejo, que ganhava os magazines locais, possibilitava a revisitação anual dessa mitologia, principalmente sob as figuras de Pierrot, Arlequim e Colombina:

Figura 12 - O bobo na capa da revista A Semana, 1919.



Fonte: NASCIMENTO, João Afonso do. *A Semana: Revista Ilustrada*, Vol. 1, nº. 49, 1 de mar. 1919.

A edição destacada acima foi a primeira edição carnavalesca da revista *A Semana*, visto que estava em ano inaugural em 1919. A capa é assinada por “Joafnas”, pseudônimo de João Afonso do Nascimento, importante jornalista, caricaturista e crítico de arte da época. A imagem traz a figura central do bobo saudando á Rei Momo com “evoé”, expressão utilizada pelas antigas sociedades greco-romana em culto à Dionísio/Baco, deus do vinho, ebriedade e dos excessos. A expressão era reutilizada a comunicar as boas-vindas à temporada carnavalesca que principiava, que tinha “Rei Momo” como símbolo.

Ao entorno, é possível verificar alguns personagens distorcidos de forma estranha. O princípio alegre e festivo do carnaval, mesmo que parecesse insultuoso ou mais precisamente, uma representação negativa do corpo, promovia nos excessos corporais de narizes, bocas, olhos, barba e dentes a flexão característica da alegria festiva, onde sua maior materialização estava

⁸² MOREIRA, Rocha. “A ressurreição de Momo”. *A Semana: Revista Ilustrada*, V. 6, nº. 300, 19 de jan. de 1924.

no riso, que não necessariamente era negativa, mas vinculada a representação “positiva e afirmativa” do plano material e corporal.⁸³

O “mito do palhaço” no início do século XX já estava consideravelmente estabelecido, não mais em manifestações de feiras ou ruas, mas em artes elevadas e nos pinceis de artistas de ponta como podemos perceber e aí vale ressaltar a série de ‘Arlequins’ que Pablo Picasso (1881-1973) pintou para se autorretratar em diferentes momentos da vida entre os anos de 1901 e 1930 ou o elencado de pinturas de circo que Candido Portinari registrou.

Arlequim, inclusive, teve papel de destaque na obra de Mario de Andrade, ao qual Postal chamou de “Arlequimia Mariodeandradeana”, uma perspectiva de análise construída pelo beletrista para se ler as obras do artista que integraram e se valiam de elementos do sagaz palhaço multicolorido, como um personagem que poderia “incluir todas as incontáveis características nacionais e se apresentar-se sem nenhuma delas” ou como involucro “cabente de euforia que lembrasse o carnaval, simbiose limiar e finita de música, malícia e irreverência”. (POSTAL, 2007, p.11)

No momento que o literato se autorretratou como Arlequim, segundo o autor, além de usá-lo como autocrítica sobre o funcionamento e produção das artes, usava-o para viver a liberdade artísticas que os dias de Momo oferecia, como uma “máscara” vanguardista que permita o artista sair da cena séria para se embrenhar nos dias de folia até a ‘quarta de cinzas’, quando o mundo voltava a normalidade.

A figura do palhaço e do circo, portanto, encontram o clima ideal para se desenvolver nas artes brasileiras no início do século. A partir de uma grande crise identitária onde não sabia se elegia o índio, o negro ou o sertanejo como símbolos nacionais, a figura do palhaço era explorada como um forte candidato para representar a cultura popular. Di Cavalcanti, ao pintar inúmeros quadros de palhaços no carnaval ou no circo, como quando retratou o famoso palhaço Piolim em 1922, torna-se testemunha desse entusiasmo dos artistas modernistas da Semana de Arte Moderna:

⁸³ A forma “estranha” com que foram destorcidos está inscrita, segundo Bakhtin (2010, p. 17), na linguagem do “realismo grotesco”, um “tipo peculiar de imagem e, mais amplamente, de uma concepção estética” da cultura cômica popular onde “o princípio material e corporal aparece sob a forma festiva e utópica” historicamente ligado ao carnaval.

Figura 13 – Piolim por Di Cavalcante



Fonte: Di Cavalcanti, 1922. Aquarela. Coleção D. Lourdes Milliet, São Paulo.

Camila Santana (2022) em seu artigo “Piolim para além do modernismo” cita a antropofagia dos modernistas paulistas à figura do palhaço: “No almoço do primeiro encontro do Club de Antropofagia de São Paulo Piolin foi comido numa alusão ao antropofagismo manifestado por alguns artistas modernistas. Representados por Anita Malfatti, Galeão Coutinho, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Jayme Addour da Câmara, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, em almoço no Mappin Stores, restaurante badalado da época, [os artistas] devoravam Piolin”.

Hélios, pseudônimo de Menotti del Picchia, descreveu a cena:

O almoço de hoje é uma consagração. O gênio da comicidade patricia, cuja arte venceu a difícil seleção popular do picadeiro, vai receber a homenagem de uma elite de espírito, processada em todos os sectores da atividade cultural paulista. É a primeira vez no Brasil que um artista circense atinge um fastígio de glória tão magnífica e alta. [...] Piolin leva um tiro que lhe desfecha Alcebiades. A sua primeira sensação é física, traumática. Apalpa-se para reconhecer a ferida. São movimentos rápidos, apavorados de um realismo digno de um Novelli. Depois, convencido de que está são, cria a morte épica. Já é a farsa em todo o seu esplendor de simulação. Sacode-se, toma posições imponentes e trágicas, criando a morte dramática de “grand-gutgnol”, depois é a convenção cênica: estiliza a morte... Tem algo do cisne romântico de Pawlova, atinge o lirismo plástico de uma morte musical e coreográfica. Depois é a morte sentimental. Piolim já está em terra. São os últimos estertores agônicos. São rítmicos, geométricos, absolutamente tocantes e elegantes, medidas de pavana, cortesias finais do minueto... Mas Piolin não morrerá hoje, nem de alegria nem teatralmente. Começará a viver uma vida maior na admiração do Brasil, apontado nesse almoço-homenagem, como um dos nossos mais sérios e honestos artistas. (HÉLIOS, 1929, p.7 Apud. SANTANA, 2022, p.14)

O palhaço moderno através da antropofagia artística, era então homenageado pelos modernistas paulistas não como um retrato subalterno, mas valorizado pela nobreza artística. O discurso do artista, apesar de honroso, esconde a pretensão de exaltar a si e seus companheiros como as primeiras mentes esclarecidas a reconhecerem naquela figura popular algum valor artístico. A pretensão do modernista, apesar de nobre, negligência um movimento que há muitos tempo vinha se desenvolvendo no ambiente das artes.

A figura do palhaço foi o séquito responsáveis por conservar aspectos tradicionais em modernidade, sobretudo na figura de Pierrot, que no Pará era valorizado há longo tempo. Os personagens foram incorporados nas produções artísticas dos modernistas paraenses sob variado motivo, mas principalmente para servirem de subterfúgio de um realismo vertiginoso que a modernidade lhes despejava. Eles traziam a ingenuidade da cultura das feiras e a possibilidade de abordar temas e forma etérea.

Pierrot, Colombina e Arlequim eram um microcosmo do “mito do palhaço”, um recorte entre toda e que qualquer figura de bufão, bobo da corte e saltimbancos utilizados pela identificação artística - aí entra a necessidade de reconhecer que a trama amorosa dos personagens também foi um dos motivos que os destacaram, pois lhe deram drama, enredo e narrativa.

Em consequência ao gregarismo modernista, Pierrot podia ser encontrado em todo lugar e mais do que nunca, podia ser várias coisas as mesmo tempo: o inocente, o bravo Pierrot de Gautier, o lunático e narciso protagonista dos 50 poemas de Albert Giraud (Pierrot Lunarie), o fúnebre suicida decadentista, o dândi, o andarilho observador da modernidade, o dançarino do balé. No início do século XX eles eram uma espécie de “coringa” que moldavam de acordo com o contexto.

Em uma de suas inúmeras vertentes, ele se transformava em boêmio, apreciador da noite e dos prazeres noturnos da cidade de Belém. Correndo sempre atrás de Colombina pelos bailes de máscaras, esses personagens acabam extrapolando os clubes familiares atravessando outros lugares de entretenimento como cassinos e cabarés e nos dão, por isso, um vislumbre da cidade através do imaginário poético dos artistas. Rafael Cardoso (2022, p.90), no livro *Modernidade em preto e branco*, destacou que “a relação entre artes visuais, boemia e carnaval proporcionou um diálogo entre cultura de elite e cultura popular” tanto em termos coletivos e individuais, onde “diversos artistas se empenharam na tarefa de desmontar as barreiras que mantinham seu trabalho segregado da sociedade maior, e em especial, de uma cultura popular urbana em ascensão”.

Nessa atmosfera de novidade entre bailes de máscaras e outros lugares de sociabilização a mulher tornava-se a maior dos ídolos. Colombina e Pierrot, portanto, tornavam-se, através de uma transposição alegórica, um reflexo da visão social do homem moderno sobre a mulher.

Considerando principalmente que a juventude via os bailes como ponto de encontro para namorar e flertar, homens e mulheres se apressavam para se apresentarem da melhor maneira possível e na extensão das possibilidades que esse cenário disponibilizava, as fantasias mais utilizadas eram, não por acaso, a de Pierrot onde a impressão da linguagem do amor, do flerte e do namoro, era herdada diretamente da literatura que circulava na cidade.

Colombina e Pierrette foram as grandes protagonistas de suas noites carnavalescas.

Mario da Silva Brito (1976, p.7), examinando a mulher no modernismo diz que “uma nova mentalidade se impunha a tudo, por tudo e para tudo, conseqüentemente outra terá de ser a atitude dos modernistas em relação as mulheres, que vão valorizar em termo destoantes, vendo-a agora de modo diverso”.

Veremos como essa “nova mentalidade” ocorria nos carnavais de Belém.

2 PERFIS EM MODERNIDADE: um carnaval feminino

Antes de explorarmos a feminilidade de Pierrete e Colombina precisamos, antes, reconstruir o cenário que remonte o início do XX e vislumbrar algumas discussões suscitadas sobre as mulheres e os sentidos de feminilidade do período.

Nesse contexto de transição secular, tudo parecia entrar em perspectiva – reavaliava-se a racionalidade humana, a vida, as artes, as identidades nacionais, os sistemas econômicos, políticos e seguramente os parâmetros sociais que norteavam as mulheres no circuito social. As questões levantadas sobre o feminino estimularam uma onda de preocupação que tangenciava toda a sociedade urbana, incluindo a classe artística que esboçavam em suas publicações uma espessa compilação de pontos de vistas sobre o papel das mulheres e suas representações na/para a sociedade moderna.

As revistas periódicas foram talvez uma das plataformas que melhor agregaram as confluências de ideias da época. Por diagramação plurifacetada, elas não só elencavam o modelo da mídia informativa tradicional, comumente vislumbradas nos jornais do período, mas também novas maneiras de se direcionar ao público leitor. Elas eram lúdicas e estimulavam os sentidos com a anexação de ilustrações e fotografias espalhadas por suas páginas, seu layout e edição eram mais elaborados e chamativo. Esse caráter acabou por homologar diversos temas que passavam a ser mais bem abordados, com folego e desenvoltura. Esse modelo editorial tornou-se tão forte, principalmente por se comunicar melhor com o público feminino, que algumas delas destinavam-se especificamente para esse segmento.⁸⁴

Tania Regina de Luca (2008) sinalizou que foi nesse período que as revistas se tornaram importante veículo de aglutinação de propostas estéticas e disseminação de movimentos de vanguardas.

O vínculo de manifestos estéticos e artístico com a narrativa da “vida fútil” para entretenimento do público leitor pode ser percebido em inúmeros magazines da época, inclusive n’*A Semana Ilustrada* em Belém que entendia “que uma revista pode ser a um tempo a crônica leve da frivolidade encantadora da vida mundana e a resenha magnífica de uma vida literária”⁸⁵.

⁸⁴ Essa imprensa moderna quando não se destinava exclusivamente para as mulheres, se comunicava bem com o público feminino pois segundo a autora “a imprensa refletiu os anseios femininos e, entre outras funções, exerceu o papel de veículo do ideário moderno. Também, colaborou com a renovação do parque gráfico e introduziu importantes mudanças na apresentação das publicações. A utilização da imagem/texto passou a ser valorizada, e as publicações, muitas vezes, eram ricamente ornadas com vinhetas e ilustrações. O uso da caricatura, bastante difundido, acabou por dividir espaços com a foto que acabara por merecer destaque no noticiário sobre os eventos sociais e a moda que eram de interesse do público feminino.” CARVALHO, Katia de. **A imprensa feminina no Rio de Janeiro, anos 20: um sistema de informação cultural.** Ciência da Informação - Vol. 24, nº 1, 1995.

⁸⁵ “Letras e Letrados”. **A Semana: Revista Ilustrada.** Vol. 2, nº. 99, 21 de fev. 1920.

Isto é, quando os seus escritores não estavam estritamente resenhando literatura, contestando um novo estilo estético ou reivindicando elementos métricos e morfológicos, dissertavam sobre outros aspectos da vida cotidiana, se atentando para distintas dimensões da sociedade, sendo a mulher um de seus principais assuntos.

Ribeiro de Castro relatou, em crônica para a edição da *Belém Nova* de 1924, que quando dobrou “a esquina [defrontou] com um grupo de iconoclasta que, já se sabe, falava de mulheres”, se referindo aos Futuristas, onde as ideias de Filippo Marinetti, difundidas no Manifesto Futurista de 1909, ao fazer apologia ao “desprezo pela mulher”, encetava opiniões⁸⁶. E completava dizendo que “arrastada por essa corrente pernicioso, muita gente ingressa nos domínios daquela escola superficial julgando conseguir o verdadeiro movimento moderno do século”⁸⁷. A censura do autor ao Futurismo, para além de tudo, parece revelar que a mulher foi um dos principais “pontos de tensão” que planava sobre o a modernidade e aos modernos movimentos artísticos que se desenvolveram no alvorecer do século XX.

Falar sobre mulheres parecia algo dado, um assunto que se colocava a disposição dessa intelectualidade todas as vezes que se reuniam, mesmo que casualmente, como informou Cunha em sua crônica para a revista *A Tribuna* de 1928, que ao passar por uma “banca de intelectuais, conhecidos e talentosos intelectuais, não é preciso dizer que entre homens de pensamentos a palestra versava mais sobre o amor, e sobre as mulheres”⁸⁸. Na revista *A Semana* de 1920, o cronista Peregrino Junior comunicou, de forma parecida, o momento que se reunira com seus amigos literatos em certo dia: “Falávamos de arte, literatura, de amor e, sobretudo, de mulheres, porque é sempre de mulheres que falam os homens quando tomam ‘champagne’”⁸⁹.

Não demora muito para se perceber, portanto, que as mulheres inspiravam as inúmeras produções literárias da época, já que foi o assunto recorrentemente conjurado nas conversas dos escritores.

Se, de algum modo, o *bellum* entre os sexos é antigo, a premissa ao início do século XX tinha um contexto específico. Dentro de um recorte em que a modernidade afetava diretamente as relações socioculturais, o novo começava a causar incômodos à medida que as mulheres consolidavam novos comportamentos que divergiam dos estabelecidos em outrora. O estranhamento suscitava debate.

⁸⁶ O Manifesto Futurista, publicado em 1919, destacava 11 itens que marcava a ruptura do homem com o passado impulsionado pela velocidade que o novo século trazia; no item nº 9 Marinetti frisava: “Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher”.

⁸⁷ *Belém Nova*, dez. 1924

⁸⁸ *A Tribuna*. Vol.3, nº. 58, jan. 1928.

⁸⁹ JUNIOR, Peregrino. “As máscaras”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 97, 7 de fev. 1920.

No primeiro quadriênio do século XX o feminismo foi assunto internacional em função da crescente mobilização de mulheres que se organizavam gradativamente para contestar direitos civis e sociais pelo mundo. Figuras como de Lady Astor (Nancy Astor), primeira mulher a fazer parte da Câmara dos Comuns no Reino Unido em 1919, assim como os ecos da luta pelo sufrágio universal incitados nas ideias da “Sra. Pankhursts” (Emeline Pankhursts), uma das líderes do movimento sufragista britânico que brigava pelo direito ao voto pelas mulheres de classe média e alta na Inglaterra, causava rebuliços globais, gerando discussões inclusive no trópico amazônico, a ponto do articulista Elzamann de Freitas justificar a falta de cavalheirismo dos homens para com as mulheres em decorrência ao processo de “masculinização” na busca de direitos igualitários disseminados por tais mulheres “norte americanas”, e alfinetava os leitores d’*A Semana*: “confesse, é ou não ridículo... já temos mulheres médicas, dentistas, advogadas, e uma infinidade de ‘modernismo’ que tendem a generalizar-se”.⁹⁰

Apesar do erro do articulista em dizer que as mulheres citadas eram “norte-americanas” vemos, de qualquer forma, que o barulho de tais movimentos sociais ressoavam pela capital amazônica. Por aqui, ainda se esperaria mais alguns anos para o voto feminino ser reconhecido pelo Código Eleitoral de 1932, ainda assim, as mulheres belenenses já expressavam níveis consideráveis de autonomia, se não pela legalidade, mas pelos costumes.

Da América do Norte o exemplo vinha de Ruth Elder, primeira mulher que tentou atravessar o oceano atlântico de avião em outubro de 1927. O articulista Theodoro Brazão e Silva n’*A Tribuna* assim informou: “Essa americana preparava-se para deixar seu marido, seu lar, e, a bordo de um avião gigantesco, no gesto insensato de alcançar uma glória fútil para seu sexo.”

Toda a movimentação feminina não passava despercebida e suas articulações ganhavam notoriedade à medida que desidratava o velho padrão feminino de mulheres do lar reservadas ao limite das casas.

O velho padrão feminino do século XIX agonizava nos anos de 1920 dando sinais de vida habitualmente em reminiscências de senhores e senhoras que observavam espantadas aquela batelada feminina que usava maquiagem, vestidos curtos e dançavam estilos musicais de contato corporal coleante nos bailes de mascaradas como denunciava a ‘senhorinha’ da crônica de Lírio do Valle, que, ao entrar no bonde, invocava subitamente memórias de carnaval de seu tempo, convencida que era o melhor ao afirmar que as mulheres, com as danças do século XX, estavam “a desperdiçar a saúde que é o alento da mocidade”. O autor, no entanto, ponderava:

⁹⁰ FREITAS, Elzamann de. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 4 nº. 201, 11 de fev. 1922.

“mas os tempos são outros daqueles em que floresceu a juventude da distinta senhora! Então, tudo era diferente de agora. Os bailes terminavam meia noite e namorava-se platonicamente. Agora, não; as danças da moda têm afinidades com o maxixe nacional; as *soirées* terminam em matines, quando os primeiros bondes trafegam, e em vez do namoro arcaico predomina o flirt, que é o positivismo do amor.”

Havia uma tensão geracional na crônica, por isso a diferença de percepções. O tempo daquela “distinta senhora era outro”, totalmente diferente daquela mocidade novecentista que acompanhava “o mundo em marcha”, uma referência usada pelo articulista a “Le Monde Marche” (1857), livro de Eugene Pelletan, escritor e jornalista francês.⁹¹ A expressão utilizada foi uma forma de expressar que o tempo passou e acertadamente as mulheres não eram mais aquelas que a dita senhorinha descreveu de seu tempo: as que dançavam músicas lentas nos bailes tal foi o “chotiça à varsoviana”, uma variação da dança Polca, de ritmo arrastado.

A “juventude de ouro”, expressão comumente utilizada pelos magazines para se direcionar aos seus leitores em divulgação dos bailes de máscaras, foi sinônimo desse mundo em movimento, de uma mocidade que via no presente a razão para comparecerem nos bailes e festejar até o amanhecer, principalmente as mulheres, que não poderiam “desperdiçar justamente aquilo de que não podemos nos abastecer em qualquer mercado do mundo, quer nos tempos de guerra, quer nos de paz: a mocidade.”⁹²

A mocidade, ou seu sinônimo denominado juventude, é a fase intermediária da vida, que se encontra entre a adolescência e aquele momento que homens e mulheres se condicionam a padrões sociais de família e trabalho, comumente chamada de vida adulta. É uma categoria social auto representativa, construída, portanto, que não se restringe exclusivamente a faixa etária, pois trata-se de uma “idade social” engendrada historicamente com que as sociedades atuais ou passadas se auto identificavam e que nos permite compreender a “relação com a passagem do tempo e os ritmos das estações da vida”. (DEL PRIORE, 2022, p.7)

É claro que não podemos reduzir a juventude em um único perfil, mas podemos identificar traços comuns a partir de algumas práticas culturais e sociais específicas, o que certamente nos faria encontrar diferenças significativas entre a nossa e as que se forjaram em tempos passados, ao levar em consideração os contextos e temporalidades heterogêneas. Para

⁹¹ Dayane Mussoline em pesquisa de influências de Pelletan sobre Machado de Assis disse que o publicista francês era “como um mestre da modernidade, cuja voz é ouvida pela nova geração, mais ousada e ávida por mudanças, rumo ao progresso da humanidade”. Para mais ler: MUSSULINI, Dayane. **A poética do jornal oitocentista: um cotejo entre Eugène Pelletan e Machado de Assis**. Jangada. n° 16 jun/dez, 2020

⁹² VALLE, Lirio do. “Hontem e hoje”. **A Semana: Revista Ilustrada**, Vol. 1, n°. 49, 1 de mar. de 1919.

a sociedade dos anos 20, desta forma, informamos que umas dessas práticas era o próprio carnaval.

Hobsbawm (2013, p.152) acrescenta que “as palavras ‘juventude’ e ‘modernidade’ são quase intercambiáveis: “se a modernidade significava alguma coisa, era mudança de gosto, décor e estilo. Isso não só afetou a forma de lazer, mas expandiu bastante a função do lar como ambiente e criação de suas mulheres” se referindo ao crescente grau de emancipação das moças burguesas, em especial as que se encontravam nessa fase da vida que antecede o casamento.

O que nos faz compreender mais intimamente o que Eneida de Moraes dizia sobre o matrimônio de sua amiga Renée Chermont, filha de Antônio Chermont, diretor-proprietário do jornal *Estado do Pará*, com Cicero Costa n’*A Semana* de 1921: “é o fato que marca o fim de uma mocidade”⁹³, estagio de vida que Eduardo Azevedo Ribeiro, no soneto para a mesma revista traduzia ser “esse ardor que no sangue nos corre, um desejo a nascer quando o outro inda morre, um sonho a se acabar, mas que se quer ainda”⁹⁴, ou nas palavras de poeta Aline Mattos, que complementava, ao assinalar que a mocidade era: “o supremo bem [...]. A tristeza é a morte. A alegria é a vida. A mocidade é alegria”.⁹⁵

Eneida de Moraes, sob o pseudônimo de Miss Fidelidade, assina a crônica que Célia, uma “*modern girl*”, escreve para seu amigo Eduardo pedindo conselhos sobre a morte de sua mocidade: “eu amo extraordinariamente o meio que vivo. Uma ‘toilette’ de baile e um colar de pérolas tem para mim um valor tão grande como nem mesmo sei!... Acostumaram-me desde menina a viver no luxo e na riqueza. Agora, que tenho 21 anos, me propõem (adivinha você o que?) o casamento”⁹⁶. Célia, angustiada com a situação, preocupava-se com o possível fim de sua mocidade e das interações em bailes que tanto amava.

Parecia haver, então, um ponto de largada e de chegada bem demarcado onde a única certeza estava em aproveitar tudo que o caminho lhe ofertasse. Essa “terra do meio” era o lugar que as mulheres deveriam usufruir fortemente pois ao cruzar seu final, assim como Renée Chermont, filha de notórios empresários locais, seria um marco do “fim” da sociabilidade da mulher solteira e com ela toda a liberdade em que estava atrelada.

A juventude feminina tinha urgência de vida por isso a empolgação em desfrutar das noites de carnaval, pois, sabiam que depois do “enlace conjugal” a sociabilidade mudaria como

⁹³ MORAES, Eneida de. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.4, nº. 174, 1921.

⁹⁴ RIBEIRO, Eduardo Azevedo. “Mocidade”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 97, 7 de fev. de 1920.

⁹⁵ MATTOS, Aline. “A Mocidade”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.3, nº. 108, 24 de abr. de 1920.

⁹⁶ FIDELIDADE, Miss. “Modern Girl”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.3, nº. 106, 10 de abr. de 1920.

aconteceu com Renée. A mocidade parecia ser como uma pequena parada no caminho da vida, e, talvez por parecer tão boa, parecia tão curta daí a ansiedade obstinada de vive-la.

As temporadas de carnaval em Belém acompanharam intimamente as transformações sociais que ocorriam no mundo, principalmente no que diz respeito as mulheres. Os bailes tornaram-se *playground* para a geração de jovens nos anos 20 exercitarem intensamente o que havia de mais valioso para a sua geração - a progressiva liberdade que as tiraram dos espaços privados e as colocaram nos salões públicos que, mesmo com alguns inconvenientes amarras, abria-se em caminhos habilmente iluminados.

Na verdade, Hobsbawm (2013, p.124) assinala que pelo menos desde o final do século XIX havia um considerável esforço no reconhecimento público das mulheres nas sociedades burguesas, mesmo sem se fazer, necessariamente, por vias formais e institucionais. No Pará, isso ficou mais evidente com as mudanças da *Belle Époque*, irrestritas apenas à reestruturação da cidade alinhada à reorganização urbanística, mas também com “mudanças nos hábitos e costumes, que irão desencadear também alterações nas relações de homens de mulheres... até mesmo no rompimento de práticas conservadoras”. (MARTINS JUNIOR, 2010, p.17)

Considerando que essas transformações reverberavam desde o final do século XIX e a corrida para aproveitar ao máximo a vida pelo medo que se estabeleceu com a instabilidade da guerra, com a trégua entre os beligerantes potencializando as novas sensibilidade e sociabilidade nos centros urbanos, as mulheres cuidaram de aproveitar novos cursos de comportamentos; deslocando-se do nichado ambiente privado para a cena pública, passavam a consumir o que havia de mais moderno disponível nas urbes e seu vestuário não nos deixa mentir.

Assim, colocavam os melhores chapéus, os sapatos mais distintos e os vestidos mais elegantes para saírem às sessões de cinema, teatro, cafeterias, pracinhas, sorveteiras, festas de aniversários e o indispensável *5 o'clock tea* (chá das 5) com as amigas. Quando não iam aos clubes de esportes ver os campeonatos de futebol ou passear no Largo da Pólvora, simplesmente andavam pelas ruas da cidade em plena exibição do corpo e do bom gosto aristocrático. Mesmo que sempre com decoro, a mulher burguesa saía para as ruas fortalecendo sua sociabilidade.

Wanessa Carla Cardoso (2001) analisando as mulheres na Belém dos modernistas é pontual ao garantir um tenaz impasse de falar da mulher moderna sem falar de moda. Essa dimensão acompanhava o corpo e a “alma” feminina, do cabelo ao pé, externa e internamente causando polêmica conforme sua disposição na sociedade é percebida na contramão de velhos hábitos e costumes. Rui Martins Junior reitera (2010) a abordagem ao estudar a sociabilidade das mulheres ricas a partir das práticas de consumo e os sentidos social da moda no cotidiano

da população belenense em um recorte de queda da economia gomífera no início da década de 1910 ao fim da década de 1920; e converge com a historiadora ao apontar uma indústria voltada para a comercialização de um vestuário cada vez mais público e sensual influenciado pela moda francesa.

Com a crescente onda burguesa da cidade, no contexto gerado pelo afortunado comércio do látex, a adoção de “novos padrões de comportamentos para se conquistar o *status* na sociedade” pelos “novos ricos” foi sintomática e a moda um desses instrumentos responsáveis para se conquistar um lugar na alta sociedade belenense. Os autores grifam, assim, a moda como um demarcador social, explorada potencialmente desde o final do século XIX e início do século XX em Belém.

A distinção pela moda, portanto, reforçava divisões sociais classistas nesse processo civilizador, o que não se desfez mesmo diante do declínio da capital no comércio internacional da borracha. Fernando Hage Soares (2022, p. 228) aponta que era possível identificar nessa sociedade “a ideia de um código a ser seguido como forma de destino e pertencimento aos modos de se aparentar ser um ‘homem da moda’ ou ‘mulher da moda’, reforçando faces de erudição”.

Sendo o Rio de Janeiro “a única cidade com foros de independência” no Brasil, dizia Maria de Magda em sua coluna “A Moda” n’*A Semana*, Belém não possuía “em matéria de moda o cetro rutilante de arbitrá-la, de ditá-la aos que a procuram para o seu uso de distinção e elegância”⁹⁷, por isso a cidade restringia sua liberdade a arbitrariedade que a moda da França e outras capitais internacionais ditavam. A cidade não se restringia apenas ao intercâmbio material, mas importava também outros traços culturais da capital francesa - as roupas encurtavam na mesma medida que os cabelos das mulheres perdiam centímetros pela altura das orelhas, corte que ficou conhecido como *à la garçonne*, curto e batido na nuca. Junto com o novo vestuário, o comportamento também se alterava.

As mulheres, atentas ao mundo da moda, ganhavam cada vez mais protagonismo nos periódicos da cidade, como percebemos nas colunas: “A Hora em que a João Alfredo é a Quermesse da Graça”, “A feira da elegância e do chiquismo” e “A vida parisiense” da revista *Belém Nova* que elucidavam a sociabilidade feminina, ao descrever os itinerários das opulentas mulheres que perambulavam pelas ruas pretensiosa ou despretensiosamente, destacando quais roupas usavam e quais compravam, se eram solteiras ou casadas, se flertavam e com quem flertavam.

⁹⁷ MAGDA, Maria de. “A moda”. *A Semana*: Revista Ilustrada, Vol. 1, nº. 47, 15 de fev. de 1919.

A revista *A Tribuna*, no artigo “A Moda, a Hygiene e as Mulheres” destacava a visão controversa entre a moda e a ciência da época. Citando o médico suíço Auguste Rollier, conhecido por sua prática em helioterapia na época, o redator constrói um texto um tanto quanto apologético sobre a moda feminina e os novos costumes femininos:

A tirania da moda conseguiu impor, contudo, ao sexo feminino, o que não conseguiram os conselhos da ciência. O uso predominante de vestidos delgados e leves, influem, eficazmente, na conservação da saúde da mulher. [...] poucas revoluções nos costumes sociais se efetuaram tão rapidamente como esse movimento contra os vestidos compridos e pesados que se usavam ainda uns vinte ou trinta anos. A incontestável vantagem desse movimento que libertou a nossa encantadora inimiga do suplício do espartilho das varas de baleia, e dos vestidos de fazendas pesadas, foi dar-lhe a liberdade de ação de poder mover-se mais livremente e de permitir que a pele receba os influxos benfazejos do ar e da luz. As jovens de 1907 ter-se-iam escandalizado se as obrigassem a mostrar o colo, os ombros e os braços nus e as pernas enluvadas em meias transparentes de seda, até a altura dos joelhos.⁹⁸

Apesar do texto ter um tom laudatório, a questão era controversa. O cronista *Pan Demonio* na revista *A Semana* dizia que “saias e decotes” era um problema para a época, principalmente para setores mais ortodoxos. Em um texto cheio de informações, que pareciam ser inventadas, o literato informava que o “clero do púlpito” tendia a combater a moda escandalosa das saias curtas e das blusas excessivamente decotadas que as mulheres brasileiras usavam na época através de uma campanha. Falhando miseravelmente, o clero então recua na campanha para “iniciá-la em melhor tempo”. A missão do clero, na opinião do cronista, era quase impossível já que as mulheres brasileiras haviam se rendido a deusa da elegância: a moda e se a exibição do corpo era um problema, no carnaval piorava: “Que assim devia ser provou de sobejo o carnaval com o grande número de bailes de máscaras em que os decotes exagerados se casaram às voluptuosas e quebradiças danças do tango, do one-step e do puladinho”⁹⁹. Mesmo que as informações destacadas pelo cronista sejam fictícias, os novos costumes femininos parecia ser um problema latente, pelo menos para homens mais conservadores, para a ciência e para as igrejas.

Proporcionada em grande medida pela energia elétrica e o circuito de bondinhos que facilitavam a mobilidade urbana, “encurtando” os caminhos das casas para os bailes e desses para aquelas, as mulheres encontravam no carnaval a potencial oportunidade para usufruírem ainda mais da liberação feminina, por isso as gerações passadas ficavam atônitas diante dessa mocidade que festejava e flertava até a matinê.

⁹⁸ Autor desconhecido. “A moda, a Hygiene e as Mulheres”. *A Tribuna*. Vol. 3, nº. 58, jan. 1928.

⁹⁹ DEMÔNIO, Pan. “Saias e Decotes”. *A Semana: Revista Ilustrada*. Vol. 2, nº. 100, 28 de fev. 1920.

O estilo de mulheres bem-vestidas que saíam as ruas de forma elegante e performática ficou conhecido como “Melindrosa” ou “*Bataclan*”. Eram perfis emergentes que fugiam da ótica usual de mulher reservada recrutada nos interiores de suas casas em realização de atividades domésticas. A mulher “Coquete” foi outra nomenclatura que poderia ser utilizada para referenciá-las, só que essa tinha um “que” a mais pois, além de bem-vestida, ela era também paqueradora. Pensar na mulher que saía as ruas para namorar e flertar contrasta bastante com o velho perfil de mulher reservada ao lar.

Esses perfis da mulher moderna convergiam diretamente para os salões de festa de carnaval como indicou Miss Flirt, pseudônimo de Peregrino Junior, ao falar que as mulheres se apropriavam da “nova moda” de flertar com cada vez mais entusiasmo: “os tempos vão mudando... Mlle., pelo menos aproveitando a nova moda e com o prestígio perturbador de sua fantasia negra, [a mulher] teve grande vitória nos bailes carnavalescos... venceu como a maior conquistadora de corações itinerantes do Pará”.¹⁰⁰

O carnaval, que por essência “legalizava” a inversão ao corromper hábitos e práticas comedidos, foi uma janela de oportunidades que anuiu ainda mais o comportamento feminino de flertar com os pretendentes masculinos. Entretanto, mesmo vivendo o recorte do calendário que relaxava as amarras sociais, a realidade não se dissolveu por inteira e o contrapeso moral ainda pairando no ar.

Muitas vezes em tom sarcásticos, as crônicas tocavam em inflamações geradas pelo desmantelo de valores geracionais atados em princípios tradicionais e religiosos como Manoel Lobato fez ao denunciar na primeira página da revista *A Semana* de 1920: “em toda parte a exibição é cada vez mais sedutora, e a tal ponto chegou ela que os mesmos templos católicos se viram invadidos pela onda irresistível... é casta a mulher que assim se exhibe em pleno século do cinema e de obras teatrais?”.¹⁰¹ O questionamento era retórico.

Claro que se formos destacar a geração mais jovem, que nasceram e cresceram com as transformações contextuais do período, provavelmente sairiam em defesa de sua liberdade. Apesar da idade não ser um porto muito seguro, pois desconsidera as experiências reais de vida, é oportuno dizer que a geração que cresceu com a disponibilidade de energia elétrica, bondinhos, cinemas, teatros, inseria mulheres e homens em um circuito cultural mais promissor divergindo significativamente da geração mais retrógrada que cresceu sob o curso1 de um

¹⁰⁰ MISS, Flirt. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 99, 21 de fev. de 1920.

¹⁰¹ LOBATO, Manoel. “A vitória do nu”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 2, nº. 100, 28 de fev. 1920.

dinamismo religioso¹⁰². Por isso Manoel Lobato denunciava a sedução feminina em espaços eclesiásticos influenciadas pelo cinema e pelo teatro.

Mesmo com suas vantagens, a juventude tinha data de validade. Se considerarmos que a França foi a principalmente vitrine para Belém, em vários aspectos e não somente através do mundo moda, compreendemos que “casamento, lar e filhos configuravam o futuro ideal para toda mulher jovem”, assim como era para moças francesas. Entende-se que para essas sociedades estar solteira era um momento da vida, uma passagem, mas permanecer solteira era lamentável e muito mal avaliada pela sociedade, como apontou Claudia Fonseca (1989, p. 99-120) em seu estudo sobre as “solteironas” do início do século XX na França, ao reconhecer o casamento enquanto condição legítima para formalizar as relações sexuais e a, assim, a reprodução humana.

De modo semelhante, podemos ver *A Semana* reforçar essa ideia referente a escolha de um bom vestido de noiva:

É todo o futuro da mulher, da esposa e mãe! Ele é também a alvorada de luz da verdadeira vida feminina, que a isso se restringe magnanimamente: ser menina, ser flor, ser mulher, ser um anjo de bondade, ser mãe, ser uma santa! Se ao homem cabe, na feitura de felicidade dum lar, ser o arrimo da família, o chefe, o operário a cuja guarda estão os trabalhos que trarão a receita necessária ao sustento e ao amparo do lar, á mulher, na edificação desse mesmo lar, estão adactricos mesteres mais elevados e formosos que são a formação do caráter, a moldagem dos sentimentos, a honra, a dignidade, a administração e o bem-estar íntimos.¹⁰³

Ora, apesar do matrimônio não ser feito mais por arranjo político familiar, pelo menos não em teoria, não se casava com qualquer pessoa, o moralismo cristão enfraqueceu, mas o casamento civil não ceifou a imagem de “boa esposa” ou “bom marido” e antes de formalizar o amor diante do código civil, o namoro serviu de termômetro para descobrir se aquela ou aquele possível pretendente serviria para conjugue.¹⁰⁴

A divisão sexista e o ideário esposa-mãe continuavam existindo na sociedade, reformulada dentro da perspectiva capitalista e republicana que dissimulava essa autonomia de acordo com novos preceitos. Maria Matos (2010, p. 92-108) aponta que nesse período a

¹⁰² Eric Hobsbawm assinala que por trás do afrouxamento do patriarcalismo existia um pai potencialmente liberal e progressista, portanto, em certa medida é difícil pensar na emancipação feminina da classe abastada sem correlacionar com os homens que as rodeavam. HOBBSAWM, Eric. *Cultura e gênero na sociedade burguesa europeia de 1870-1914* In: **Tempos Fraturados: Cultura e sociedade no século XX**. São Paulo, Companhia das Letras, 2013. Pág. 126.

¹⁰³ MAGDA, Maria de. “A Moda”. *A Semana: Revista Ilustrada*. Vol.1 n°. 50, 8 de mar. 1919.

¹⁰⁴ Mesmo com o poder de escolha, casar ainda foi o pacto oficial para formalizar as relações amorosas, ritual que distanciava dos amasios, que era realidade de quase uma totalidade da classe popular. Dentro de um sistema dominante, o padrão moral de ordem burguesa do casamento parecia se impor dentro da sociedade, disseminado vigorosamente pelos discursos médicos e jurídicos como aponta Sidney Chalhoub em seus estudo sobre as relações amorosas no Rio de Janeiro. Ler “CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, Lar e Botequim: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle-Époque**. 3ª ed. SP: Editora Unicamp, 2012.”

República foi ligada fortemente aos pensamentos positivistas de ideais progressistas, onde noções de família e pátria se entrecruzavam, momento que o homem deveria desempenhar um papel essencial de bom marido e bom pai, para garantir um lar feliz e saudável, por isso o casamento parecia importante para homens e mulheres pois reforçava a segurança da nação. Essas noções demarcaram bem os papéis que se esperavam que ambos cumprissem. A nação imersa em uma onda de progresso positivista endereçava ao homem a responsabilidade de guiar as mulheres e seu lar para o sucesso do país, desenhando o ideal de mulher no imaginário nacional que perpetuaria o futuro da nação: religiosa, carinhosa, boa mãe, boa esposa, boa cozinheira.

Não sem embate, a modernidade amadurecia práticas que não eram bem-vista por todos, principalmente se considerarmos que ela estremeceu costumes, colocando novos hábitos em jogo.

Ingrid Agrassar Morais (2003) amarra esses pontos ao assinalar que a intelectualidade modernista local era guiada por uma ânsia disruptiva, mas ainda ligada a uma teia de velhos pensamentos o que Marc Bloch (2001, p. 111) explica ao dizer que “em uma mesma geração, de uma mesma sociedade, reina uma similitude de hábitos e técnicas muito grande para permitir a qualquer indivíduo afastar-se sensivelmente da prática comum”. Portanto, a “arte de agradar os maridos”, seção da *Belém Nova* destinada ao público feminino analisada pela historiadora, que de maneira quase pedagógica orientava as mulheres a serem boas dona de casa ao dedicar-se “ao lar e aos filhos”, validava o antiquado perfil feminino em uma irônica tradução de velhas tradições em “uma revista que objetivava romper com os cânones do tradicionalismo”.

A dupla perspectiva sobre a mulher frequentava, assim, o mesmo ambiente, mas não sem embate como podemos verificar; a modernidade causava inquietude e esse é o efeito colateral de sua funcionalidade. A prova mais cabal da experiência com o moderno é o desarranjo cotidiano percebido nas múltiplas maneiras de se ajustar ao fenômeno que exigia fôlego e constância das pessoas para acompanharem a velocidade do movimento, mas que nem todos conseguiam alcançar com a mesma celeridade. O trânsito de ideias foi intenso e a contradição fundamentou as inúmeras maneiras de perceber as mulheres, incluindo no mundo das artes.

A modernidade, assim, conduziu o processo, mas não garantiu sua uniformidade. Portanto, tão importante quanto a ideia de analisar os movimentos de forma organizada a partir de associações ou grupos, é investigar por quais meios de expressões modernas os modernistas imprimiam a modernidade, adentrando “pelo caminho acidentado do cotidiano” de suas produções, mesmo tropeçando pelo chão irregular que percorriam. É importante para a

historiografia se atentar para esse ponto pois é mais proveitoso investigar o sentido social de um poema ou crônica do que sua estrutura, ao apontar exclusivamente técnicas produtiva. (CHALHOUB, 1998, p. 7-13)

Portanto, é impossível ler o movimento sem incongruências e a inconsistência das imagens femininas publicadas nas revistas é sintomática. Dentro de uma mesma edição era possível encontrar um compilado de distintas opiniões na medida que a essência feminina, nesse contexto, já não era a mesma de outrora. A apresentação das mulheres pela sensualidade mais que pela moralidade, faz Raimundo M. Carneiro referir-se ao século XX como uma “confusão dos sexos” ao julgar a causa do desalinhamento da ordem e dos costumes pela quebra de padrões experimentos pelas mulheres.

Assim, o articulista reclamava na edição de 1924 da *Belém Nova* que o século XX era uma “confusão dos sexos”, onde ninguém se compreendia, “somente se compreende a moda”, ao referir-se ao uso do cabelo *la garçonne*¹⁰⁵ pela batelada feminina dos anos 20. Seu texto divergia consideravelmente da crônica publicada na mesma revista quatro meses depois, onde o apologético Padre Dubouis frisava que “não havia perigo!” o uso do *la garçonne* pelas mulheres, rebatendo prováveis rumores disseminados no período pela revista *A Palavra*, periódico religioso no qual foi redator, sobre o surgimento microbiano na parte raspada da nuca que castigava “os excessos da moda, privando de vegetação capilar as moças, que rapidamente se tornam carecas”¹⁰⁶. Toda essa discussão era reflexo sobre os desvios de padrões socialmente aceito pelas mulheres da época.

O tom permissivo dos bailes permitia que a mulher performasse toda a liberdade que conquistava no mundo concreto e a imagem dessa feminilidade performática em bailes de máscaras serviu de estoque para os literatos construírem as imagens das mulheres que viriam a ser os mais famosos arquétipos de feminilidade nas temporadas carnavalescas. No entanto, esses estoques não se fizeram de forma tão literal e nem funcionava de maneira tão explícita, pois, a visão do literato que, então, se viu como autorretrato de Pierrot e Arlequim deturpou toda a aparência e representação da mulher.

2.1 Pierrete: uma fantasia perdida.

O que acontece quando um objeto se perde na história? Os efeitos de um desaparecimento na maioria das vezes são imensuráveis, sentidos em maior ou menor grau

¹⁰⁵ CARNEIRO, Raimundo M. “Cartas de Miss Loira”. *Belém-Nova*. v.1, n°17, 26 jun. 1924.

¹⁰⁶ DUBOIS, Padre. “Não há perigo”. *Belém-Nova*. v.1, n° 26, nov. de 1924.

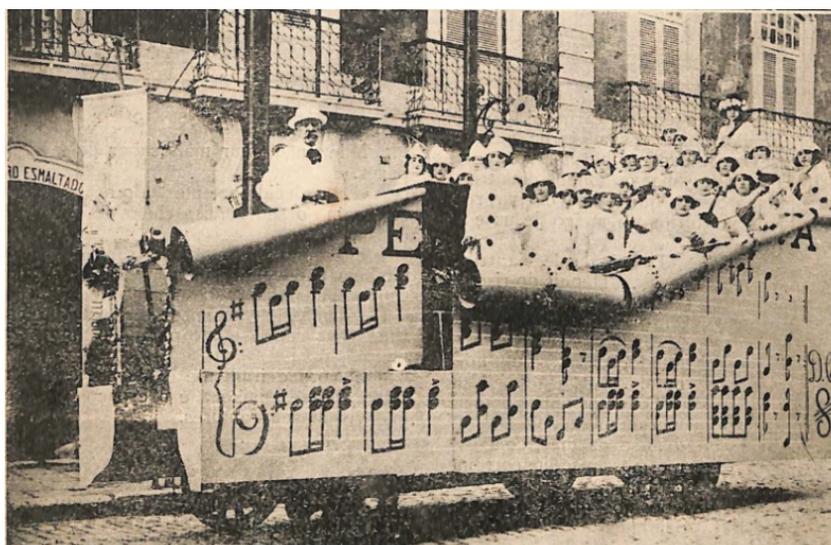
apenas quando redescoberto por uma dada sociedade e tempo. No entanto, essa perda sempre é indício de que algo mudou.

Para os foliões de agora, Pierrete não passa de uma completa desconhecida enquanto Arlequina, popularizada por desenhos em quadrinhos e pela indústria cinematográfica, é a grande heroína da atualidade. Para os historiadores, encarregados de resgatar sua memória, ela pode significar mais que apenas um disfarce passageiro de uma época, mas um signo cultural, se bem correlacionado, capaz de revelar o imaginário social de outrora.

Robert Darnton (2014) em seu livro “o grande massacre de gatos” aponta que os “contos” da França oitocentista, transmitidos primeiramente pela oralidade e posteriormente preservados por folcloristas em livros de histórias infantis, perderam muito de sua essência ao longo dos anos ao tornarem-se menos perversas e aterrorizantes. Personagens para nós até então desprezíveis como João e Maria ou o Pequeno Polegar, nesse folclore, foram capazes de revelar o modo de pensar e de sentir, entrelaçado ainda ao modo de viver daquele campesinato, cheio de perigos e escassez que ameaçavam a subsistência humana em uma luta constante contra o desastre demográfico.

A imagem de Pierrette não remonta histórias apavorantes, mas é capaz de revelar uma visão particular sobre a feminilidade da época. Para a cultura carnavalesca dos anos 20, era impensável pensar um carnaval sem as figuras de Pierrot, Colombina Arlequim e – Pierrete:

Figura 14 – Pierretes e o curso carnavalesco.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 4, nº. 150, 12 de fev. de 1921.

O carnaval atual que representa, para alguns, descanso ou “miniférias”, na década de 1920, comunicava o poder das festas, dos bailes de máscaras e das fantasias e o curso musical que saiu às ruas de Belém em 1921, sob regência do mestre musical de Pontes de Carvalho, é

apenas um dos indícios da popularidade que a personagem tinha entre os foliões. Infelizmente os nomes das senhoritas que preenchiam o curso não foram localizados, ainda assim, é possível afirmar que a fantasia que usavam se tratava de uma elite de carnaval.

Ao se inserir entre Colombina e Pierrot, ela então ascende como uma substituta à altura de rivalizar com Colombina, por isso no Palace Theatro o baile de 1927 tinha por tema “Pierrot’s e Pierretes” em sua homenagem. Era uma imagem requisitada, reproduzida e grandemente utilizada na quadra carnavalesca da época e por trás de toda fabulação que imprimia, a personagem é capaz de nos revelar o imaginário que orbitava sobre a mulher no início do século em Belém.

Poderíamos afirmar que a existência de Pierrette foi apenas mais um capricho da moda e assim como os *chicards*, famosas fantasias usadas nos bailes fim de século, ela pareceu ter esgotado seu tempo de vida como fantasia de carnaval em algum momento qualquer sem grandes intercorrências, por outro lado, sua existência, muito mais que objeto utilitário da moda, comunicava uma estética poética que se tinha da mulher.

Apesar de não podermos apontar quando nem qual motivo Pierrete foi olvidada, podemos assegurar que ela subsistiu em uma época que a discussão sobre feminilidade era inflamada e a cultura carnavalesca de fantasiar-se para bailes de máscaras estava em alta. Com as mudanças do tempo e as fantasias de carnaval se tornando cada vez mais acessória, sua imagem acabou entrando em declínio, por isso, podemos sugestionar que essa personagem subsistia mais pelo carnaval que pela literatura. Isso justifica talvez o motivo de ser tão bem-sucedida nos bailes reais enquanto colombina era no universo literário.

2.2 A mulher idealizada e o carnaval.

“Frágil e Abnegada” - foram essas as qualidades que Margareth Rago (2014, p. 88-89) identificou ao se referir ao perfil de mulher idealizada no início do século XX em descrição aos modelos normativos de feminilidade elaborados desde meados do século XIX. Forjada no contexto em que as exigências de urbanização, como do mercado de trabalho, condicionavam a “presença [feminina] no espaço público das ruas, das praças e dos acontecimentos da vida social”, a representação da mulher como “esposa-mãe-dona-de-casa”, afetiva e assexual, traduzia, assim, os caminhos da elaboração simbólica do controle à invasão do cenário urbano pelas mulheres: “quanto mais ela escapa da esfera privada, tanto mais a sociedade burguesa lançava sobre seus ombros o anátema do pecado”.

A autora, através de registros da imprensa operária e dos discursos de médicos infectologistas, no recorte que se estendeu de 1890-1930, apontou a promoção do perfil de

mulher abnegada como uma maneira de controlar a emancipação feminina por forças masculinas na tentativa de direcionar as mulheres de vida social “de volta ao lar”. A intenção, antes de mais nada, era disciplinar as mulheres por meio de um reflexo invertido à imagem da mulher potencialmente sexual e mundana.

A lógica era: se não tinha como escapar das atualizações, a melhor alternativa era adaptar-se e com o amadurecimento do perfil de “nova mulher”, que se estabelecia gradativamente, reforçava-se, então, o tradicional padrão feminino de mulher branda.

Esse era o modelo de mulher ideal encontrado na concretude, mas, no espectral mundo das fantasias, era o mesmo? funcionava da mesma forma? podemos afirmar que não, pelo menos não de forma tão tática.

Considerada e representada por homens de letras como a “doce encarnação feminina”, Pierrette era descrita com características incontestes e amorosa, muito parecida com o modelo ideal de feminilidade, mas, diferente das representações que Rago (2014) encontrou, Pierrette não estava ligada diretamente com discursos de sanitaristas ou políticos higienistas, que, sem muita sutileza, diziam o que diziam sem rodeios ou artifícios de linguagem.

Enquanto fantasia, carnavalesca e literária, depreendia-se dela uma linguagem muito mais sofisticada e estilizada, reduzida em sua própria maneira de ser, mas expandida pela licença poética. Sua funcionalidade ocorria de maneira bastante específica: estava submetida ao universo alegórico, e, conseqüentemente, metafórico e simbólico, tangenciada por interpretações míticas que poderiam “dar asas” e impulsionar o discurso para outra dimensão. Por isso, quanto mais imaginada, mais distorcida a descrição, mas nem por isso, menos significativa.

Essas intercorrências não são novidades, principalmente para historiadores que aprenderam algo com princípio básico da literatura e com a construção narrativa de seus gêneros: há muitos elementos reais submetidos às fantasias, como acertadamente resumiu Starobinski (2019, p. 275) ao apontar a dissimulação na construção de um conto literário: “a substância leve do conto permite mil dardos dirigidos contra personagens ou situações reais”. Devemos lembrar o que nos foi ensinado pela literatura pelo menos desde sua aproximação interdisciplinar com a história - o mundo feérico e imaginativo das narrativas literárias revela sempre uma aparente futilidade depreendida de voos alçados pelo mundo da fantasia, mas que subjazem, paralelamente e de seu modo, no sentido literal e concreto de formas figurativas.

As dimensões que estabelecem fronteiras entre o concreto e o imaginado no mundo fantasioso é osmótico.

Os elementos fantasiosos de uma narrativa nem sempre serão integralmente fantasiosos como se desejam ser, pois, sempre haverá uma fresta que os ligarão ao mundo real, só restará ao leitor compreender tal dinamismo e discernir o comunicado. Por outro lado, essa percepção é evanescente e o discernimento pode recair em um apontamento quase sempre especulativo pois, mesmo que a característica ambivalência da fantasia permita o arremesso de mil bombas à “situações reais”, o caráter imaginativo é indissolúvel e sempre dará margem para a negação, que o autor poderá recorrer caso seja acusado de “terrorista”.

Isto é, por mais que se aponte uma ligação à realidade concreta, a fantasia sempre dará ao autor o poder se isentar de tais acusações ao afirmar que se trata de uma imagem ficcional ao conceder o direito e aquele lugar incontestado de comunicar algo que não necessariamente se pode firmar em concretude. A “liberdade poética” das fantasias tem o poder de introduzir ajustada e certamente uma confusão oportuna, delimitada por uma barreira porosa que permite a flexibilidade entre realidade concreta e imaginada.

A qualidade de “meio termo” que as fantasias depreendem, nos força a saber discernir suas dimensões, mas também nos permite procurar algo literal mesmo que impressa de forma aparentemente fútil e imaginativa.

Esse preâmbulo foi construído para informar ao leitor que apesar de criarmos ponte com a realidade, fantasias funcionam dentro de uma lógica específica. A imaginação domina e deforma a realidade e quanto mais imaginada for a visão, mais mitológica e poética ela se torna.

Pierrette, assim como os outros personagens da *Comédia* que se transformaram em tradição literária, deve ser lida sob esta perspectiva, mesmo que disponha algo muito particular em relação a Colombina, Pierrot e Arlequim: ela não foi uma personagem originária do teatro italiano. Em prática, essa informação não se torna decisiva, já que os três primários subsistiram sem a necessária coexistência com a prática teatral que lhes deu vida - pela altura do século XX eram figuras totalmente autônomas, utilizadas de maneiras independentes ao modelo cênico que descenderam. Seus desdobramentos foram consequência do tempo.

Essa informação, ainda assim, é importante na medida que nos força reconhecer que houve a necessidade, em dado momento histórico e cultural, de engendrar a personagem e inseri-la na narrativa dos personagens originais.

Os registros de Pierrette como versão feminina de Pierrot são encontrados a partir de meados do século XIX e encontra na cultura do disfarce carnavalesco grande reprodutibilidade.

Sua aparição pode ser apreciada por dois motivos complementares: a vitória dos personagens no repertório da cultura internacional (seja no arcabouço literário, estético, carnavalesco etc.), como também pela crescente vitória da mulher no plano alegórico enquanto

objeto venerado pelo homem, percebido, sobretudo, na condição melancólica e subserviente que Pierrot assume frente a mulher amada.

A mulher, se ainda encontrava dificuldades em conquistar direitos políticos ou sofria resistência para galgar espaços na esfera social, no mundo alegórico e performático ela foi a grande vitoriosa.

Ao contrário da negativa abordagem referente a conquista das mulheres no nível sociopolítico, atestadas em diversas páginas dos magazines da época, principalmente por articulistas mais conservadores, multiplicava-se, com grande facilidade, inúmeras imagens positivas de atrizes, dançarinas, bailarinas etc., como ideal de feminilidade ligado a espetáculo. O exemplo pode vir das inúmeras capas que as revistas periódicas da década de 20 estampavam, reiterando a exuberância e o poder feminino impressos ao corpo de tais mulheres.

Entenderemos melhor.

A vitrine que expunha a mulher de maneira exitosa, seja em perfis de atrizes famosas, bailarinas em apresentações teatrais, dançarinas de palco, até mesmo como melindrosas ou qualquer categoria que licenciasse a performance corporal, tem origem na linha interpretativa que via a mulher como um objeto estimado – ela era um grande e belo produto performático, exposto e cobiçado.

Essa visão é construída ainda no século XIX quando a mulher se transforma, pela visão do homem, em objeto virtuoso.

A origem de Pierrette como mulher ideal de carnaval está estritamente ligada com a visão criada sobre os espetáculos de circo e ao conseqüente deslumbramento imaginativo do homem que, ao verem a mulher acrobata se equilibrar em corda bamba ou sobre animais exóticos, começaram a reimaginá-la da maneira mítica e mais fantasiosa possível. A mitologia do palhaço, nesse momento, começa a sucumbir ao protagonismo feminino, e rebaixa o palhaço masculino a coadjuvante.

Além dos próprios teatros que carregavam consigo a alma das feiras, no *hall* de expressões populares que depreendiam memórias e ingenuidade de um mundo juvenil e infantil cobiçado pelos cronistas e jornalista românticos do século XIX, o circo foi um dos mais frequentados. Quando Théophile Gautier e outros literatos, segundo Starobinski (2007), começaram a frequentar esses espaços de *show's* para publicarem em revistas da época crônicas sobre a funcionalidade dos locais, a imaginação poética sobre corpos de artistas circenses logo viria a elevá-las para o nível mitológico.

O palhaço do circo é esguio, flexível, leve e com autocontrole corporal invejável ao reproduzir as acrobacias necessárias para concluir seus números em espetáculos. A visão do

espectador, que espera ansiosamente a acrobata se jogar de um lado para outro, ameaçada por uma altura mortal, era extasiante. A mitologia do palhaço, nesse espaço, encontra seu ponto mais forte, a construção de superpoderes através de uma visão poética do corpo.

A agilidade do palhaço excede, na contemplação dos literatos e dos cronistas nesses *shows* de variedades, a anatomia limitada e o corpo humano, comum e atrofiado, logo torna-se rebaixado perante o corpo feminino superpoderoso. A velocidade e flexibilidade alcançada pelo corpo da acrobata, segundo Starobinski (2007), era paralela ao desejo do artista em alcançar a técnica e habilidade necessária para a excelência em suas produções: ela torna-se uma heroína pelo corpo.

O autor assinala ainda que a instantânea admiração pelos “poderes” corporais da acrobata bifurcou e acabou por feminizar seus corpos na imaginação literária dos artistas que consideravam a leveza e a agilizada, uma qualidade feminina. A leveza corporal do acrobata logo é considerada uma característica essencialmente feminina dando vazão para a sexualização da mulher que se apresentava em espetáculos. Era tornam-se objeto feminino ambicionado, a mulher dos sonhos masculinos: “[...] A feminilidade ideal está associada para ele (como para tantos de seus contemporâneos) à iluminação gloriosa e infame de um palco em que a mulher se oferece e é esquiva, tudo ao mesmo tempo, com a falta de modéstia de uma exposição”. (STAROBINSKI, 2007, p. 38)

A visão imaginativa do poeta-espectador que associou a leveza do corpo da mulher acrobata à idealização foi sucedida por outros corpos em exibição: todas as mulheres que se encontravam em cima de palcos ou qualquer plataforma que lhe desse visibilidade tornou-se um ideal feminino para imaginação poética: atrizes, bailarinas, dançarinas, todas elas eram referencias de mulheres ideais:

Ligado ao exotismo do belo espetáculo, de Flaubert a Huysmans um curioso tema mítico se espalhou e se ampliou. A mulher, tal como temos o direito de contemplá-la, não só é diferente de todas as outras mulheres, como também é secretamente diferente da sua feminilidade congénere. Possui um imenso poder de metamorfose, associado à sua agilidade, de onde surge a sua capacidade de desempenhar um papel sexual mutável aos olhos do espectador. Ela se presta ao capricho imaginativo do pretendente. À primeira vista, nada mais é do que um objeto maravilhoso que parece estar esperando que alguém o colha como se fosse uma fruta. Tradução Nossa (STAROBINSKI, 2007, p. 42-43)

Assim como Colombina, Pierrete, antes de tudo, era um objeto imaginado. Sua feminilidade poderia assumir qualquer forma e caracterização aos olhos masculinos, antes de “colhida”.

Aqui, já podemos afirmar com lucidez que Pierrette não era aquele ideal do “lar” que Rago descreveu em seu trabalho, mas sim, a mulher exibicionista e ‘pública’ descendente da feminilidade em espetáculo, um tipo ideal engendrado pela poesia e fantasia.

Pierrette era a feminilidade que brilhava aos olhos do homem, mas não em exagero para cegar: ela era ideal porque ficava na “medida”, não se rebelava nem assumia o comando da sexualidade sobre o homem, apenas despertava e estimulava. Se a feminilidade extrapola os recursos do corpo e os poderes de sedução, o mal deturpa e o corpo deforma, transformando-as, não em monstros, mas em ninfas malignas que escondem o “perigo” por atrás da beleza e poder de sedução. Seu ideal incitava a sexualidade masculina, deixava-a funcionar, mas não castrava – essa era Colombina.

Diferente do que Affonso Romano de Sant’Anna (2014) apontou na introdução do livro poético “Carnaval” lançado por Manoel Bandeira em 1919, não estamos diante de uma possível “bissexualidade” de Pierrot em Pierrette, mas antes, de uma maneira interpretativa de ressignificar o personagem em roupagem feminina. Não necessariamente uma “bissexualidade” estava em jogo (se é que podemos utilizar esse termo para a década de 1920), mas sim uma maneira autônoma de reelaborar Pierrot em perfil feminino no contexto que a masculinidade se tornava cada vez mais ameaçada pela figura da ‘nova mulher’ no mundo social, como também pela mulher fatal no universo literário.

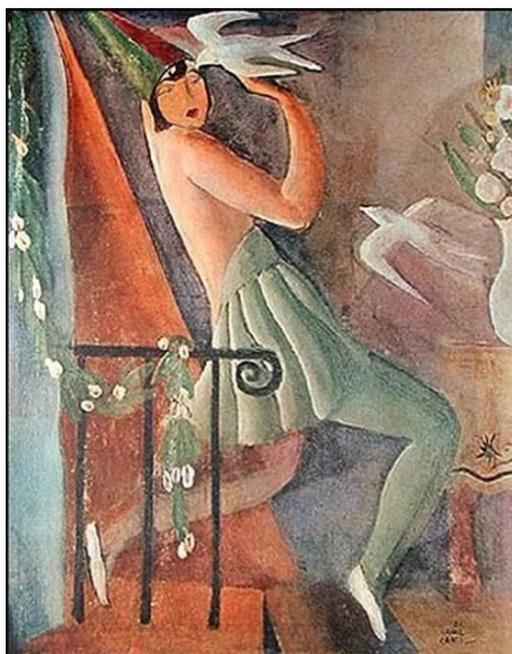
Como metáfora de um objeto expositivo e performático pronto para ser pego do centro de um palco ou salão de festa, a objetificação Pierrette, assim como Colombina, era uma maneira imaginativa de abordar a feminilidade real, contudo, diferente de sua rival, ela foi construída sobre o ideal associado ao mundo do balé. Aqui, suas características e atribuições são decisivas. Na verdade, existe uma grande variação de formas de espetáculos que a mulher poderia estar inscrita no início do século XX, mas nem todos representavam os mesmos códigos ou desempenhavam as mesmas funções.

A liberdade imaginativa sobre a feminilidade condicionou, inclusive, a leitura mitológica sobre os palcos que se apresentavam. Parecido com o conflito mobilizado entre o belo e as manifestações populares, visto anteriormente, havia uma clara demarcação de espaços e expressões, mesmo que complementares, referente ao sublime e o rebaixado. Enquanto Colombina foi parar em espaços burlescos de relativa negatividade social, Pierrette teletransportou-se para teatros cultos como bailarina sublime.

Aí está uma das diferenças específica da feminilidade ideal de pierrette para a fatal de Colombina: Enquanto uma vivia em um mundo elevado, a outra encontrava-se sobre palcos de culturalmente rebaixados, como os de cabarés.

O óleo sobre a tela de Di Cavalcanti nos dá a visão:

Figura 15 - Pierrete por Di Cavalcanti, 1922.



Fonte: <<https://www.culturagenial.com/obras-di-cavalcanti/>> Acesso em: 13 de junho de 2023.

Os elementos da dança clássica, que elevava a personagem ao plano superior, foi a principal substância mobilizada pelo modernista ao pintar Pierrete. A visão poética do artista a colocava nesse universo mitológico, mas não o nefasto que asfixiava, mas o dos sonhos que energizava. A leveza do corpo flutuante (herdada das equilibristas de circo) é percebida na interação com os pássaros que voavam no mesmo plano corporal e a impressão visual é que a personagem planava no ar junto as gaivotas que investia voo sobre a personagem. É como se o quadro registrasse o exato momento que Pierrete é levada pelas aves aos céus, visualizada na posição de seu tronco curvado para trás, como se estivesse sendo puxada do chão.

Sua única ligação com solo se dava através das sapatilhas, que não era uma qualquer, e sim a de “ponta”, calçado criado no balé romântico para o equilíbrio corporal perfeito das bailarinas: “para que as bailarinas românticas subissem nas pontas dos pés e aparentassem uma leveza sobrenatural”. O corpo de pierrette, assim, vencida a gravidade impulsionada por sua sapatilha de balé.

Quem nos dá as pistas é Franciara Carmo (2019) que em pesquisa historiográfica sobre os percursos do balé, apontou que a dança só passou a ter conotação “poética” e metafísica do jeito que vimos quando passou a incorporar os mesmos elementos que inspiravam escritores romântico, quando, a maior delas, como vimos no capítulo anterior, era lançar-se à evasão.

Assim, a autora assinala que a maioria apresentações de balé do século XIX “em características se assemelhava ao que pregava o romantismo da época”.

Foi o momento que os bailarinos começaram a se expressar de maneira mais pessoal e o rigor técnico desenvolvidos subjetivamente, expressados de maneiras individuais e únicas, foi aí que “o balé, enfim, se torna poesia”:

Neste contexto, as modificações na caracterização do bailarino no palco acompanham este ideal de fluidez de movimento. Os excessos são retirados ou substituídos; os pesados vestidos longos, perucas e máscaras que compunham a ópera-balé saem de cena. Os *collants* e as meias calças são criados, e inseridos neste estilo de dança para que os bailarinos consigam se locomover melhor no palco. As saias das bailarinas são encurtadas, chegando à metade da canela, e o tecido é substituído por algo mais leve e fluido, como os tules e musselinas, surgindo então o popular *tutu romântico*. O chamado *tutu* é uma roupa exclusivamente feminina, usada pelas bailarinas românticas. O corpete rígido é justo no corpo e, na maioria das vezes, de cetim. A saia é feita com várias camadas de tule de algodão, seda ou náilon. Essa nova saia tem um papel fundamental, pois além da leveza, ela traz a sensação de prolongamento do movimento, contribuindo para o elemento etéreo do enredo. (CARMO, 2019, p. 35)

Sobre isso é importante uma distinção. Por esse período, ainda segundo a historiadora, criou-se dois atos de apresentação no balé romântico, um colorido e outro branco. O primeiro era a representação de um mundo terrestre e o segundo a “do mundo místico, morada de seres fantástico”. Os libretistas, autores de textos usados para construir as obras de operetas, musicais etc., começaram a se inspirarem no movimento do romantismo ao introduzir a visão um tanto quanto subjetiva sobre os textos e encontraram na literatura a inspiração para então começarem a escrever sobre amor, paixão e emoções em suas produções. Uma forma de subverter os cânones do período que se instalavam em narrativas de heróis olímpianos da cultura grega.

Assim, o balé dividia-se em dois atos, o primeiro era terreno e reproduzia elementos que compunham a vida material, o corriqueiro cotidiano; o segundo, por seu turno, era a representação do mundo espiritual, geralmente apresentado em cores neutras, tons pastéis ou branco: a “principal ação entre [os] atos é simples: a oposição entre dois mundos, o material e o imaterial, objeto das esperanças românticas.” (CARMO, 2019)

O significado das cores utilizado no balé romântico, que remetem à dois mundos opostos, parece ser a mesma dispostas na pintura de Di Cavalcante sobre Pierrette: o branco e o verde de pouca calidez contrasta com laranja saturado da iluminação vinda do cômodo que acabava de sair: era a entrada ornamentada de algum salão em festa de carnaval, um possível baile de máscara.

Existe também uma linha que divide a pintura em duas cartelas de cores. Do lado esquerdo o artista retrata o mundo terreno com aquele alaranjado intenso enquanto ao lado direito, quando pierrette entra em contato com as aves, cores com baixa temperatura e pastéis

preenchem a tela. Essa técnica delimitava a utilização cromática de partes opostas, como quando as bailarinas do balé romântico deixavam as cores quentes para acessarem o “mundo espiritual” com cores pálidas.

Outro elemento significativo da pintura é a parte superior da personagem que se desnuda à medida que os pássaros a eleva para o plano “superior”, por isso o vestido escorregava sobre seu corpo.

Starobinski (2007) nos dá a visão geral sobre a mulher bailarina na imaginação do poeta:

O balé torna-se um hieróglifo: A bailarina não é uma mulher que dança, pelas seguintes razões justapostas: ela não é uma mulher, mas uma metáfora que resume um dos aspectos elementares da nossa forma, espada, taça, flor etc., e não dança, sugere com uma escrita corpórea, através de um prodígio de saltos e impulsos, o que exigiria parágrafos de prosa dialógica e descritiva para ser expresso com a escrita: um poema livre de qualquer instrumento de escriba. Entre o triunfo da carne e a virtualidade de um significado simbólico sugerido pelo enredo do balé, mas mais frequentemente assumido pelo poeta-espectador, o espetáculo oferece ao espírito uma escolha vertiginosa: deixar-se fascinar pela presença forte e vulgar do a realidade vital ou transcender, por decreto da consciência interpretativa, a realidade do corpo para lançar-se à distância ou horizonte de um significado alegórico. Então, o espírito encontra no salto do dançarino ou do acrobata a imagem de seu próprio salto “hiperbólico”, separado de qualquer sentido literal. Tradução nossa (STAROBINSKI, 2007, p. 48)

A qualidade de mulher ligada a espetáculo possibilitava a escolha de duas imagens correlatas através de algum esforço cognitivo do espectador: se deixar fascinar pela presença corporal ou ser transportado para longe através da virtualidade simbólica. O tema do balé oferecia, em suas alegorias e dramatização, o transporte perfeito para um tempo-espço longínquo e imemorial. Esse era o clima que imperava para o poeta-observador da época ao estar de frente com a mulher bailarina.

Assim vemos Joaquim Inojosa, poeta e jornalista responsável por divulgar em Pernambuco o movimento estético do modernismo e, não obstante, um grande parceiro dos novos modernos de Belém, declarar o clima sublime da bailarina que imperava na visão poética da época na crônica publicada na revista Belém Nova:

“(…) Eu amo o vulto de uma mulher assim, que parece marchar levado pelas gazas transparentes dos seus vestidos brancos, que não seja muito fútil, porém, que seja sempre fútil; um vulto sinuoso, serpenteante, etéreo... Na torre bem alta e branda dos meus sonhos, coloquei a figura divina de Pavlowa.... Pavlowa bem leve num tablado de luz multicolor; e quantas vezes a tenho visto, dançando a morte do cisne de Saint-Saens! Volteia, agita-se, aérea e deslumbrante, parecendo não tocar o solo, desdobrando-se em infinitas emoções, deixando pedaços de vida em cada canto, casta, divina, alva como os lírios, um sublime mistério e a encarnação viva da beleza que doe porque sofre; enquanto a voz do violino transfunde em minha alma – o canto ultimo do cisne um canto que tortura, a maior de todas as agonias; o ambiente é de silencio – paira em volta o manto do desconhecido; Pawlova é a borboleta que esvoeja; é a serpente que se enrosca; é a ave que flabela as penas; é o lírio que se despetala; a folha seca que caia ao solo, leve, dorida, uma folha que agoniza...; As vestes cobrem-na como as penas do cisne de Saint-Saens. Vejo-a erguer-se ainda, com uma expressão

tão estranha que parece espiritualizar a própria dor...; é o último anseio de vida, o último ritmo de energia; Pavlova dança...; mas os seus passos denunciam a maior de todas as angústias; frente, protagonizando os contornos do mais divino vulto que ainda fitei; espiritualiza-se; contorce-se; agita, pela última vez, as suas mãos gazeas. E morre. Morre como as deusas do Olympo... divinamente. **Pavlova é a mulher que eu carrego nos olhos**¹⁰⁷

A mulher que o poeta nordestino se referiu era Anna Pavlova, dançarina Russa e a primeira bailarina a viajar pelo mundo afora em turnê mundial. Com fama internacional, sua digressão acabou passando pela América Latina, desembarcando em Belém para se apresentar no Theatro da Paz em 16 março de 1918. Sua primeira paragem no Brasil foi no Pará, voltando somente na década de 20, onde se apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Municipal de São Paulo.

A empresa *Teixeira, Martins & Co.* (proprietária do Grande Hotel e do Palace Theatre) apresentava o programa:

Figura 16 - Programa do Espetáculo Ana Pavlova no Theatro da Paz.



Fonte: **Site Fragmentos de Belém**: uma antologia da cidade, 2011. Disponível em: <<https://fragmentosdebelem.tumblr.com/post/11651720106>> Acesso em: 18 de agosto de 2024.

Pavlova e Pierrete compartilhavam características de um mesmo perfil, o da bailarina sublime. Nesse momento realidade e ficção se misturam e perdem suas delimitações. É possível

¹⁰⁷ INOJOSA, Joaquim. "Bailado das emoções". *Belém Nova*, v. 1, nº 16, 14 de jun. 1924.

perceber que o corpo da mulher bailarina, mesmo sendo real, não era fisiologicamente parecido com os demais: o corpo de Pierrete de Di Calvalcante e de Pavlova no poster do Theatro da Paz era menos denso, mais leve que a gravidade e tão aerodinâmico como de um pássaro. Pierrete voava com as aves e Pavlova flutuava sobre as nuvens, por isso abaixo de suas pernas estava escrito “a incomparável pavlova”, poderes que só o capital da dança poderia lhe conceder.

A visão poética não só se impunha sobre figuras ficcionais, mas também sobre figuras concretas, por isso a poética do imaginário não chegava a distorcer apenas o mundo alegórico e mitológico, mas entendia-se também para literalidade das coisas. Em fluxo e refluxo contínuo, realidade e ficção se encontravam e o corpo da mulher bailarina diferenciava-se das demais.

Vicente Salles (1994, p. 437) comentou que Pavlova foi uma “presença excepcional” na cidade e que “Belém deslumbrou-se durante sete noites seguidas no Theatro da Paz”. Com o mesmo luxo e rigor observado no Metropolitan Opera House de New York, por onde já havia passado, a companhia de Pavlova trazia 100 bailarinos de ambos os sexos, 12 professores de orquestras oriundos de Nova York que se juntaram a músicos locais e outros destaques como a bailarina absoluta Wlasta Maslova, a primeira bailarina genérica Stepa Plaskovieszka e a primeira bailarina clássica Hilda Butsova.

Inicialmente, a empresa contratante anunciava que o espetáculo seria formado por dois atos de balé e um *divertissements*, o que Salles apontou não ter acontecido assim como as seis noites de espetáculos divulgadas. Com sete noites, uma a mais do que havia sido prevista para o programa, o espetáculo transcorreu até o dia 24 de março no Theatro da Paz desta maneira:

16 de março: 1ª récita, dançando *A boneca encangada* e *A noite de Valpurgis* e 7 *divertissements*; 17 de março: 2ª récita, *Amarília*, *Chopiniana* e 7 *divertissements*; 18 de março; 3ª récita, *O despertar de Flora*, *Invitation a la danse* e 7 *divertissements*; 20 de março; 4ª récita, *Coppélia* e 7 *divertissements*; 21 de março; 5ª récita, *A flauta magica*, *chopinianas* e 7 *divertissements*; 23 de março; 6ª récita, *Giselle* e 7 *divertissements*; 24 de março: 7ª récita, *Amarília*, *Bailado egípcio da Aida*, *de Verdi* e 7 *divertissements*. (SALLES, 1994)

Com 7 *divertissements* dançados todas as noites, o que mais se destacava era a *Morte do Cisne* (onde lê-se *Le Cygne* na imagem anexada) de Camille Saint-Seans¹⁰⁸. A companhia de dança de Pavlova possivelmente renegociou as apresentações para estender os

¹⁰⁸ A morte do cisne é um balé originalmente criado pelo coreógrafo Mikhail Fokine para Pavlova em 1905. É derivado do trecho “O cisne” que compunha a peça “O carnaval dos animais” composta por Saint-Seans em 1886. Como uma brincadeira para divertir seus amigos na época do carnaval, Saint-Seans proibiu a execução da peça até o dia de sua morte por achar que a obra prejudicaria sua reputação séria como compositor. Ironicamente, “A morte do cisne” se tornou um dos balés mais apreciados e conceituado pela cultura contemporânea, derivada de uma galhofa carnavalesca.

divertissements, assim como as datas do espetáculo na cidade, que se prolongaria por mais 2 dias nos palcos do Palace Theatre nos dias 25 e 26 de março.

Salles (1994, p.437) informou ainda que Eustachio de Azevedo, procurando efetivar a longo prazo a passagem da artista na capital paraense, sugeriu a criação de uma placa comemorativa para homenagear a bailarina. A ideia foi comprada pela Associação de Imprensa do Pará, que por seus direitos em maioria, afixou à porta do camarim nº 14, dia 30 de março de 1918, uma condecoração onde se lia: “Neste teatro trabalhou Anna Pavlova – Homenagem da Associação de Imprensa do Pará – março, 1918”.

A memória desse espetáculo, assinalou Salles, perdurou por muitos anos no imaginário do belenense e influenciou fortemente a criação local. No carnaval do ano seguinte o corpo de baile e o repertório apresentado por Pavlova no “tablado de luz multicolor” dos palcos do Theatro da Paz e do Palace Theatre, parafraseando a poética de Inojosa, era representado na abertura do baile de máscaras do Sport Club em 27 de fevereiro de 1919:

“Nesse momento o salão do Sport apresentava um aspecto bizarro e sedutor. Diria um quadro policrômico admirável(...). Então deu entrada na ampla sala, para as exibições coreográficas, o corpo de baile a Anna Pavlova, constituído pelos ‘jovens turco’ do Sport, sendo essas uma das surpresas da noite, tal foi a graça com que se houveram nas danças clássicas, imitando a companhia da exima bailarina russa. Em seguida teve lugar o elegante *bel-masqué* que marcou inegavelmente uma vitória entre as nossas festas carnavalescas, pelo que de fino ali se notava.”¹⁰⁹.

O clima etéreo e sugestivo do balé fazia desse ato de abertura o preambulo perfeito do baile realizado pela associação. O fantasioso e o literal estampado no corpo da bailarina amalgamava-se na quadra carnavalesca.

Figura 17 - Bailado pavloviano no baile de máscaras do Spot-Club, 1919.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.1 nº. 50, 8 de mar. 1919.

¹⁰⁹ **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 1, nº. 50, 8 de mar. de 1919.

A imaginação alegórica encontrava nos bailes de máscaras o hospedeiro perfeito para se desenvolver e a fantasia de Pierrete parecia ser o substrato carnavalesco desse arquétipo de bailarina sublime idealizado da época.

Eneida de Moraes, assim, fabulava na literatura carnavalesca d'*A Semana* de 1921 essa visão:

PIERRETE ROSE

No seu pequenino quarto de solteira, Pierrete dormia. Pela janela entreaberta entravam os raios do sol nascente. Lá estavam, no meio de graciosa desordem, os sapatinhos de cetim, a máscara negra de veludo e o vestido de tarlatana róseo. “Como estão machucados os meus folhos” - dizia o lindo vestido. “Eu não gosto de Arlequim. prefiro Pierrot por ser meigo, cândido, suave. Todas às vezes que com Pierrete dançou, tocava-me apenas de leve, sutilmente... Arlequim é ao contrário bruto e violento; cerrava tanto de encontro a si o corpo de Pierrete que me machucou todo. Gosto mais de Pierrot...”

“Pois eu sou ao contrário”, respondeu a máscara de veludo! “Prefiro a beleza máscula de Arlequim. Faz-me bem ver o barulho de seus guizos e os quadrados brancos e negros de sua roupa. É muito lindo Arlequim. Pierrot é demasiado romântico para ser homem. Parece mais uma senhora! Tem lábios vermelhos e olhos tristes. É um infeliz Pierrot. Eu se fosse ele nem mais sairia pelo Carnaval! Iria ser padre barnabita... O seu ar muito triste, o seu semblante de dor desagrada Pierrete. Ela é moça; prefere as frases voláteis, elegantes e alegres de Arlequim, a voz doce, sincera e sofredora de Pierrot... Há mulheres que preferem o volátil ao sincero, porque aquele é mais elegante e mais *chic* do que este. Arlequim, hoje, beijou nas minhas orbitas vazias os olhos lindos de Pierrete. Pierrot nem sequer beijou-lhe as mãos. Decididamente... eu prefiro Arlequim.”

“Olhem como estou tão pisado, apesar das pétalas de flores e dos confetes que se agarraram a mim” - gemeu o sapatinho de cetim. Arlequim quando dança pisa-me todo. Que grande mão esse tal senhor! Estou caçado de tantos *rags e frox trots*. Pierrot não me fatiga tanto porque dança com muita calma. Mas Arlequim é afoito e vivo como os seus guizos. Boa noite, deixem me dormir que morro de aborrecimento!

No seu leito todo branco, Pierrete dormia, numa profusão de sedas e rendas, os braços abertos em cruz, com um lindo sorriso a brincar-lhe nos lábios. Sonhava que Arlequim, o seu querido Arlequim, raptava-a dos braços ternos de Pierrot, para um lindo país, onde tudo era tão roseo como o seu vestido tarlatana e lindo como o seu colar de perolas. Infeliz Colombina, não sabe que há de sofrer tanto quanto faz sofrer Pierrot.

Lá fora, ouve-se uma voz terna e doce que canta versos de amor. Pobre Pierrot!

“Pois não quiseste um beijo forte? O beijo veio... e te esfolhou... Tinha de ser assim... É a sorte... O amor é cúmplice da morte. Morre Pierrot!”¹¹⁰

A prosopopeia constrói o diálogo. O vestido e os sapatinhos de Pierrete, na fábula da ainda jovem literata que ainda assinava com o sobrenome de solteira, ao preferir Pierrot, parecem divergir da máscara, que, por sua vez, preferia Arlequim. A máscara, talvez o maior símbolo da cultura do disfarce, aqui ganha um papel de antagonista. O antagonismo no diálogo é percebido na divergência aos outros itens indumentais da personagem, essencialmente

¹¹⁰ COSTA, Eneida. “Pierrete Rose”. *A Cigarra*, Vol.3, nº 1. jan. de 1921.

delicados e frágeis, que reclamavam da brutalidade e violência de Arlequim pela suavidade de Pierrot.

Toda leitora ou conhecedora da história amorosa dos personagens ‘sabia’ que Arlequim não era o tipo de homem que a mulher deveria escolher. Não era uma mensagem que precisava de muito esforço para subentender que ele era a “escolha errada”, mesmo que desejado. advertia Berillo Marques: “Muitos chamam platônico, tolo, ao amoroso personagem de cara esfarinhada; opinando sempre pelo tipo fino, de fantasia pintalgada de losangos multicores.”¹¹¹

Arlequim, no início século XX, era um galanteador, arquétipo de sedutor nato, tal qual era o conhecido Don Juan. Um produto eufêmico de um histórico não muito favorável. A origem de Arlequim é incerta, mas remete à inúmeros contos mitológicos da Europa medieval em que suas nomenclaturas arcaicas referenciava a figura do demônio. Stetina Dacorso (2008) citando a pesquisa de Affonso Romano de Santta’ana (2003) nos informa que o nome do personagem foi uma corruptela de ‘Harila-King’, um rei no período medieval: “Comandava um exército de mortos, invadia aldeias, violentava mulheres e humilhava os vencidos. Vestiam-se de peles selvagens, assemelhavam-se a ursos e não tinham propriedades pessoais. Apresentava agressividade sexual e exigências sexuais.” Os losangos cintilantes e multicoloridos que o personagem trazia em suas vestes era, ainda segundo os autores, uma possível resignificação dos trapos sujos de sangue que sua versão primitiva ficava ao saquear vilarejos no folclore medieval.

Entretanto, seja qual for suas origens, a versão popularmente conhecida do personagem de fato só foi disseminada a partir da *Commedia* e foi essa a versão filtrada para diversas outras manifestações culturais nos anos posteriores até se transformar no residual mulherengo e conquistador dos anos 20. Suas origens pagãs de contos de terror medievais, no entanto, podem ainda ser percebidas em alguns dos traços distorcidos pelo tempo como informou Stetina Dacorso ao recorrer à Freud no texto “O Estranho” escrito em 1919, ao abordar algumas considerações sobre fantasias, assim, comentou: “A modificação denuncia a sua origem. Ambivalências: o sedutor Arlequim, antes um violador; em vez de amante, um estuprador, em vez de dançarino, um guerreiro bárbaro. Arlequim, o desejo, o erótico. Em sua origem, a violência, o terror que a sexualidade provoca”. (DACORSO, 2008, p. 145)

Pela altura do século XX a carapuça de Arlequim não era bárbara e nem tão agressiva como de seu antepassado medieval, mas servia ainda para “matar” por uma mulher ao servir de disfarce para Rocha Moreira no soneto destinado a edição carnavalesca de 1919 d’*A Semana*:

¹¹¹ MARQUES, Berillo. “Depois da Orgia”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 4 nº. 150, 1921.

“o homem é Arlequim que por um beijo morre ou mata”¹¹². É claro que o tom na expressão do literato não era violento muito menos atroz, apenas referia-se ao desejo carnal do personagem pela mulher que ambicionava. Era um amante, mas nunca de apenas uma mulher.

Arlequim era a versão bufa de Don Juan, ou seja, um sedutor de relacionamento efêmeros e findáveis, por isso o personagem de origem espanhola poderia substituí-lo facilmente no enredo dos palhaços, como nos mostra o diálogo construído na crônica de Clovis de Gusmão n’*A Semana* de 1924:

Quarta-Feira de Cinzas. A nevoa da madrugada envolve o parque sombrio e silencioso. Perto, as árvores, semidespidas, balançam os galhos, suavemente, como que a acenar o último adeus às folhas mortas. A um canto, junto da Balaustrada, uma pequena mesa redonda D. Juan e Pierrot conversam, em voz muito baixa.

D. Juan (como a continuar uma conversa interrompida): - ... E nunca mais a viste?

Pierrot (num gesto lento): - Nunca mais! Ella foi no meu destino triste como um sonho de amor, como a estrofe de um poema que encerrasse no fundo a tristeza suprema de todo o imenso mal que, consigo, me trouxe. Ainda sinto no lábio o sabor acre e doce dos seus beijos de fogo e ainda tenho na memória esta história feliz, que foi a minha história e é a saudade maior de minha vida.

D. Juan (num riso irônico): - Um beijo, por mais cheio de amor e cheio de desejo...

Pierrot - Não chega a equivaler a saudade que deixa.

D. Juan: - Ao contrário; não pode inspirar uma queixa aquele que conserva ao fundo da lembrança uma recordação de amor.

Pierrot:- Vive-se da esperança, mas do que não se vive é da recordação. diz-me agora, D. Juan, se eu não tenho razão?

D. Juan (levanta-se, lentamente, toma uma taça na mão esquerda, e fala com voz quase sacerdotal): - És um doido. Pierrot. Não compreendes a vida; a mulher para nós deve ser a bebida que nos causa a embriaguez de um momento... e mais nada

Pierrot: - Eu continuo a amar a mulher profanada

D. Juan (concluindo, num riso irônico): - ... Porque não sabes ver na própria fantasia que a mulher profanada é uma taça vazia!¹¹³

Isso mostra o quão elevados os personagens eram para o mundo das artes. Arlequim e Don Juan eram variações corpóreas de um arquétipo parecido, o do tipo charmoso, sagaz e sensual, mas apenas para conseguir o objeto desejado, pois depois que conseguiam, seguiam em frente. Esse paralelismo com personagens canônicos da literatura mundial nos mostra que os bufões no início do século XX eram valorizados da mesma forma que os personagens da

¹¹² MOREIRA, Rocha. “Momo”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.1, nº 49, 1 de mar. 1919.

¹¹³ GUSMÃO, Clovis de. “D. Juan e Pierrot: fragmento de um poema”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.6, nº 306, 1 de mar. 1924.

literatura culta eram. O drama amoroso de Pierrete, no enredo da bufonaria, seria uma Julieta para Pierrot.

Por isso, a máscara de pierrette, ao preferir Arlequim, parecia um elemento degenerado na crônica de Moraes pois contradizia os elementos essenciais que constituíam a personagem. A escolha da máscara é decididamente um erro e a certeza vinha ao final da crônica quando o eu lírico advertia: “Infeliz Colombina, não sabe que há de sofrer tanto quanto faz sofrer Pierrot.” Ao trocar Pierrot, é comparada à Colombina, por seu típico comportamento desapegado e desregrado.

A máscara, ao desdenhar de Pierrot por parecer “demasiado romântico para ser homem” contra a “beleza máscula de Arlequim” revela outro ponto interessantíssimo: a androginia do palhaço:

Figura 18 – Androginia do palhaço.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 2, nº. 98, 14 de fev. 1920.

Muito menos fato que dedução imaginativa, a androginia na verdade nos remete para o século XIX quando os espetáculos do circo ainda estavam começando a ser visitados por intelectuais do período¹¹⁴. Com roupas que os homens convencionalmente usavam em balé, seus traços e trejeitos foram feminilizados da mesma forma quando foi considerado andrógono no circo. Diferente do másculo acrobata Arlequim, Pierrot ao expressar algum tipo de

¹¹⁴ O acrobata de circo, antes do desenvolvimento da mulher como objeto sexualizado de espetáculos, foi o responsável pela visão mitológica da elasticidade e da velocidade do corpo, no entanto, essa imagem começou a ser desconstruída no momento que os poetas começaram a associar essas características ao corpo feminino. A androginia do palhaço refere-se ao momento que os poderes corporais do acrobata serviram de estoque para a sexualização do corpo feminino. Um palhaço de collant poderia ser ao mesmo tempo feminino e masculino.

sensibilidade, como se vê em todo espetáculo de balé, automaticamente era associado ao corpo feminino.

Um dos artistas que melhor imprimiu a imagem de Pierrot bailarino no início do século XX foi Kay Nielsen (1886-1957), ilustrador dinamarquês com notoriedade nos anos de 1920, anos dourados da ilustração. O ilustrador possui uma série de Pierrot com elementos da dança clássica impregnados em seus desenhos, principalmente pelo uso das “*pirouettes*”, sapatilha de ponta utilizada para alta performance, que é também o nome dado para se referenciar ao movimento na dança que gira o corpo em 360° apoiado em uma perna só.

A delicadeza e a leveza do corpo em Pierrot e Pierrette é um dos inúmeros elementos que os personagens representaram do balé, como o movimento de cabriola que os elevava o mundo dos sonhos. Era um mundo potencialmente feminino que associava delicadeza de movimentos a feminização do homem, por isso se via Pierrot adornado de características feminina.

Mas a reclamação de pierrette sobre masculinidade feminina de Pierrot parecia ser de outra natureza, muito mais contemporânea. Essa crítica direcionada a sexualidade dos palhaços eram mais um produto de divergências que coalizão. A androginia do palhaço remete à elementos convergentes de ambos os sexos, mas Pierrete de Eneida faz justamente uma crítica a essa mistura de elementos femininos e masculinos ao mesmo tempo.

Nesse contexto, o comportamento do homem moderno, interessado em vestir-se bem e em se auto cuidar através de produtos estético, fizeram de sua masculinidade uma sátira social. As almofadinhas, “uma sombra” da melindrosa, era homens modernos preocupados com a aparência e com a elegância de vestir-se bem. Em uma sociedade em que masculinidade se reproduzia por robustez e ínfima manifestação sentimental, o homem romântico e apaixonado, assim como o preocupado com a aparência, era um prato cheio para anedotas sobre gêneros trocados. Parece ser esse o sentido da frase de Pierrete.

Mesmo que a androginia do palhaço seja um ponto a se considerar sobre Pierrot Bailarino, a sua implicação não assegura o surgimento de pierrette. Ela, na verdade, era uma maneira autônoma de manifestar o personagem em perfil feminino, ela não resguardava traços masculinos em si. Ela não era homem e mulher a o mesmo tempo, mas uma forma independente de existência. (Isso vale para Pierrot também, pois, ao sair da imaginação do poeta, Pierrot não era feminino, inclusive quando acompanhava sua Pierrete bailarina, como veremos abaixo).

A imagem carnavalesca comumente associada à Pierrete como a bailaria ideal de teatros e operetas certamente descartava a necessidade de ir aos bailes vestindo tutus rosas de tarlatana, ou qualquer adereço que as transformassem rigorosamente em bailarinas, uma vez que Pierrete,

aos bailes, reivindicava a imagem da mulher clássica, pertencente ao palco culto dos teatros, e não obstante, ao dos sonhos; era o “ato branco” sobre o colorismo mundano do carnaval, o colorismo profano de Arlequim.

Figura 19 – Crianças fantasiadas de Pierrot e Pierrette bailarinos.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 9, nº. 490, 24 de set.1927.

A fotografia acima foi capa da revista *A Semana* e capturou o momento que um casal de meninos fantasiados de Pierrot/Pierrette performam o clássico passo de balé. A bailarina reproduzia o tradicional movimento de se sustentar nas pontas dos pés ao mesmo tempo que olhava apaixonadamente para seu par que a sustentava. Os meninos formavam o casal ideal, o par romântico que em bailes de máscaras invocavam elementos da dança clássica. A imagem ideal em Pierrot/Pierrette, como podemos ver, era reproduzida desde a infância quando os foliões ainda eram crianças.

A cultura carnavalesca da fantasia e dos bailes de máscaras eram incutidos desde muito cedo no imaginário da época. Nas fotografias abaixo destacamos algumas crianças fantasiadas de Pierrot e Pierrette para as vesperais:

Figura 20 - Crianças fantasiadas de Pierrot e Pierrette



Fonte: Superior esquerda: **A Semana**: Revista Ilustrada Vol. 1, nº. 51; 1919; Superior direita: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 4 nº. 152, 1921; Inferior Esquerda: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº. 150, 1921; Inferior direita: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 4 nº. 152, 1921.

Contos de fadas, mitos e lendas eram histórias que se ouvia desde a infância na cidade. Assim como o folclore regional da Matinta Perera, Yara ou a Cobra Norato, que deu origem a obra homônima escrita por Raul Bopp, a história de Pierrot, Colombina, Arlequim e Pierrette perfaziam o imaginário de carnaval.

O poeta Paes Loureiro (2015) é elucidativo quando sinaliza que o povo de Belém era (e ainda é) guiado por uma lógica poética. Se dantes os rios e as florestas ocupavam no imaginário local os cenários das histórias contadas, a urbe agora era a nova paisagem. Mesmo invocando sentimentos bucólicos, o palhaço encontrou na cidade o lugar mais fecundo para se estabelecer, talvez esteja aí a causa de seu esplendor no início do século XX. A aclimação da cultura das feiras e dos circos nos centros urbanos invocava sentimentos de nostalgia em uma população integrada a funcionalidade da vida citadina.

A vida em Belém ainda continuava guiada pelo encantamento diante da realidade cotidiana e mesmo que a celeridade da vida urbana tirasse tal deslumbramento, o carnaval se cuidava de devolver. O festejo possibilitava a manutenção de uma existência evanescente que desde o princípio era manifestada na Amazônia, por isso Loureiro (2015) disse que a vida social da cidade continuava impregnada de “infância” por tentar encontrar explicação poética e alegórica para as coisas. Por esse prisma, Pierrete e Pierrot serviam, tanto para crianças quanto para adultos, como figuras ideais de um amor utópico.

Nos bailes noturnos, ou seja, dos adultos, se Pierrete era invocada por uma mulher solteira, provavelmente seria a dama cortejada. Os olhos dos homens estavam direcionados a ela ao performar a feminilidade e instigar o desejo masculino, no entanto, como a típica mulher ideal, sensual e objetificada, ela era evasiva e reticente, mas sempre disposta a ser flertada.

Figura 21 – Pierrete e o flerte.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 2, nº. 98, 14 de fev. 1920.

A ilustração é a capa da edição carnavalesca d'*A Semana* de 1920 e estampa Pierrete sendo cortejada por um mascarado fantasiado de diabo enquanto ao fundo Arlequim mostrava a cena para Pierrot que parecia extremamente insatisfeito pela expressão facial que apresentava. Pierrete, pela disposição corporal, aparece na defensiva, ainda que cedesse aos galanteios do folião.

A rivalidade com colombina não se restringia apenas à virtualidade literária, mas materializava-se nos próprios bailes de carnaval quando Pierrete disputava os afetos dos mascarados que frequentavam os salões. O redator da coluna “A vida fútil” comentou n'*A Semana* em 1921: “Baile do Palace. Uma pierrette encarnada e preta e um cavalheiro de preto, dançavam juntinhos enleados amorosamente”¹¹⁵. A utilização da personagem pode ter sido usada apenas para criar uma cena imaginada, mas também uma visão do que se viu no baile. O fato de os redatores frequentarem bailes de máscaras pessoalmente e observarem o clima e os acontecimentos da noite dá possibilidade ao discurso, pois, nos remete sempre à um imaginado realista.

O esforço mental de poetizar mulheres em figuras sugestivas estava predestinada a encontrar no carnaval o lugar ideal para se desenvolver. Sedução, amor, galanteio, performance feminina e corpos desejados eram o enredo que as fantasias imprimiam aos bailes, que por sua, estavam pré-condicionados a executá-los.

Ir aos bailes como Pierrette parecia a potencial oportunidade para representar o estilo amoroso e concretizar os sonhos de um namoro de galanteio cortês que tomava o imaginário das jovens na época; momento ideal para as meninas botarem em prática as sensíveis histórias de amor que aprendiam nas leituras que circulavam pela cidade. Nos romances da época, morrer por “lirismo sentimental” parecia ser fim digno quando não se tinham o amor correspondido, por isso Pierrot da crônica de Peregrino Junior ameaçava suicidar-se por tristeza ao ler os versos de “Selva”, livro de poesia publicado em 1919 na capital paraense, por Remígio Fernandes.¹¹⁶

Se Colombina não lhe retribuía o amor, Pierrete sim:

- Vamos ao baile? Fantasia-te de Pierrot! Enfarinha-te! Pintalga o rosto!
- Ao baile de máscara? Levar-te ao delírio de Momo? Fútil!
- Ah! Pois se já fiz a minha pierrete rose, tingi os cabelos...
- E me escolheste para Pierrot?
- É mais romântico... evocaremos a comedia italiana. Depois... **Colombina é sempre a mulher do século...**
- És razoável. A vida (perdoa o vulgar da imagem) é perene carnaval, sem época nem tempo. Mas porque me preferiste para pierrot?
- Já te disse. Aceita. Vamos ver que desejavas ser Arlequim.
- Jamais! Estou farto de pilherias.

¹¹⁵ *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.4, nº. 150, 12 de fev. de 1921.

¹¹⁶ Pierrot. “Bilhete de amor”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 98, 14 de fev. de 1920.

- Ora. E é assim que me querer prender, amar, casar comigo?¹¹⁷

Ao apontar Colombina como “a mulher do século”, ou seja, a mulher coquete, abria-se margem para Pierrete construir junto com Pierrot o casal romântico que preencheriam os bailes. Assim fez Irene Leal no baile do Sport-Club em 1919 quando foi vestida de “Pierrete Rose”. Neste dia não só ela se caracterizava de Pierrete, mas Cecília Angelim, Wanda Mello e Ruth Marques também se vestiram como a personagem.

O amor sofrido era sintoma geracional, inclusive fazia mais parte das inspirações musicais que embalam a folia carnavalesca. As maiores das músicas tocadas nos bailes firmavam compromisso com o lirismo amoroso como se percebeu na programação musical que embalava o salão da *Tuna Luzo Commercial* e da *Tuna Luzo Brasileira* em 1919 ao trazer em seu repertório títulos como: “*Douce Amour*”, “Tristeza de Caboclo”, “Que Sôdade”, “Meu Coração é teu”.¹¹⁸

Existiam dois tipos de estilos musicais que guiavam o *setlist* dos bailes de máscaras: as músicas licenciosas, um pouco desregrada, a maioria configuradas como *no-sense*, que não obrigatoriamente abriam os bailes, mas que sempre tinha uma parte reservada. A segunda eram as marchas-rancho, músicas cadenciadas, de progressão lenta, com letras românticas e mais elaboradas. As composições abordavam a “dor de cotovelo”, o amor não correspondido, declarações de afetos e sua característica principal era a lírica, acompanhada de instrumentação feita por cordas dedilhadas, como o violão e o bandolim, tocadas geralmente aos fins dos bailes quando os corpos dos foliões já estavam cansados.

Pelo final da década de 1920, samba e carnaval eram, praticamente, sinônimos, no entanto, o estilo de lírica sofrida pareceu manter-se mesmo nas composições desse estilo musical mais festivo posto que o *jazz-band* que embalava o baile de máscaras de 1929, na crônica de Edgar Proença, cantava:

“Jura, Jura pelo Senhor! Jura pela imagem da santa Cruz do Redentor. Para ter valor a tua jura/ Jura, jura de coração/ Para que um dia/ Eu possa dar-te o meu amor/ Sem mais pensar na ilusão/ Daí então dar-te eu irei/ Um beijo puro na catedral do amor/ Dos sonhos meus, bem juntos aos teus/ Para fugir das aflições do amor”.¹¹⁹

Enquanto isso, vários casais apaixonados dançavam “sensualmente” segredando juras de amor. Diferente de Colombina, Pierrete não era furtiva, como um perigo eminente que se aproximava sem dar sinais, apenas esquivava. Uma mulher que se afastava à medida que seu

¹¹⁷ **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.4, nº. 200, fev. 1922.

¹¹⁸ **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol.1, nº. 49, 1 de mar. de 1919.

¹¹⁹ PROENÇA, Edgar. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.10, nº. 562, 9 de fev. 1929.

conquistador ia a seu encontro, e, para a imaginação do artista da época, isso não se tornava um incômodo, mas, ironicamente, sedução.

O Arlequim na crônica de Sandoval Lage de 1924 nos confirma a visão sempre retrátil da mulher ideal. Arlequim, sentado no banco da praça comentava como conquistou o amor da mulher desejada para Pierrot ao relatar um caso específico em que “chegou sem respeito” e proferiu “frases que afaga” no ouvido de uma dama. Pierrot, curioso, então pergunta qual foi a resposta da moça à invertida de Arlequim, que respondeu: “o que dizem sempre as mulheres... é sempre um “não” a morrer no fundo da garganta. Mas amigo, é insistir se queres ver como em ânsia freme e como em ânsia canta! E eu insisti e sabes que venci!”¹²⁰. Nada estimulava mais o homem desse tempo que correr atrás de uma presa.

Diferente de Colombina, que não era mais uma presa, mas um algoz, a mulher ideal era sempre uma linda rosa a ser colhida, assim como as mulheres nos bailes de máscaras que deveriam ser conquistadas. O homem, insistente e ardiloso, deveria ter várias artimanhas para isso e quem sabe sair de alguma temporada de carnaval comprometido.

A letra, do samba “Jura” gravado por Mario Reis em 1928, citada acima, parece bem sugestiva e um indicativo que o casamento parecia algo importante, uma espécie de linha de chegada na conquista amorosa.

Se o amor foi o motor dos relacionamentos do século XX, era necessário institucionalizá-lo e garanti-lo em termos oficiais, o que é sublinhado na crônica d’*A Semana* sobre a importância do noivado para as moças e o conseqüente casamento:

Quem vae aos bailes do Palace é como quem sobe a escada luminosa de Jacob... da felicidade. Naquele salão feérico, impregnado de doces vertigens, os rapazes e as formosas girls amam. Foi com acerto que meu velho amigo Antônio Seabra afirmou que muita gente boa deve aos bailes do Palace a sua plena ventura. Porque ali naquele ambiente encantado, se tem originado muitos contratos matrimoniais. Talvez tenhamos a notar mais uns casamentinhos na atual safra carnavalesca.¹²¹

Logo, o sentido de elevação desse trio à fantasia costumeira de carnaval no alvorecer novecentista pode se encontrar também nas experiências do amor romântico, sentimento que ganhava folego no século XX e se tornava o “sistema dominante de consorcio”. (DEL PRIORE, 2006)

Os personagens coincidiam tanto com as tramas presentes nas experiências amorosa dos foliões como no imaginário poético dos intelectuais que figurava diversas páginas das revistas

¹²⁰ LAGE, Sandoval. “A confidencia de Pierrot”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.6, nº. 306, 1 de mar. 1924.

¹²¹ MIRACY. “Gravetos”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.10, nº. 562, 9 de fev. 1929.

periódicas do período, alçando-o praticamente à emblema literário, alusivos às paixões – doídas e não correspondidas.

Fantasia podem suscitar inúmeros significados, mas de Pierrete certamente significava ser uma mulher romântica que gostaria de ouvir o “som do bandolim abaixo de sua janela” enquanto Pierrot “tecia madrigais”¹²². Essa imagem construída da personagem provavelmente serviu como marcador nos bailes, um signo para as mulheres conseguirem distinguirem-se de outras mulheres, ou melhor, de colombina.

Pierrete como fantasia carnavalesca era uma maneira festiva e performática de feminilidade, principalmente considerando seu vínculo com o mundo do balé, que a transformava na bailarina ideal aos olhos do homem espectador.

Colombina já existia enquanto personagem da trama, mas pierrette foi sub-repticiamente tomando forma na intenção de ser a versão idealizada de mulher. Mas por que pierrette era uma versão desejável sendo que sua versão masculina não era?

Talvez a maior contribuição de um século em que as mulheres se movimentaram como nunca na cena pública, foi fazer o feminino triunfar, pelo menos no mundo literário e nas imagens geradas pelas fantasias mentais. Por isso que no arco temporal que abrange o século XVI até o início do século XX, parece muito curioso a figura de Pierrette surgir apenas ao fim do século XIX.

Despontava na oportuna circunstância em que o padrão feminino se alterava e condicionava o mito da mulher fatal como arquétipo de Colombina, Pierrete cumpriu um papel específico para a trama. Pierrete foi alter ego da mulher moderna, no entanto, cumpria um papel específico: a amorosa. Por outro lado, o homem precisou de uma mulher que não o fustigasse, que o cortejasse reciprocamente na intenção de medicar o ego ferido causado pela hesitação diante da autoconfiança de colombina por sua sexualidade, fazendo de pierrette sua versão menos amotinada, a versão que ele deseja ter, a versão que ele precisava ter para reafirmar seu papel potencialmente degradado de homem... afinal, qual seria a vantagem de animar uma personagem que originalmente não existia sem atribuí-la uma utilidade pragmática?

Cabe sublinhar, segundo Bourdieu (2019), que as artimanhas do amor enquanto instrumento de dominação podia atingir o homem, subvertendo o jogo. A base da mitologia androcêntrica é ao mesmo tempo abalada e reforçada pela mulher pois a força que prende “os homens com a magia dos arroubos da paixão, fazendo-os esquecer dos deveres ligados à sua dignidade social, determinando uma inversão na relação de dominação; inversão que, ruptura

¹²² **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 98, 14 de fev. de 1920.

fatal da ordem comum, normal, natural, é condenada, como uma falta contra a natureza” o fazia perder o controle dos meios de dominação.¹²³

No rol da bufonaria mitológica, Pierrete era a personagem responsável por equilibrar a ameaça fatal de Colombina, mesmo que ainda fosse um objeto cobiçado pelo homem. Ela era bonita, encantadora, mas a beleza e seu corpo não era, nem deveria torná-la inatingível já que seu papel era corresponder ao amor e cumprir o confortável atributo de ser uma mulher acessível.

A imaginação que elava a mulher ao nível mitológico pode ser percebida ainda na narrativa mais amplamente conhecida das amazonas. Para além de um objeto exclusivamente contemplativo aos olhos masculinos, que venerava pacientemente a beleza passiva da mulher, Diana e suas guerreiras subvertiam o jogo tornando-se algozes de masculinidade - elas não eram apenas ferozes, eram também desinteressadas em amar e, assim como Colombina, sinalizavam perigo para a virilidade do homem.

Pierrete era rival de Colombina, Diana e suas guerreiras.

Por mais que essas percepções sejam associadas com um nível concreto da vida, percebemos, de todo modo, que ela funcionava de uma maneira bastante diferente. Paralelo ao dualismo de feminilidade que Rago encontrou na mulher do “lar” e na mulher dos “cabarés”, o dualismo de mulher ideal e mulher fatal despontam no mundo fantasioso e mitológico como arquétipos dotados de poderes sobrenaturais.

¹²³ A investida masculina é de tal forma mais uma estratégia de defesa fantasiada de ataque onde o alvo principal foi metaforicamente a moderna colombina e tudo que era considerado “excessivo” para o status quo de uma sociedade baseada na diferença de gênero. A hesitação masculina cuidou de definir os heróis e vilões do carnaval belenense baseado em uma perspectiva de gênero, como veremos melhor a seguir. O amor, na medida que deu poder de escolha às mulheres, serviu de pretexto para homens esboçarem um perfil feminino específico. Foi desenhada uma representação feminina branda associada à elementos da natureza delicados e frágeis, reforçando diferenças sociais baseadas na anatomia sexual. Assim, o amor foi instrumentalizado para reafirmar a relação assimétrica homem-mulher dissimulado sob sentimentos julgados íntimos de origens ignotas, levando a mulher a amar genuinamente o homem a quem foi “destinada”. Pierre Bourdieu chamou esse processo de “dominação aceita” em seu livro “A dominação masculina” sublinhando a sutileza dessa forma de violência, “na objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação”, isto é, prática feita na dimensão simbólica a ponto de as mulheres incorporarem de “forma dóxica”, imperceptivelmente, a relação de poder em que pese para o homem. Toda relação de poder, é historicamente construída incluindo as noções biológica que certificam e selam papéis sociais de gênero dentro de uma atemporalidade fisiológica. Esse sinete que valida atribuições à homens e mulheres pela divisão sexual a-histórica é a “eternização do arbitrário” que foi e é socialmente formulada e instaurada e por isso cabe à história identificar seus escusos mecanismos de operação. A transcendência histórica que legitima a dominação masculina baseada na diferença sexual é reforçada pelas próprias mulheres de forma implícita através da violência simbólica, que entre muitas formas de expressão, coloca na inclinação romântica uma irracionalidade manifestada. Por tanto, essa forma de dominação tem que ser pensada ultrapassando seus limites de consentimento livre, ingênuo e voluntario já que a “força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, como que por magia, sem qualquer coação física”. Ou seja, o amor se inscreveu na lógica de fazê-lo ilógico, de obscurecê-lo para que não tomem consciência que é conscientemente deliberado.

Pierrete, portanto, foi um retrato da mulher moderna deformado pela idealização enquanto colombina foi degenerada pelo medo. Mesmo que reconectemos os fios que as interliguem ao mundo real, nenhuma foi precisamente uma representação fiel da mulher moderna, pois estavam sensivelmente deformadas por fantasias artísticas. Aí está o limite entre fantasioso e o real - por mais que forcemos aproximações, elas precisam serem lidas de acordo com a lógica com que foram formuladas.

Pierrete, apesar de frequentar bailes de máscaras, usar vestidos curtos e maquiagem, não chegava a ser mais que um retrato da mulher moderna que se ajustava a visão do homem como um objeto cobiçado, com características idealizadas. Passava longe de ser disruptiva, uma ameaça para a masculinidade do homem, essa era Colombina a mulher “femenilmente má” como caracterizou um literato sob pseudônimo de Pierrot n’*A Semana* de 1920.¹²⁴

¹²⁴ Pierrot. “Bilhete de amor”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 98, 14 de fev. de 1920.

3 COLOMBINA: uma fantasia suspeita.

No baile de máscaras realizado na Assembleia Paraense dia 07 de fevereiro de 1921, Narciza Lobato era a única mulher fantasiada de Colombina na lista de convidados registrada pela revista *A Semana*¹²⁵. Longe de ser apenas uma curiosidade para o leitor, a informação é indício que a brincante, da qual não sabemos mais que seu nome, foi exceção de um padrão comportamental de como as mulheres preferiam se fantasiar nos bailes de máscaras na década de 1920.

Enquanto Maria Lages, Margot Lages, Rosoleida Franco, Mary Ferreira, Carmen Camacho, Anna Camacho, Maria Emilia Martins e Flaviana Guimarães, nomes de outras senhoritas destacados pela revista, encarnavam Pierrete e o sublime universo do balé na Assembleia, Narciza aludia outro universo, muito menos apreciado e conceituado. Ligada ao submundo de cabarés e teatros burlescos, no qual a boemia esteve intimamente ligada, Colombina, e portanto Narciza, era a esbórnica carnavalesca de palcos muito menos condecorados.

Quando o cronista Berillo Marques, pseudônimo de Bruno de Menezes, traçou o perfil de Colombina para sua contemporaneidade na crônica “Depois da Orgia” de carnaval como a “mademoiselle de nosso tempo, fútil e bandoleira” parecia se tratar, na verdade, de uma descrição eufêmica de uma visão muito mais perniciosa.

Mais que apenas arquétipo das conhecidas melindrosas, Colombina tinha algo além e o verdadeiro espetáculo começava a se armar quando fantasiosamente lhe davam garras ou dentes afiados em eminente transmutação ofídica.

Como metáfora para retratar a mulher no tempo moderno, Colombina era um coringa que oscilava entre a sedução e o ominoso. Seu poder não apenas reclamava por liberação ou valorização feminina, mas subvertia a relação de poder - ela era a grande dominadora de homens e quase sempre algoz da masculinidade, pelo menos no mundo alegórico e poético, já que a funcionalidade da vida material se dava de outra maneira que não deturpada pela visão mitológica. Colombina, assim, se tornava a grande vilã dos romances de carnaval.

Por isso, embora colombina fosse a grande protagonista da literatura de carnaval, sua presença material como fantasia nos bailes da capital paraense era minguada. Segundo as listas de convidados dos bailes consultados na década de 1920, fosse no Palace Theatre, Sport-Club, Assembleia ou na Tuna, poucas mulheres, se vestiam de fato como a personagem. Essa assimetria parecia estar subscrita na causa-efeito que a má reputação havia rendido, quando sua

¹²⁵ “Festa”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº. 150, 12 de fev. de 1921.

feminilidade se manifestava como arquétipo de Mulher Fatal no mundo das artes e no ideal de danças de clubes poucos cerimoniais como cassinos e teatros frequentados por *demi-monds*.

O ato da dança clássica de Pierrette se encerrava com a subsequência visceral, e quase sempre maligna, de Colombina.

3.1 A mulher fatal e o carnaval.

Se Pierrette foi alter ego para determinadas mulheres, Colombina foi de outras.

BILHETE

COLOMBINA. - Você, minha Colombina dos olhos verdes, é tão ingrata e tão inconstante! É inconstante e ingrata demais! Bem o Arlequim me avisou, bem o Polichinelo me disse! Mas eu era moço e todo moço se faz louco quando vê uma linda mulher como você. [...] Mal acabava o último tango você num gesto irônico se despediu, pedindo que eu a esquecesse, e eu fiquei como um ébrio com o perfume da sua beleza, com a carícia de sua voz. E foi só isto de todo aquele amor de uma noite. Mas você foi muito ingrata! bem o Arlequim me avisara! bem o Polichinelo dissera que você era mulher! E foi tudo verdade, ó linda Colombina dos olhos verdes! Somente agora refleti isso com o corpo amarfanhado e com um gosto amargo na boca.¹²⁶

O recado, de autoria não identificada, publicado na coluna “*A Semana elegante*” d’*A Semana*, reclamava do “amor de uma noite” de Colombina e atribui “sua ingratidão” à todas as mulheres que, assim como ela, faziam os homens perderem o autocontrole. Como uma espécie de artefato que recorrentemente era invocado para censurar a disposição feminina por não agir conforme o esperado, Colombina tinha esse “quê” que tirava os homens do poder quando jogava o jogo e invertia suas regras, por isso parecia ser tão ameaçadora.

O bilhete, para além da estrita discursão de gênero, na verdade, subscreve-se em um tema que recorrentemente a literatura invocou pelo menos desde a segunda metade do século XIX: o de “perigo variado”. Era o perigo iminente representado pelas mulheres que poderia se manifestar em diferentes formas. Gilberto Pereira Passos (2003, p. 15) assinala que essa temática compreendeu as várias produções do período da *Belle-Époque*, ao incorporar a “categoria de mulheres que destroem a vida e a reputação de um homem”. Era a força da mulher fatal que se manifestava, na literatura estrangeira e nacional, de distintas maneiras e em diferentes perfis femininos.

Estamos falando, em prática, de um arquétipo largamente utilizado não só pela literatura, mas pelo teatro e cinema europeu que posteriormente foi disseminado para o mundo e que parece estar entre nós até os dias de hoje, de acordo com Luísa Assunção:

¹²⁶ “Bilhete”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 6, nº. 306, 1 de mar. 1924.

A mulher fatal pertencente à imaginação fim de século. A mulher que seduz e assusta é um leitmotiv que inspira o cinema, especialmente em suas primeiras décadas. (...) É a eterna ansiedade do homem sobre os mistérios do feminino, o famoso "continente escuro" de Freud, que, depois de ter sacudido a literatura e a psicanálise nos tempos modernos, seduziu o mundo da sétima arte desde seus primórdios. Ao longo dos séculos, a figura da mulher fatal tornou-se mítica, graças aos palimpsestos artísticos e críticos a ela dedicados. Das artes plásticas à música, das artes literárias ao cinema, ela passou por vários avatares, várias representações e transmutações. (...) Como todos os mitos, o da mulher fatal questiona o homem sobre questões fundamentais, despertado por seus medos e fantasias. Tradução nossa (ASSUNÇÃO, Luísa. 2013, p. 115-116)

O tema, que inspirou uma série de personagens e artistas pelo mundo, é, portanto, um sinal do tempo. Recorrentemente vinculada ao fim do século XIX, o arquétipo se inspirou em diversas mulheres ao longo da história, assim como criou novas.¹²⁷

Em Belém, "P.J", abreviação de Peregrino Junior, resumiu a visão da mulher fatal em sua crônica de 1920 publicada na revista *Guajarina*, intitulada "Miss Darling". Durante uma viagem para o Rio de Janeiro, o poeta, acompanhado de um amigo chamado "Bulcão", atravessava a baía de Guanabara em uma "barca larga e lenta" com destino à Niterói. Durante a viagem, contemplando a paisagem, o cronista então vê uma mulher "diabolicamente encantadora":

N'uma réstea dourada de sol, uma figura vaporosa e branca, muito loira, muito breve, muito triste, sorria com melancolia. Metida nos tecidos leves de uma exígia *toilette* azul, parecia uma visão, uma visão mórbida de tristeza e de sonho...

[...] Alongando os olhos tristes pelo mar afora, ela parecia alar-se num grande anseio, numa grande Esperança, numa grande ilusão...

Fez-me impressão

Como o Bulcão conhece todas as mulheres, não contive o movimento instintivo de curiosidade:

- Quem é aquela mulher?

- Você não conhece

- Não

- É Miss Darling

- Miss Darling?

- Sim. A mulher Fatal.

Não. Não sei de nada. Conta lá sua história.

- É uma mulher **positivamente fatídica**. Veio de Londres muito criança com uma família brasileira. Tinha dezoito ou vinte anos e era o *ange gardien*, como se diz, de umas meninas ricas. Pouco tempo depois de ter chegado, o dono da casa que tinha uma situação invejável na praça, arruinou-se e morreu de apoplexia. Miss Darling, porém, tinha arranjado um noivo. Era um francês muito bom e muito simpático. Rebentou, entretanto, a guerra e ele foi para o *front*. Não tardou que os telegramas noticiassem a sua morte, no Marne. Ela, desde então ao que dizem, ficou triste. Mas

¹²⁷ Podemos mencionar que esse arquétipo desponta atualmente em tiras de quadrinhos na pele de Mulher-Gato e Hera Venenosa de propriedade da editora norte americana *DC comics* ou na provocativa Jessica Rabbit da companhia *Disney*, manifestando-se também no mundo dos *games* como Lara Croft da franquia *Tomb Raider* adaptada posteriormente para o cinema. Podemos apontar ainda Marilyn Monroe que foi eternizada como uma das maiores *sex-symbol* do século XX por sua filmografia que a colocava no papel de sedutora obstinada, fora das telas ainda é lembrada por seduzir John F. Kennedy, então presidente dos E.U.A, homem mais poderoso de sua época, dentro de um contexto de grandes potenciais mundiais. Podemos apontar as contribuições posteriores dos longas do Cinema Noir a partir da década de 1940, influenciados pelo expressionismo alemão, reproduzindo ainda mais o arquétipo de dama fatal entrelaçando-as às narrativas policiais.

esqueceu logo a memória do primeiro noivo, que passou a viver apenas na sua saudade. E há pouco mais de um ano casou. Casamento de inclinação, dizem uns; casamento de conveniência, querem outros. O certo é que casou com ótimo rapaz, mineiro legítimo, educado em Londres, de alguma Fortuna, que trabalhava no comércio. Mas estiveram casados pouco tempo. O primeiro noivo, o francês, que era tido como morto, apareceu inesperadamente. O marido soube de tudo, mas calou.

E um dia, misteriosamente, sem se saber o motivo, apareceu morto, com uma bala na cabeça.

- E o francês?

Vai casar com Miss Darling brevemente, ao que dizem.

Eu, tinha diante de mim, não havia dúvida, uma mulher fatal. Mulher de romance e de tragédia.¹²⁸

A hipérbole orbitava o tema. Entretanto, a mulher, como objeto dessa abordagem, não era apenas uma personagem com poderes humanamente impossíveis e divinos, com referências sublimes, mas, pelo contrário, despertava assombros. Nesse nível de elaboração mitológica o mal deturpava e um grande espetáculo então se armava - o êxito feminino, perverso e luxuoso, e a correlata necessidade de um martírio masculino.

O corpo, nesse grau de elaboração cognitiva, superava os limites literais e ganhava, no predicado simbólico, sua virtuosidade. A mulher era, para esse arcabouço temático, uma eterna esfinge que trazia o enigma e a morte como faces da mesma moeda somados ainda a seu poder de sedução, por isso ela era “positivamente fatídica” como o amigo do literato descreveu “Miss Darling”.

Muitas vezes detentora de poderes desconhecidos, a mulher fatal era uma eterna charada no imaginário masculino, como nos mostrou o personagem “Sebastião R. de Oliveira”, protagonista da crônica publicada por *Pan Gloss*, pseudônimo não identificado, na revista *A Semana*, que “apaixonou-se no baile de máscaras do *Royal-Club* por uma Colombina feiticeira que o enlevou”, enlouquecendo-o, a ponto de fazê-lo perambular por todos os salões da cidade ano após ano à procura de tal mascarada: ‘Pobre Sebastião, desditosa borboleta do amor! Agora que Momo volta, ele corre os bailes de máscaras, vareja as salas iluminadas e em festa buscando Colombina, a fugitiva’¹²⁹. Por isso o modernista Sandoval Lage caracterizava colombina como uma mulher de “boca cor de sangue, e os olhos cor de enxofre, (...) lasciva, tinha o ardil, a astúcia da serpente, que chega devagar e mata de repente”¹³⁰, atribuições corporais sobre-humanos que a colocava em um plano abalizadamente mitológico.

Esse fatalismo podia referenciar-se ainda pelas produções do cinema mudo dos anos 20 em Belém. O Cine Olympia, instalado na Praça da República ao lado do Grande Hotel e

¹²⁸ JUNIOR, Peregrino. “Miss Darling”. **Guajarina**: Magazine quinzenal ilustrado. Vol. 2, nº 20. 6 de nov. de 1920.

¹²⁹ GLOSS, Pan. “Elles e Ellas”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 96, 31 de jan. 1920.

¹³⁰ LAGE, Sandoval. “A Confidencia de Pierrot”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.6, nº. 306, 1 de mar. 1924.

separado dele por uma via pública, atraía todas as noites o que havia de mais elegante na cidade e nessa moderna onda dos écrans despontaram as ‘*cine-girls*’, sendo mais um neologismo da época para se referir aos novos comportamentos da mulher moderna. Mas não foi somente pela sociabilidade que esse lugar se revelava promissor, como expectadoras as mulheres certamente foram influenciadas pelas inúmeras maneiras como foram representadas nas telonas.

A decodificação de romances em que a mulher era a grande causa da destruição masculina se disseminava com bastante facilidade assim como a espetacularização de seus méritos corporais. As divulgações de filmes exibidos no Olympia nos dão a direção: “Amor Errante”, estrelado por Dorothy Dalton, era resenhado como uma obra de “luxo, beleza, sedução e encanto”¹³¹. Pina Menichelli, que estrelou o longa italiano “Fogo”, era descrita pela revista *A Semana* como “a inesquecível serpente da volúpia”¹³². Já a “divina” Theda Bara, no emblemático filme “Cleópatra”, era gabada pela “seminudez nas vestes da sereia do Nilo”, “na qual surge com todo o esplendor da beleza e luxo orientais” que a fez seduzir Júlio Cesar e Marco Antônio, uns dos homens mais poderosos da Roma Antiga.

Para essa mitologia a mulher era uma fada que sub-repticiamente transformava-se numa besta. Para o homem que a encontrasse, ela não passava de uma moça encantadora que o destino colocou de maneira quase inesperada em sua frente, só que de maneira fortuita, manifestação traiçoeira, o benigno convertia-se no funesto, assim a resenha do filme “Destruição”, estrelado por Bara e exibido em 1920 no Cine Olympia, resumia para os leitores do jornal *Estado do Pará* essa trama em reprodução na sala do cinema da cidade:

“encarnando o tipo mimado de uma aventureira, uma dessas perigosas borboletas do amor, Theda Bara, que, na figura de Julieta Devaux, encontra oportunidade de se exhibir mais uma das faces de seu perigoso talento, consegue jungir ao carro dos seus triunfos, um rico industrial, que na pessoa da perigosa mulher, com ela se casando, julga encontrar uma esposa exemplar, quando mais não fizera que trair para sua companhia uma víbora maléfica, que iria envenenar a sua existência.”¹³³

O anúncio do filme no jornal *Correio da Manhã* no Rio estampava Bara como a Mulher fatal. O tema imaginado, assim como o exotismo do Oriente de “Aladín e a Lâmpada Maravilhosa”, implicava no encantamento do imaginário sobre a misticidade que a mulher despertava.

Figura 22 – A mulher fatal e o cinema.

¹³¹ “Olympia”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.3, nº. 114, 5 de jun. 1920.

¹³² *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.5, nº. 208, 1922.

¹³³ *Estado do Pará*. Quinta-feira, 4 de março de 1920. nº 3.218, p. 6.

THEDA BARA - PATHE' - Fox Film Corporation
 Fox Film Corporation - PATHE' NEWS

HOJE - MATINÉE - HOJE

ALADIN E A LAMPADA MARAVILHOSA
 5 actos FOX FILM

Atendendo aos innumerados pedidos telephonicos e epistolares de nossos Amiguinhos, exhibiremos só na matinee a famosa fita inteiramente interpretada por crianças

Aladin e a Lampada Maravilhosa

Na Soirée - **THEDA BARA**
 A insigne creadora de um genero absolutamente diverso de tudo que se tem produzido.

DESTRUIÇÃO - 5 actos
 Fox Film

Eis o thema imaginado e desenvolvido com a mestria que a FOX sabe imprimir ás suas produções.

THEDA BARA
 A mulher fatal - A mulher vampiro - A mulher cruel!

Pathé News n. 37 - inteiramente dedicado ao DR. EPITACIO PESSOA. Um elour de força de reportagem cinematographica, obtido só pelo PATHE' NEWS.

Pedaços feitos na America do Norte e enviados especialmente para o Pathé Journal, edição brasileira.

Na PROXIMA SEMANA - Um film de actualidade, sensacional:
O CASO CAILLAUX E BOLO PACHA'
 Reconstituição meticulosa e perfeita do Assassinato de Mr. Colmette, Director do «Figaro» (de Paris) - Tribunal. - Prisão de Caillaux e execução de Bolo Pachá.

Fonte: **Correio da Manhã**, Sábado, 27 de julho de 1919. nº 7.454, p.16

O filme era mais um epítome desse tema que rapidamente havia se espalhado e o cinema, mais do que um lugar de sociabilidade, se encarregou de disseminar novos comportamentos para o público feminino por isso “Miss Flirt”, pseudônimo de Peregrino Junior, dizia que os beijos dados nos bailes de máscaras eram um “esporte cinematográfico”¹³⁴, pois lá se “aprendia de tudo”.

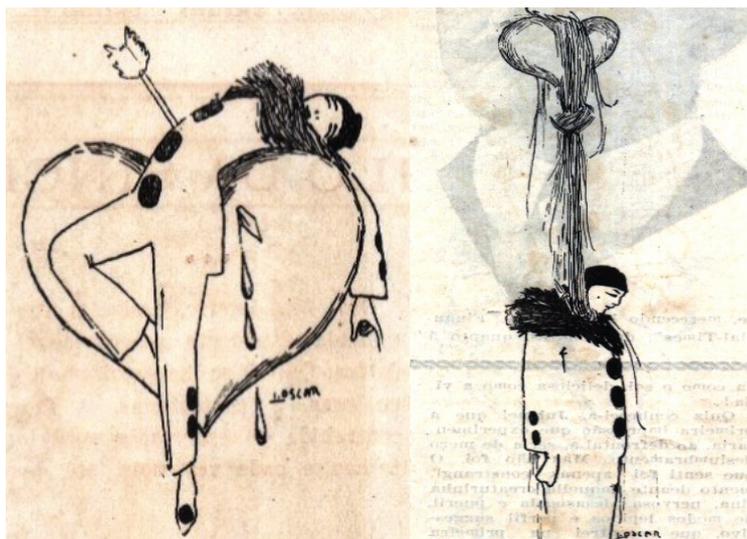
A mulher brasileira, através do cinema, idolatrando George Walsh e imitando Theda Bara, assimilava lamentavelmente e prodigiosamente o americanismo vertiginoso dos “filming” descosidos do “far west” e das novelas de aventuras vulgares, eivando-se a lento e lento das correntes ideias de emancipacionismo, reivindicações políticas e conquistas libertarias...¹³⁵

De certa forma, os estilos, trejeitos e personalidades inspirados por atrizes como Theda Bara nas sessões de cinema cotejaram com os de Colombina no carnaval. A atriz, símbolo do estilo *Vamp*, representava a mulher sensual que seduzia e desprezava os homens para uma geração influenciada pelo que viam projetados pelos cinematógrafos. Esse arquétipo, que em muito se assemelhava com o de mulher fatal, só se diferenciava na consumação da morte - as *Vamps* não eram propriamente assassinas, ainda que fossem vilãs ou anti-heroínas. Colombina, por seu turno, não só matava, mas incitava suicídios. Isso, no mínimo, mostrava o nível de sedução da fantasia, que, sem algum esforço, consumava a morte do folião:

Figura 23 - O suicídio de Pierrot.

¹³⁴ FLIRT, Miss. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 97, 7 de fev. 1920.

¹³⁵ JUNIOR, Peregrino. “A mulher victoriosa”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 96, 31 de jan. 1920.



Fonte: OSCAR. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2 nº. 98, 14 de fev. 1920.

A ilustração, do lado esquerdo, nos mostra Pierrot assassinado a flechadas e do outro direito, suicidado. Isso porque, o palhaço não era apenas um sentimental apaixonado, ele era um homem rejeitado, o que inflamava mais o seu descontrole. As imagens são assinadas por Oscar, caricaturista não identificado, e representava visualmente a funesta crônica com que foram anexadas, com um Pierrot perfazendo a morte causada pela rejeição de colombina:

É verdade. Vou me matar. E já, sem demora.
 Tenho agora mesmo aqui ao lado da cama, sabe o que? Não! Não é o fatídico revólver!
 É uma arma pior! É a selva do coronel Fermigio Renandes. Vou lê-la. Sei que ao sair
 desta Selva Selvagem, em que entro corajosamente, estarei morto. É uma morte
 horrível. Morrerei sufocado de lirismo! O único fim digno de um Pierrot que se suicida
 por amor!
 Adeus.
 Vou começar o meu suicídio
 Colombina! Tomei a primeira dose do veneno. Antes de morrer, porém, dê-me um
 beijo.¹³⁶

A sétima arte foi, portanto, tudo menos um lugar passivo de reprodução de filmes. O cinema agregou valores, transformando ou reforçando comportamentos, afetando maneiras de pensar e alterando jeitos de agir, mudando inclusive o gosto para ser vestir, como também os costumes de amar e ser amado, tanto que foi mais ou menos por esse período que o par romântico se tornou recorrente nas produções cinematográficas e, não menos importante, o triângulo amoroso da mulher dívida entre dois homens. (DEL PRIORE, 2006)

Esse enredo, na verdade, já tematizava ‘Dom Casmurro’ de Machado de Assis desde 1900. O romance, ao contar a história de Bentinho, marido de Capitu, narra a insistente suspeita

¹³⁶ PIERROT. “Bilhete de amor”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2 nº. 98, 14 de fev. de 1920.

do homem de ter sido traído pela esposa com seu melhor amigo Escobar. Gilberto Pinheiro Passos (2003) no livro “Capitu e a Mulher Fatal” apontou a presença desse arquétipo influenciando diretamente a construção da personagem principal, ao destacá-la como o maior motivo de desequilíbrio de Bentinho, que sofreu com a constante reflexão se tinha sido ou não traído, causando-lhe quase uma fadiga emocional.

Não por acaso, a forma com que esse arquétipo foi transplantado para a sociedade fluminense Machadiana, era adaptada. Foi um tanto quanto dissimulada, não a temática, mas a personagem. Dona Glória, mãe de Betinho, nunca suspeitou no potencial perigo que Capitu poderia apresentar, uma vez que ela não era estranha a família, sobre isso dizia: “tenho visto os pequenos brincando, e nunca vi nada que faça desconfiar. (...) não se esqueçam que foram criados juntos desde aquela enchente, há dez anos, em que a família Pádua perdeu tanta coisa; daí vieram nossas relações” (ASSIS, 1975, p. 70 apud PASSOS, 2003, p. 26). Família Pádua era a família de Capitu, que tinha relações quase parental com mãe de Betinho. Daí a impossibilidade de suspeitar de qualquer ameaça que a “conhecida íntima da família viesse a construir”, pois a familiar domesticidade com que foi associada não permitia.

Mas o conúbio estava formado: “a personagem de condições sociais inferior é bela, misteriosa e atraente, personificando no romance, o amor juvenil, marca inicial tão ligada à casa, aos costumes patriarcais e aos encantos da família que se conhecem e se estimam, malgrado a diferença de posses”. (PASSOS, 2003, p. 26)

A questão do adultério, base para Machado de Assis construir seu romance, também foi um tema carnavalesco que os literatos constantemente associavam à Colombina.

Pelo caráter passageiro e momentâneo, as traições carnavalescas eram consideradas nada mais que um indelével impasse nos matrimônios, - para o homem, é claro, tornando-se o álibi perfeito para violações do casamento. Antônio Mendes em sua crônica n’*A Semana* proferia que essas “transgressões morais” quando cometidas por homens, deveria ser compreendida e não julgada pois os homens estariam isentos de suas faculdades mentais causada pela “loucura de Baco”, por isso suas esposas deveriam esperar nada menos que o domingo gordo “virasse a cabeça” do marido, “obrigando-o a perder sua compostura habitual”. O cronista continuava ao dizer que compulsório desejo da carne que o carnaval despertava, acometia até os “homens mais sérios e dedicados à família”, e concluía orientando as mulheres a desculparem seus maridos caso beijassem outras mulheres nos bailes de máscaras. No imaginário masculino o carnaval foi advogado ideal para adultérios, mas se fosse cometido por mulher virava “delitos contra a moralidade”.

Colombina não seguia essas regras. Na crônica intitulada “No baile de máscaras” Edgar Proença, construiu o ambiente: “por todos os ângulos do salão, agarradinhos, três, quatro, oito, dez pares segredam cavatinas de amor, juras de felicidades”, entrementes, um casal discutia: “Mentiroso! onde é que estavas?” indagou a mulher, seu parceiro respondeu: “ali no bar, bebendo um guaraná”, ela retrucou: “mentiroso! fui ver-te e não estavas”. Proença, narrador observador da crônica, esclarece: “o mentiroso, mentia. Fora dar uma espiadela no [baile do] “City-Club. A mentirosa mentia também. Fôra velo no bar, ele não estava e ela... aproveitou para consumir a sua primeira infidelidade”.¹³⁷

A crônica, ilustrada por Andreilino Cotta, um dos principais caricaturistas dos anos 20 na capital paraense, trazia diagramado ao centro do texto uma figura feminina em meia máscara, que não aleatoriamente, era colombina. A personificação da “infidelidade” tinha nome e semblante – não podia ser outra, senão Colombina.

Figura 24 – O olhar de Colombina.



Fonte: COTTA, Andreilino. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.10, nº. 562, 9 de fev. 1929.¹³⁸

Raimundo Nonato de Castro (2021, p. 254), em análise da figura acima, no livro “O lápis endiabrado: Andreilino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20”, informa que

¹³⁷ PROENÇA, Edgar. “No baile de máscaras”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.10 nº. 562, 9 de fev. 1929.

¹³⁸ O leitor, contudo, pode se perguntar por que a mascarada, desenhada por Cotta para ilustrar a crônica de Proença, era de fato uma colombina e não outra mascarada qualquer? tal afirmação é possível através da comparação com outras ilustrações que foram anexas na revista. Se atente para os traços idênticos com as Figuras 29 e 33. As ilustrações trazem o que parecer ser a mesma persona: a meia máscara sobre os olhos, o contorno dos lábios em formato de coração e o mesmo cabelo curto, estilo melindrosa, símbolo de elegância e glamour, que as mulheres comumente usavam nos anos 20.

o desenho faz parte das caricaturas do “tipo carnavalesco” que o autor produziu e representou a “maneira com que muitas jovens eram vistas pelos homens ao longo da quadra carnavalesca”. A ilustração traz uma colombina faceira, de expressão manhosa, com olhar comprimido e cínico de alguém que comunicava uma falsa inocência, visualmente parecidos com os que foram descritos por Machado de Assis: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada”.

Alfredo Bosi (1994, p.181) comenta na “História concisa da literatura” sobre a eterna dúvida que Machado de Assis colocou sobre Capitu: “[...]tudo nela era possibilidade de engano[...]”, o que Passos (2003, p.21) explicou ser “a força do tema da Mulher fatal, [ela] não pode e nem deve ter o benefício da dúvida, já que tudo nela pode confluir para uma nota básica, a da dissimulação”. A diferença entre as duas está no fato do literato paraense não construir sua Colombina para deixar dúvidas nem possibilidades de relativização, (pelo menos para o leitor da crônica) pois não existia a mínima chance de condicionar hipóteses se houve ou não traição - ela traía e ponto. Mas para o marido, de forma inversa, não lhe recorria questionar pois estava de frente àquela expressão de “verdade”. A ilustração de colombina por Cotta, portanto, era o retrato de Colombina adúltera que, aos bailes de máscaras, consumava o ato, mas se comportava como a “mulher ideal”.

O tema correlacionado do adultério podia ser apreciado ainda na literatura ocidental, principalmente na francesa, no livro que muitos consideram obra prima do romantismo - Madame Bovary de Gustave Flaubert (1856). Emma, a protagonista do romance, é uma camponesa que se casa com Charles, um médico provinciano que não possuía muitas ambições na vida. Emma torna-se cada vez mais infeliz no casamento, fazendo-a buscar nos amantes algum tipo de motivação para viver. A obra trata das objeções do adultério por uma mulher insaciável em um casamento realizado por amor, assim, pela altura do descontentamento de Emma com Charles, narrava-se: “A sua própria docilidade lhe causava revolta. a mediocridade doméstica incitava-a a fantasias luxuosas; a ternura matrimonial, a desejos adúlteros. Preferiria que Charles lhe batesse, para poder com mais justiça detestá-lo, vingar-se dele”.¹³⁹

A traição, algo que no Brasil estava estritamente ligada com a honra masculina, era impetuosamente condenado quando praticada por uma mulher. Talvez por isso a personalidade

¹³⁹ FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary, p. 103-104

de Colombina e sua identidade visual foi posta sob esses parâmetros, promovendo-a à vilã ao negligenciar o amor, tornando-se inimiga da pátria, dos homens e de outras mulheres.¹⁴⁰

Uma noite, no baile, em dado instante
Vi Colombina, amei, dancei com ela,
Disse-lhe amores n'alma de um descante...

Depois ela traiu-me! Alma, que queres?
De Momo, a quadra mente, é falsa, e nela
São Colombinas todas as mulheres!¹⁴¹

O “perigo feminino” que Colombina comportava, portanto, vinha há muito sendo cultivado pela literatura do século XIX e não parece inaugurar nada que as eras passadas não já tivessem registrado. Jean Delumeau (1989, p. 310-349) em seu livro “História do medo no ocidente” disserta que a hesitação do homem diante da figura feminina é de longa data e se manifestou em distintos períodos da humanidade “a atitude masculina em relação ao ‘segundo sexo’ sempre foi contraditória oscilando da atração a repulsão, da admiração à hostilidade”. Em revisão, o autor aponta que as produções culturais deixadas, que se estendem da Idade da Pedra até o período Romântico, a mulher, de certa forma, foi exaltada. Dos desenhos e esculturas em formatos femininos no período paleolítico, passando pela adoração da deusa Athenas, símbolo de sabedoria, à imagem imaculada de Virgem Maria, divino canal da “bondade suprema”, a benéfica imagem feminina inspirou diversos literatos em diferentes períodos históricos, “de Dante a Lamartine”.

No entanto, tal imagem sempre se balanceou ao longo de tempo, pelo “medo que se sentiu do outro sexo”, especialmente em sociedades de estruturas patriarcais, o que, não por acaso, como aponta o autor, levava o antijudaísmo promovido no início da idade moderna coincidir com a caça as bruxas engendradas na Europa ocidental. Era o extremo processo de satanização feminina impelida, sobretudo, pela jovem imprensa que se firmava no período ao imprimir a imagem das mulheres como “agentes do satã”. Vemos aí a força que a técnica de reprodutibilidade possuía desde seus primórdios ao disseminar e consolidar ideias coletivas.

Mas é preciso discernir: essa satanização da mulher forjava outro tipo de ameaça feminina, mobilizada sobretudo por concepções ideológicas e religiosas. O perigo da mulher

¹⁴⁰ No processo de consolidação da República no Brasil, pátria e família estavam intimamente ligados. O carnaval em diversas passagens nas publicações da revista foi considerado um risco para a dissolução da família, pois servia de pretexto para traições e as mulheres que tinham Colombina como alter ego eram desassociadas da vida matrimonial, consideradas demasiadamente modernas, libertinas, ou seja, uma ameaça potencial aos costumes dos casamentos. Para uma leitura sobre as interseções entre pátria, matrimônio e gênero, ler “MATOS, Maria Izilda. “No fio do bigode: Corpos, sensibilidades e subjetividades”. In. RAMOS, Alcides Freire. (org.) **Olhares sobre a História**. São Paulo, Hucitec/ Goiás: PUC Goiás, 2010. p.92-108.”

¹⁴¹ MOREIRA, Rocha. “Colombina”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2 nº. 98, 14 de fev. de 1920.

fatal não era esse. Ela estava ligada a sedução que o sexo oposto incitava sobre o homem, atrelada mais pela atracção que pela pura misoginia da repulsão, ainda que fosse uma reacção adversa. Antes de ser um medo propriamente dito, a mulher fatal era a curiosidade e sedução que o sexo oposto despertava (ou sempre despertou) nos homens, a energia física e sexual entre o homem e a mulher.

Essa satanização sexual e atrativa, tem com o período romântico um novo direcionamento. Se, de um lado a manifestação do subjetivismo colaborou para a expressão branda e suave do amor, o que ajudou a idealizar o “ato branco” de Pierrete como vimos anteriormente, convergiu, por outro lado, na “propulsão de seres marginais (prostituta-anjo, *grisette*, cigana) que preparará a futura amplitude da Mulher destruidora”. (PASSOS, 2003, p.27) Os efeitos são diversos e podemos percebê-los no conto de Herodiade (1877) escrito por de Flaubert e na peça “Salomé” de Wilde (1891), e arroja a formação de uma categoria literária pujante em ateste ao fascínio mortífero da mulher.

Figura 25 - “The Climax”. Ilustração feita para Salomé de Oscar Wilde.



Fonte: BEARDSLEY, Aubrey. “The Climax”, 1893.

A ilustração (1893) de Aubrey Beardsley foi uma das dezesseis criada a pedido do próprio Wilde para a publicação da peça em língua inglesa em 1894 e retrata Salomé logo após beijar a cabeça decapitada de João Batista, uma alusão às últimas palavras ditas por Salomé na peça: “Ah! Beije a tua boca, Iokanaan!! Beije a tua boca! Os teus lábios têm um gosto amargo. Era gosto de sangue? não! foi talvez o gosto do amor... dizem que o amor tem um gosto

amargo..., mas quem importa? que importa? beijei a tua boca, iokanaan, beijei a tua boca”.
(WILDE, 2021, p. 63)

Além dos aspectos lúgubres que a imagem imprimia, depreendia-se também, o erotismo da mulher mística e sobrenatural ao beijar seu “prêmio” por ter dançado a “dança dos setes véus”. Salomé flutuava na noite escura iluminada somente pelo luar, se ligando ao mundo terreno apenas através da morte que segurava em suas mãos, cujo sangue alimentava o lírio plantado ao solo. Era o poder da mulher que se lançava sobre o homem pelo prazer fúnebre, obscuro e noturno.

O tema da mulher fatal encontrava, portanto, sua personagem mais inspiradora, pelo menos desde a segunda metade do século XIX, na bíblia. No início do século XX, o som ainda ecoava. Segundo a análise de Figueiredo (2016, p. 132), a revista *Ephemeris*, criada em 1916, magazine onde se reuniu um grupo de literato responsável pelo “sopro inicial do debate sobre o significado do ‘moderno’ na literatura e nas artes na seara das letras paraenses”, abria sua edição de lançamento, após a crônica introdutória de Alvez de Souza sobre a identidade da revista, com um poema em prosa dividido em seis versos de Arthur dos Guimarães Bastos intitulado “Salomé”.

O texto de Bastos parece se assemelhar com o de Wilde, que por sua vez, se diferenciava da descrição dada pelo Evangelho de São Mateus. Incentivada por sua mãe, segundo essa passagem bíblica, Salomé pede a cabeça de João Batista a pedido de Herodiade. Em Wilde e Bastos, contudo, não há se não uma gratuidade pela cabeça do profeta: “A cabeça de João Batista entra em jogo, ao invés de riquezas, por nenhuma razão plausível, mesmo se considerando que, em Wilde, a vingança é perpetrada por causa de um amor não correspondido. De um modo ou de outro, o ato é gratuito: com o crime, ela não obtém coisa alguma em troca” (GOMES, 1990, 68). Salomé fatal se diferenciava, assim, pela motivação pessoal, sem pedidos de terceiros, apenas para dispor da cabeça do profeta, por isso dançava com seu prêmio em “ritmo impreciso e doente”:

IV

Salomé, com as longas mãos em sangue,
Aperta, contra o mármore dos seios,
A cabeça fria, hirsuta, exangue,
Do pálido Profeta
E em lúbricos, frenéticos meneios,
O corpo se lhe torce, enfebrecido e lasso.
Numa volúpia mórbida e secreta,
A boca tentadora
Abre a graça divina de um sorriso.
Artam-lhe os seios nus..
e a cabeleira de ouro
Lambe-lhe a pélle de ambar louro,
Morde-lhe as brancas formas de bacchante..

V
 A dançarina airosa, esgalga e vã,
 Dança,
 Balança
 A gaze branca do seu corpo estuante,
 Num ritmo impreciso
 E doente.
 Acende, na penumbra, os olhos de aço.
 E. alucinadamente,
 Vae modulando a cada passo:
 “Iokanaan”. “Iokanaan”. “Iokanaan”.¹⁴²

Durante a quadra carnavalesca de Belém, Colombina tinha, da mesma maneira, a cabeça decapitada de Pierrot a seu dispor:

Figura 26 – Colombina e a cabeça de Pierrot degolada.



Fonte: COTTA, Andreilino. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.6, nº. 306, 1 de mar. 1924.

A figura desenhada por Cotta ilustra a cabeça de Pierrot sobreposta a um grande jarro que aparava o sangue que escorria de seu pescoço. Logo acima, seu coração, pendurado na parede, ainda recém tirado do corpo, também fluía sangue. O artista quis imprimir a cena minutos depois do ato, já que o sangue não coagulava. Colombina sobrepunha-se a frente do membro degolado de Pierrot em pose autoritária, dando voz de comando, como se mandasse “ficar” onde estava. Ela triunfava diante de seu prêmio. A impressão é que ela própria tenha degolado o palhaço deduzido por seus cabelos desarrumados e pela pouca veste que utilizava.

¹⁴² BASTOS, Arthur dos Guimarães. “Salomé”. **Ephemeris**, Vol.1, nº. 1, agosto de 1916.

Se o tema da morte era fúnebre, diferente do desenho de Beardsley, o carnaval amenizava a cena, principalmente quando referenciava a dança por isso Salomé e a “dança erótica” que matou João Batista era o compendio inverso ao balé e Pierrete e referenciava a mulher fatal pelos olhos de Joaquim Inojosa:

No tablado doirado da torre azul dos meus sonhos, dança Salomé; é um ritmo de beleza que se evola nervosamente, ardem e fremem as suas carnes níveas; os lábios são ardentes como duas chagas ensanguentada; as mãos tem a espiritualidade de um sonho de amor; os olhos relampagueiam; os seios apunhalam; as coxas são pedaços de marfim; toda ela é ardente... um incêndio imenso de nervos...; traz todos os perfumes, o anseio de toda a sensualidade; os pés se movem, o corpo se agita tentando os lábios frementes de Herodes...; Salomé tem os lábios cor de sangue; duas pétalas de papoulas feridas; beijou a cabeça, beijou os lábios de Yokannan; Salomé molhou os seus lábios de sangue, sangue do seu amor, sangue das carnes que ela desejava. Ó, como é divino vê-la curvar-se sem um lagrima sobre aquela baixela de prata onde descansava lívida a cabeça do profeta... toda mulher deve desejar sempre a cabeça do homem que lhe nega uma parcela de amor... Pavlowa é a dor que se espiritualiza em agonia; Salomé, o anseio estético da vingança, ardendo nos lábios cor de sangue, e divinizando nas danças eróticas do seu corpo sinuoso. **“Eu carrego sempre uma mulher nos olhos, Pavlowa ou Salomé, para alimentar assim uma ilusão da alma”**.¹⁴³

A dança se tornou um dos símbolos mais caros para o triunfo feminino. Entretanto, engana-se quem pensa que essa visão, construída imagetivamente, resignava-se sobreviver apenas no universo simbólico, pois, ao mesmo tempo, de maneira dialética, devolvia esse significado para a presença física da mulher. Por isso, Inojosa, ao ver a bailarina se apresentar em cima do palco, enxergava, ao mesmo tempo, um mito. E Salomé, um mito por si só, representava, por outro lado, a sensualidade da mulher carnal. Parafraseando Inojosa, durante o carnaval, essa dualidade poderia ser facilmente dita da seguinte forma: “Eu carrego sempre uma mulher nos olhos, Pierrete ou Colombina, para alimentar assim uma ilusão da alma”. O corpo evanescente da mulher dançarina, seja para o bem ou o mal, coexistiam de maneira complementar, mesmo que de maneira inversa no imaginário masculino.

Nicolau Sevcenko (1992), afirmou que a “música e a dança se tornaram as linguagens básicas dos anos 20, enfatizando o impacto físico do corpo, a simplicidade das formas elementares e o **transporte emocional**”, tudo isso somado à valorização do exotismo, do qual o Balé Russo, entre outras danças, se encarregou de espalhar na “busca do êxtase primitivo”. A dicotomia mobilizada pela dança elegeu elementos do balé como cabedal de feminilidade em Pierrete enquanto as “danças eróticas”, das quais podemos citar as danças com origem burlesca e orientais, como a dança do ventre de Salomé, construía o arquétipo de Colombina.

¹⁴³ INOJOSA, Joaquim. “Bailado das emoções”. **Belém-Nova**, Vol. 1, nº 16, 14 de jun. 1924.

A bailarina clássica e a dançarina da volúpia foram arquétipos “ilusórios” dos poetas, que os definiam como antagonicos, mas, ainda assim, interligados. Pavlova era a referência repositória de Pierrete e Salomé de Colombina em um grande processo imaginativo e transposição psicológica.

A dualidade do corpo feminino e seu transporte emocional através da dança dava margem até para roteiristas da época escreverem filmes com tal enredo. Na sala do Olympia em 05 de abril de 1921 estreava o filme “A Bella Russa” protagonizado por Theda Bara, que o jornal *Estado do Pará* cuidou de resenhar:

Surpreendente e aparatosa concepção de lances imprevistos e arrebatadoras cenas, o filme “A Bella Russa”, é uma comédia dramática excelente, dramatizada a capricho, revelando-se Theada Bara, nesta sua nova criação, uma artista de méritos incontestáveis, incarnando o duplo papel de Fleurette e A Bella Russa, as duas protagonistas do esplendido romance.

Vivendo em Flourette, a bailarina, a bondade e a doçura, Theda Bara em a Bella Russa pinta a mulher-demônio, cheia de ardis terríveis, arquitetando ciladas e exterior; zoando o mais intenso dos cinismos no intuito de roubar a uma pobre esposa o carinho e o amor do marido.¹⁴⁴

O interessante é perceber que as características das protagonistas, muito parecidas com as de nossas personagens de carnaval, construía as personalidades: Flourette era uma bailarina com a “bondade e doçura” encarnada enquanto sua irmã gêmea, que se tornou anfitriã de casas de jogos e cabarés em dado momento do filme, onde ganhou o apelido exótico de “A Bella Russa”, figurava a “mulher-demônio”. O romance, que se utilizava do aparato da dança, forjava, assim, duas feminilidades antagonicas.

Na literatura local, o fatalismo de Salomé Wildiana era referenciado ainda pelo modernista Bruno de Menezes em seu “Bailado Lunar” de 1924, no poema de abertura da obra: “o céu é palco irreal onde a lua se exhibe!... E que corpo de taça, e que olhos de missanga Oscar Wilde pintou na Salomé Lunar!”¹⁴⁵. A lua era um signo caro, tanto Wilde e como Bruno e parece se entrecruzar com os próprios personagens que estamos procurando entender. Salomé Lunar de Wilde, assim chamada por Bruno, utilizava o astro como um espelho de si mesma quando disse ao olhá-la: “Parece uma pequena moeda d’ouro, uma florzinha de prata. A lua é fria e casta. Estou certa que é virgem. Tem a beleza das virgens... nunca se corrompeu! Nunca se entregou aos homens, como as outras deusas”. (WILDE, 2021, p. 35)

A lua não era só espelho para a mulher, mas a amiga poética dos homens, e sob a fantasia de Pierrot, o artista conseguia se comunicar ainda mais com o astro. Conhecido como Pierrot Lunar, a alcunha advinha originalmente do poema “Pierrot Lunaire” de Albert Giraud publicado

¹⁴⁴ **Estado do Pará**, Terça-feira, 5 de abril de 1921. n° 3.614, p.4.

¹⁴⁵ MENEZES, Bruno de. “Bailado Lunar” (1924) In: **Obras Completas**. Vol. I. Belém: SECULT, 2001, p. 73.

em 1884, posteriormente adaptado por Arnald Schenberg em 1912 para um cliço de canções homônimas. Tanto as letras das canções, como dos poemas, traziam a relação muito próxima de Pierrot com a lua, como se ela fosse um ser celestial disposta a curar suas magoas.

Por isso Menezes, disfarçado de Pierrot, sobre o desafeto de Colombina, proclamava em sua “Serenata de Pierrot”: “[...] esfarinhado, assim branco, meus males segredo à lua...”¹⁴⁶. O poeta, que idolatrava a mulher, mas não conseguia conquistar Colombina, então transpassou seu ídolo para o a Lua afim de salvar seu ideal: “Pierrot, com a sua alma de artista, adivinhou a organização todo material de Colombina, e, ‘por salvar seu Ideal’ transpassou o ídolo de seu idealismo à Lua indiferente, contemplando-a extático, cantando-lhes as suas enternecedoras serenatas, no seu violão plangente”¹⁴⁷. Pierrot Lunar perpetuava a arte e a poesia dos artistas que Colombina tanto desdenhava através da Lua enamorada. O astro era como a “mulher” que não o traia.

As noites de luas eram fabulosas para os poetas da Amazônia e Eneida de Moraes apontou que esse clima despertava mitologia:

LUA

As noites de luar do Norte... A lua clara... Um violão... E uma canção no ar... Lua, - Favorita suave e lenda dum harem, onde bailam, milhões de dançarinas risonhas, - as estrelas - As arvores mudas, quietas, estáticas, parecem beatas, rezando oração à Lua... E ella como a Yará, Ella morena, Ella de olhos claros, vestida de lendas, Vae derramando entre as folhas para a Terra, A sua luz de volúpia... E põe-se a perguntar como Branca de Neve: “meu espelho, diz, quem é a mais linda de que eu?” E o rio, orgulhoso de ter refletido o sol: - “mais linda de que tu, lua branca, Só o Sol! Noite de agosto, Lua cheia, Lua clara, Linda como se fosse a Yára... E a voz das nossas lendas, nos contando, que a lua apaixonou cunhatãs... Deslumbrou homens e feras...Lua clara... As lindas noites de luar da Amazônia!¹⁴⁸

No rol de mitos que circulavam na cidade, Salomé não era a única, quiçá a primeira, que tomava a cabeça de nossos poetas. Em referência aos mitos regionais Yara não escapava à fascinação da mulher sobrenatural.

UYÁRA

[...] “Esta página de vida que lhe vou contar é verdadeira e sincera. Você sabe como eu sou descrente de todas as religiões. Você sabe que eu só creio na natureza. Como só espero e só confio em mim mesmo. Pois bem, uma noite de lua cheia, muito Clara, N’um certo ponto do rio. Éramos quatro. três caboclos incultos e fortes, e eu. Vínhamos em silêncio, cada um de nós vivendo um pensamento, quando num desses furos ouvimos uns risos claros, alegres, festivos, e o papaguear sonoro de vozes femininas pensamos que por ali havia alguma dessas barraquinha humildes que parecem sorrisos na boca larga do rio...”

¹⁴⁶ MENEZES, Bruno de. “Obras Esparsas” In: **Obras Completas**. Vol. I. Belém: SECULT, 2001, p. 470-471

¹⁴⁷ MARQUES, Berillo. “Depois da Orgia”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 4 nº. 150, 1921.

¹⁴⁸ DE MORAIS, Eneida. “Lua” In: **Terra Verde**. Livraria Globo, Pará. 1929, p. 103-104.

Mas nenhuma habitação havia por ali...
 Um dos caboclos falou baixinho: “-e a Uyara....vamos embora...”
 Na luz clara do céu
 o Rio parecia todo estrelado,
 facetado de verde...
 E os ramos falavam alto, cantando a pressa com que íamos....
 Eu estava deslumbrado!!!
 Nunca os meus olhos viram cenário igual.
 Eu estava com um pesar imenso de não crer na Uyara...
 Tinha tido tantas Uyaras na minha vida...
 Mais disse num murmúrio para os companheiros:
 “depressa... Depressa... Vamos ver a uiara quero vê-la!”
 A canoa corria... Os risos continuavam...
 Que risos! Pareciam quebrar de Cristais...
 E as vozes falavam tão suavemente...
 Íamos chegando...
 Uma praia branca, e nessa praia num tronco de miritizeiro
 viam-se bem umas formas humanas...
 Os risos próximos, as vozes mais perto... Eu tremia...
 E já tio agora de repente, quando já poderíamos ver e ouvir,
 Aqueles corpos, num grito agudo, agudo,
 chegaram bem para o rio e desapareceram...
 nós ouvimos o baque dos corpos n’água...
 Vimos...
 Todo o meu corpo era uma agitação...
 Levamos em vão, na praia, junto ao tronco, horas e horas, nessa noite,
 só quando a manhã chegou regressamos...
 O caboclo serenamente, murmurava numa saudade:
 “era a Uyára... Uyára, a mulher de olhos verdes...”
 Não sorria. Eu vi, eu senti o que lhe estou contando...
 E você sabe, sou um incrível, um torturado...
 Mas, muitas vezes tenho lá voltado, muitas noites tenho andado,
 por aí, por esse rio afora, sozinho,
 com os meus cismares...
 Muito a tenho desejado...
 E nunca mais vi... nunca mais!...
 A Uyára... a Uyára...¹⁴⁹

Leandro Tocantins (1987, p. 112) em seu livro “Santa Maria de Belém do Grão Pará” diz que o conto de Yara (que significa *água* na língua tupi-guarani) é o “toque sobrenatural” da “magia das águas” que banhavam a cidade. A narrativa chega a tocar a Europa do tempo da conquista. Mesmo o mito sendo imperiosamente oriundo da cultura indígena, as sereias que atormentaram Ulisses na mitologia grega encontram oportunidade de estabelecerem na tecitura da lenda. O sincretismo é responsável pela versão popularmente conhecida:

Estórias amazônicas de duendes, ninfas e gênios, possuem todas elas um hibridismo que as torna mais encantadoras. A yara, por exemplo. Ouvida em qualquer parte da região, é uma lenda indígena que corresponde às iemanjás, ou àquelas sereias que obrigaram Ulisses, perto da ilha de Capri, a tapar os ouvidos com cera, e a se amarrar no mastro do navio para fugir de seus encantos. (TOCANTINS, 1987, p. 113)

¹⁴⁹ MORAIS, Encida de. Uyára In: **Terra Verde**. Livraria Globo, Pará. 1929, p. 85-87.

Segundo o autor, Olegário Mariano e Afonso Irinos foram responsáveis por levar ao mais alto nível o conto amazônico da sereia mortal. Diferente de Olavo Bilac que desfez seu soneto de modo romântico: “e a Mãe-d’água, exalando um ar piedoso; desfaz-se em mortas pérolas de espuma”¹⁵⁰, os primeiros chegaram o mais próximo o conto regional, mortal e profano: “Dois corpos entrelaçados num só corpo/ ao bramido monótono e tremendo/ da cachoeira em diabólico escarcéu/ iam de manso desaparecendo/ no fundo d’água que reflete o céu”. A sereia, que atraía o caboclo com “os seus olhos vagos, na luz verde que espalha em derrador”, levava a morte ao homem no “seio das águas, depois de um trágico abraço de amor”. (TOCANTINS, 1987, p. 113)

Contudo, ainda segundo Tocantins, o poeta Acrísio Mota¹⁵¹ no poema publicado em fim de século, ganhava destes se não na técnica, mas nos “odores da terra”. Yara, ao dar-lhe os braços ao homem, canta a canção da morte:

Meu valente **apigáua!**
 Vem habitar comigo a mesma **taba**
 Dormir na mesma tépida **quiçaua!**
 Sou a mãe d’água te farei **potaba**
 Da óca mais gentil e mais **puranga**
 Tens nos meus olhos a melhor **puçanga.**¹⁵²

O caboclo, que não resiste ao chamado fatal da sereia, submerge n’água atrás da encantadora mulher:

O amor, o amor, o sempre eterno, o forte!

 Este poder pacífico e sangrento
 Fê-lo lançar a paz no esquecimento
 No próprio seio algido das águas.
Eré catú, yagara!
 Foi-se a **caruca** com a sombra imensa.
 E sobre a verde ramalhada imensa
 Vem despertando a **ara...**¹⁵³

Eustachio de Azevedo em seu livro “Anthologia Amazônica: poetas paraenses”, publicado originalmente em 1904, chegou a comentar sua impressão sobre o poema de Motta: “no gênero, e sobre esta belíssima lenda amazônica dificilmente se encontrará outra poesia mais perfeita, mais sugestiva e encantadora”. Sobre o autor De Azevedo informou que: “não se filiara

¹⁵⁰ BILAC, Olavo. Tarde. In: *Antologia: Poesias*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

¹⁵¹ Segundo Eustachio de Azevedo, Acrísio Mota nasceu em Bragança do Pará e foi funcionário postal e redator da “Folha do Norte”, falecendo em agosto de 1907, em Belém.

¹⁵² TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão Pará*. Ed. Itatiaia Limitada, Bolo Horizonte, 1987. p. 115.

¹⁵³ Para o leitor, curioso em saber os significados das palavras de origem indígenas no poema de Acrísio Mota: Apigáua: homem; Quiçáua: nome genérico da rede; Potaba: presente/dadiva; Puranga: bonito; Puçanga: feitiço; Eré, Catu, Ygara: Adeus, canoa; Caruca: noite; Ara: dia.

a escola nenhuma, escrevendo o que de momento a inspiração lhe ditava. [...] Como escritor realista, como parnasiano e até decadente, tem ele para atestar a pujança de seu talento um sem-número de boas poesias”. (AZEVEDO, 1904, p.145)

O tema da mulher fatal extrapolava essa ou aquela escola, como também as delimitações geográficas. Colombina poderia pertencer ao folclore Europeu, mas poderia ser ao mesmo tempo uma versão próxima ao conhecido mito amazônico da sereia fatal presente na região.

Em justaposição, Yara, assim como Salomé, formavam o arcabouço imaginário da mulher fatal dos poetas paraenses. A referência estava na Europa, mas também em terras Amazônicas. No sincretismo mitológico Belém tinha sua própria representante de mulher fatal por isso colombina não encontrou bloqueio criativo com os poetas locais já que esse arquétipo há muito era conhecido na região.

No carnaval, esse compilado de referências mitológicas se manifestava em Colombina, que despertava como uma serpente:

II

Uma taça vazia.

Quarta feira de cinzas... Triste melancolia

E Momo chora.

Sente à boca um travor de cidras ácidas.

Colombina e Arlequim trocam beijos infindos.

Ao peito o bandolim, as mãos brancas e plácidas.

Pierrot canta lá fora.

Adeus, sorrisos lindos!

Extinguiu-se o champagne e o seu penacho branco.

Na praça, tonto e atirado num banco,

O último folião ressona

Metaes clarinam alvorada.

Romântico e infeliz cancionista da Lua, Pierrot suspira e se abandona ao seu destino...

As catedrais abrem as portas.

Mefistófeles ri da gatinha apressada

que vai e vem e volta e passa

Colombina desperta. E é uma serpente nua de cílios longos como asas mortas.

O último folião ressona.

Retorna a insipidez monótona da praça!¹⁵⁴

Como o carnaval precedia a Quarta-Feira de Cinzas era comum os universos simbólicos dos dois mundos dialogarem nas produções dos literatos. Mefistófeles, citado no poema, era uma das várias manifestações corporais que o diabo teve no período medieval e, sem surpresa, associado inúmeras vezes a mulher, o que Gilberto Passos (2003, p.19) informa ser uma associação inversa proveniente da necessidade do homem de se relacionar com a mulher

¹⁵⁴ MENEZES, Bruno de. Bailado Lunar (1924) In: **Obras Completas**. Vol. I. Belém: SECULT, 2001, p. 91.

idealizada, por isso a demonizava: “Mefistófeles, as feiticeiras, a danação são facetas medievais do insopitável desejo de se relacionar com a mulher, pura e casta”. Colombina também foi uma das manifestações de satã. Na religiosidade cristã, Eva (mulher) é comumente associada a serpente (Lúcifer), por isso que inúmeras vezes colombina foi chamada de “serpente”, que ria das “frases de amor” que os homens lhe declaravam aos bailes, ou descrita com características reptilianas. Essa percepção se atesta na figura abaixo:

Figura 27 – Colombina e o diabólico Mefistófeles



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada, Vol. 2, nº. 96, 31 de jan. 1919.

A ilustração mostra colombina aceitando de um lado uma rosa, provavelmente dada por Pierrot, e de outro, a figura de Mefistófeles que insurge do objeto em suas mãos, um provável presente que deu a ela. Estamos diante de dois mundos: o corpóreo e o incorpóreo. Mefistófeles não era só uma figura simbólica do diabo, como também uma fantasia carnavalesca, usada predominantemente pelo público masculino nos anos 20, uma versão chique e elegante do popular ‘diabinho’, exilado dos bailes de máscaras em efeito ao processo civilizatório que crivou o carnaval em salões fechados ao fim do século XIX e início do XX.

Desta maneira, a imagem comunica, por seu turno, duas possibilidades interpretativas também: ou a conexão imaterial com o Mefistófeles foi uma forma de mostrar que Colombina estava envolta de uma nebulosa camada de dissimilação engendrada pelo Diabo, ou, se fosse a representação de um homem real, ela era tão dissimulada quanto por aceitar o “amor” de Pierrot ao mesmo tempo que flertava com o fantasiado. As duas possibilidades, como vimos, convergiam para o mesmo lugar: a manifestação demoníaca de colombina em ludibriar o homem apaixonado.

O arquétipo da mulher fatal, portanto, não era novo nem desconhecido em Belém, o que parecia novo, na verdade, era o alter ego de colombina que serviu de simulacro para os artistas e intelectuais no início do século XX representarem a mulher moderna nas temporadas carnavalescas.

Para o leitor, o efetivo mais concreto que essa literatura teve sobre os bailes de máscaras, ao associar colombina com o mal e a morte, foi o sumiço da personagem dos salões de festas. Sim, praticamente não se via colombinas nos bailes das sociedades carnavalescas.

Nas notas sociais em que as revistas listavam os nomes dos participantes dos bailes e qual fantasia utilizava, sua presença não se confirmava. Essa fantasia parecia estar reclusa ao mundo imaterial da literatura, porque nos salões de festa ela não se materializava. O tipo de fantasias que as mulheres comumente preferiam vestir eram outras e quando decidiam encarnar a trama dos bufões, era Pierrete a escolhida¹⁵⁵. Era o medo das mulheres de se associarem com a imagem construída da personagem e seu caráter duvidoso condicionou o sucesso de Pierrete nos bailes.

Algumas mulheres preferiam se vestir até mesmo como Mefistófeles que Colombina, como Ligya Araújo, no baile do Sport-Club de 1919, no dia 27 de fevereiro, que foi fantasiada de “Diable” e no dia seguinte, no baile da Assembleia Paraense, apareceu fantasiada de “Mephistofeles”, provavelmente reaproveitando a fantasia do dia anterior com alguma provável edição, contrastando de sua irmã, Lea Araújo, que foi de “Princesa Persa”¹⁵⁶. Com todas as características maléficas e negativas com que a personagem era retratada espantoso seria mesmo se as mulheres decidissem utilizá-la como fantasia.

3.2 As metades de Colombina: fragmentos de sensualidade e sexualidade.

Uma manifestação tipicamente moderna e amplamente mobilizada nos anos 20 revela um pouco mais sobre a gradativa liberdade ao uso da sensualidade pública pelas mulheres em colombina: O flerte. Esse elemento moderníssimo se desenvolveu junto à progressiva liberdade feminina que retirava as mulheres dos restritos domínios privados e as colocavam na cena pública. É difícil pensar que essa troca de galanteios seria possível sem as condições mínimas que permitissem a mulher manifestar sua sexualidade de forma performática. Estamos falando de um exercício liberal mais baseado nos costumes que por direitos constituídos.

Diferente das décadas passadas, em que o destino da mulher era decido sumariamente por seus pais ao enlace do casamento, a novidade de poder se envolver com outra pessoa, sem

¹⁵⁵ Ver anexo A.

¹⁵⁶ **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.1, nº. 50, 8 de mar. 1919.

necessariamente se comprometer por vias formais, era estimulante e, principalmente para as mulheres, isso marcava uma nova maneira de se relacionar com homens. Bem, não que esse processo havia se extinguido, principalmente para as moças ricas, ainda havia a necessidade de casá-las com homens de “boas famílias”, mas, ainda assim, o acesso ao mundo social acrescia sua autonomia.

Isso certamente explicava o motivo de Peregrino Junior utilizar o pseudônimo ‘Miss Flirt’ para assinar textos destinado ao público feminino n’*A Semana* – o flerte era culminante, moderno e inovador.

Essa prática, baseada na mutualidade de interesses, seguia sua própria lógica tanto que ‘Miss Flirt’ (Peregrino) advertia ao distingui-lo do amor: “Ele é um romântico irredutível, apaixonado permanentemente, não sabe apreciar a finura requintada do *flirt*, efêmero e delicado, só compreende o amor”¹⁵⁷. O flerte era a expressão máxima para se relacionar no início do século XX, pois não havia “no mundo quem não sinta essa embriaguez de um momento, de um segundo”¹⁵⁸. Se a percepção do tempo parecia estar acelerada, as relações amorosas também.

Não demorou, na mentalidade da época, para o flerte ser associado como uma artimanha feminina: “inventado pelas mulheres” ao remontar o ‘pecado original’, o flerte foi a razão da queda do homem do reino dos céus por Eva:

Esta coisa perigosa foi inventada pelas mulheres, no princípio do mundo. O ilustre beletриста espirituosamente comendador Candido Costa, autor de algumas dúzias de livros histórico religiosos, afirma que Eva no paraíso ‘flirtou’ o nosso pai Adão para enganá-lo com a maçã.¹⁵⁹

O uso da narrativa religiosa é utilizado apenas para cumprir com a tarefa de informar que os encantos do homem pela mulher eram longínquos e sua capacidade de flertar era imemorial, capaz de seduzir o primeiro dos homens.

Assim, a Praça da República, o terraço do Grande Hotel, a entrada do Cine Olympia, as arquibancadas do Clube do Remo, as coxias do Palace Theatre e tantos outros lugares da cidade transformavam-se em possíveis cenários para o moderníssimo flerte, inclusive dentro das igrejas como repreendia a crônica d’*A Semana* em 1924: “não senhorinha, na igreja, que é a casa de Deus, não se namora(...) Não senhorinha, quem namora não reza, não ouve missa e quem não quer ouvir missa, nem rezar, fica em casa, ou onde quer seja, namorando ou não”¹⁶⁰.

¹⁵⁷ JUNIOR, Peregrino. “A vida Fútil”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 2, n.º 98, 14 de fev. de 1920.

¹⁵⁸ *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.3, n.º 108, 24 de abr. de 1920.

¹⁵⁹ “Flirt”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.6, n.º 310, 29 de mar. 1924.

¹⁶⁰ *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.4, n.º 201, 11 de fev. 1924.

Parece que, onde houvesse sociabilidade, os namoricos eram experimentais. Isso mostra, além de tudo, a possibilidade de se relacionar com o outro sexo antes do casamento.

Se foi assim em dias “comuns”, o que esperar nos dias de carnaval? O saudoso Lucio Lima nos dá as pistas: “a mocidade de hoje (...), vive apenas para o ‘flirt’ canalha e danças voluptuosas, que plasmam uma época carnavalesca sem originalidade (...), o carnaval de hoje converge para as salas”. Supomos, então, a partir da assertiva do articulista, que a forma de experimentar o carnaval na década de 1920 parecia um tanto diferente da sua. Se a geração precedente esteve envolvida na dinâmica do entrudo e em brincadeiras de rua, apenas no desejo obstinado de se divertir, segundo o literato, aquela ‘nova’ mocidade por qual se referiu, de modo diferente, encetava a sedução, galanteios e cortejos, em um carnaval dançado e beijado proporcionado pela condicional liberdade patriarcal das mulheres, onde os salões em bailes de máscaras transformavam-se em pontos de encontro.

Afora os produtos farmacológicos estampavam a publicidade das revistas para auxiliar na perda de peso, maquiagem, perfumes, sapatos e diversos outros tipos de cosméticos eram anunciados como itens que não podiam faltar no ritual feito em frente ao espelho pouco antes de saírem de suas casas, já que a qualquer momento poderia surgir a oportunidade do flerte. No contexto em que a educação física ganhava cada vez mais notoriedade, havia quem o considerasse até uma “modalidade esportiva” e, assim como se disputava torneios de remo, natação ou polo aquático os *sportmans* disputavam o coração de uma mulher, uma vez que elas podiam flertar com mais de um homem ao mesmo tempo, como colombina e seus enamorados Arlequim e Pierrot.

Emergia junto ao flerte a imagem da mulher ‘coquete’, que poderia muito bem confundir-se com as ‘melindrosas’, mas com uma franzina diferença. Enquanto a melindrosa valia-se mais da vaidade e pelo acompanhamento do mundo da moda, o ‘coquete’ era empregado as mulheres de comportamento persuasivos, sugestivamente, sensuais e sedutores. Era o perfil de mulher paqueradora e pretensiosamente garbosa. É claro que uma não exclui a outra e muitas mulheres poderiam facilmente ser as duas concomitantemente, mas o coquetismo parecia ser mais uma manifestação comportamental que uma estrita performance feminina elencado ao uso de aparatos.

O coquetismo, somado ao flerte, assim, abria um rombo comportamental para as mulheres: a manifestação autônoma de paquerar com qual homem quisesse, quando quisesse, e sobretudo, com mais de um homem, se quisesse. Assim foi colombina com seus amantes. Assim como o flerte, seu amor era passageiro, com data de validade que, no mais tardar, vencia na Quarta-Feira de Cinzas. Ela flertava, mas não se enlaçava. Tudo que Pierrot poderia

conseguir dela era nunca mais que a metade de um amor malogrado, como poetizou Manuel Bandeira em 1913:

Rondó de Colombina

[...]

O seu descontentemente não tem um fim,
 Pobre Pierrot! Não lhe queiras assim.
 Que são teus amores?... – Ingenuidade
 E o gosto de buscar a própria dor.
 Ela é de dois?... Pois aceita a metade!
 Que essa metade é talvez todo o amor
 De Colombina. ¹⁶¹

Se a metade de colombina era coquete, a outra era sexualmente sugestiva. Ao contrário de Pierrette, que não se via incitar aspectos de volúpia ou manifestar qualquer ato de desejo sexual (pelo menos não da parte dela, já que era objeto de desejo do homem) Colombina tinha quase a necessidade de se relacionar sexualmente com seus amantes.

Não podemos esquecer que a linguagem literária é o que permite um texto ser considerado artístico ao se utilizar de seus próprios recursos ficcionais, mas conotativos. Assim, no conto “Amores de Colombina” publicado na revista *A Semana* de 1925 por autoria não identificada, o coito de Arlequim tornava-se então o “raio lúbrico” ejetado por seu par de “olhos delirantes” ao passo que o óvulo ao útero de colombina, “palpitando” para ser fecundado, transformava-se no “germe” da vida, que, na linguagem biológica refere-se ao estágio inicial do desenvolvimento de um organismo. Era uma encenação do prazer sexual transfigurada pela linguagem poética:

AMORES DE COLOMBINA

-Sou tua, Arlequim... Tua! Glorifica-me com a aureola radiante da tua volúpia... santifica-me com a hóstia rubra do teu beijo... com a extrema-unção alucinadora dos teus afagos... beija-me, Arlequim! Quero ser tua... não posso mais viver dos sonhos de Pierrot... A realidade me atrai, quero o beijo, a vida... compreende Arlequim? A vida!

- As fantasias de Pierrot alvoroçaram o teu sangue, sensibilizaram a tua pele, endouceram o teu cérebro, Colombina!... Estas agora mais humana... mais mulher.

- Eu sou mulher, Arlequim! Eu sou a imagem perfeita da mulher: - eu sou Colombina... Sinto, dentro de mim, Arlequim, palpitando, o germe, o quase nada de uma outra vida, que é tudo, porque é a minha vida... Fecundo-o com os raios lúbricos de teus olhos delirantes!... Fecunda-o, Arlequim...

E, no silencio da noite, branca de luar, duas bocas se uniam, se confundiam, num matrimonio de lábios, - enquanto uma bandurra sonorizava ao longe, como se fosse o écho daquele beijo sensual e fremente...

- Colombina!

- Enfim te encontro, Pierrot querido...Preciso das blandícias dos teus sonhos... Estou cansada, alquebrada, farta da vida.

- Vistes Arlequim?

¹⁶¹ BANDEIRA, Manuel. “Rondó de Colombina”. São Paulo: Global, 2014. p. 61.

- Não. Há muito que te procuro... para repousar... a vida é horrível... a vida sem a ilusão insuportável... dedilha a tua bandurra e conta o nosso amor...
- Tu me amas, Colombina?
- Muito! Não compreendo a vida de Colombina sem um Pierrot lindo...
- ... e sem um Arlequim muito devasso...
- Ciumento
- Enganadora... por que me iludes?
- Dá-me um beijo Pierrot...
- Responde! Por que me iludes?
- Porque sou mulher... por que sou colombina.¹⁶²

Colombina era corpórea e essa impressão, mesmo poetizada, lembra muito o que Baudelaire disse na nota de “Meu coração desnudo”: “a mulher é o contrário do Dândi. Ela deve, pois, causar horror. A mulher tem fome: ela quer comer; sede: quer beber. Está no cio: quer ser fodida. Grande mérito! A mulher é natural, isto é, abominável. Ela é, pois, sempre vulgar, isto é, o contrário do Dândi”¹⁶³. Enquanto a roupa e o elevado senso estético do dandismo disfarçavam os defeitos corpóreos do homem, a mulher estava legada aos desejos da carne. A condição corporal era “uma das características persistentes” do tempo do poeta e não deixou de ser no início do século XX, quando a ciência ainda apontava defeitos biológicos na fisiologia feminina, principalmente quando relacionados a sexualidade.

É sabido que a vigilância feminina foi palco de grandes debates nos anos 20. O corpo da mulher, ora venerado, ora desprezado, foi objeto de discussão não apenas no mundo poético, mas também para médicos e higienistas que em nome da ciência contribuíram para a construção de uma visão inferiorizada do corpo feminino. Talvez aí esteja o motivo do triunfo positivo do corpo das artistas de dança no início do século, elas conseguiam superar a “degeneração” através de um virtuosismo corpóreo.

A falta do uso da fantasia de colombina aos bailes reflete mais que um receio alegórico, uma vez que colombina manifestava desejos carnavais sobre a mulher. Herodes perdeu tudo para ver o corpo de Salomé dançar, inclusive a cabeça e seguindo essa interpretação, o corpo da mulher tornava-se, assim, o estímulo mais excitante para o sexo masculino. O vínculo atrativo do homem sobre a mulher repousava no corpo e, mesmo interpretado por abstrações e figuras de linguagem em uma sucessão de imagens metafóricas, a atração erótica era sempre construída sob uma ligação carnal e física.

Nada mais expressivo que o soneto publicado na revista *A Tribuna* por título “Corpo Bonito” de Leonidas Monte em 1928:

Cíclame, Margarida, hera, amaranto
mirto, anêmona, prímula, ateso

¹⁶² J.C. “Amores de Colombina”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.7, nº. 354, 31 de jan. 1925.

¹⁶³ BAUDELAIRE, Charles. **Meu coração desnudo**.

Nem rubim que da boca onde abrolha o rézo
Como em ti talvez não exista encanto.

E lilás, mal-me-quer, cipreste, acanto,
Lírio, rosa tulipa eu divinizo;
Minério e animal eu espiritualizo
E nada, igual a ti, deleita tanto

Auroras d'oiro... Orchestra animais!
Um hino de aves na amplidão do céu
Em repetidos e trinados ais

E, alhures, descante, e reviva nisto
Nem sereia tem o corpo igual o teu,
E, como o teu, de formas, tão bonito!¹⁶⁴

Essas imagens fugazes e, na maioria das vezes, figurativas do corpo da mulher, na verdade, referiam-se somente ao próprio corpo, por isso ela é quase sempre um sátiro: uma linda mulher, mas com calda de peixe como Yara. Quando Rocha Moreira achou o corpo de Colombina atirado no chão depois de sair de um baile de máscara no poema “A Morte de Colombina” de 1921, não era apenas um corpo que desfalecia, mas uma “primavera” que se findava¹⁶⁵. Essa parecia ser a mais eufêmica das alusões. Para quem já tinha ganhado olhos de serpente e dentes de vampiro, a situação piorava quando a personagem se transformava em dançarina de cabarés como veremos posteriormente, ou explorava sua sexualidade pelo auto prazer.

O prazer sexual de Colombina poderia nem sempre ser acompanhado de um homem, como Arlequim, mas antes, explorado sozinho em seu próprio corpo como no auto prazer da masturbação, como foi para “Mademoiselle Sensitiva, uma delicada figurinha de *biscuit*, uma virgem perfeita”, que “vae ao baile de máscaras pela primeira vez” fantasiada de colombina. Mademoiselle Sensitiva ao chegar, logo é “furtada” pelos galanteios de um Pierrot que a convida para dançar um tango, “música de fogo, que primeiro excita, depois enerva”. Após o baile, ao chegar em sua casa, a mulher-colombina se despe da fantasia em frente ao espelho e começa a contemplar seus seios e, logo em seguida, tocá-los, pensando no Pierrot do baile, assim, “Mademoiselle Sensitiva sentia banhar sua alma um sentimento até então desconhecido... é a alvorada que desponta depois que ela se iniciou nos mistérios do amor”.

Colombina poderia então ser associada a passagem da castidade feminina da jovem virgem para a fase de maturidade da nova mulher que finalmente descobria seu corpo. Ela era

¹⁶⁴ MONTE, Leonidas. “Corpo Bonito”. **A Tribuna**. Vol. 3, nº. 58, jan. 1928.

¹⁶⁵ MOREIRA, Rocha. “A morte de Colombina”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.4, nº. 149, 5 de fev. 1921.

invocada quase como um totem em rito de passagem para a fase que compreendia a mocidade da vida feminina.

É importante dizer que, qualquer vestígio de sexualidade experienciada por agentes do passado, se não percebida pela historiografia, é porque foi feito as escondidas. A “mocidade”, que muitos nos referimos, foi uma categoria socialmente engendrada, mas instalada, por outro lado, em corpos fisiológicos. Era o momento que a produção de hormônios catalisava, o corpo se desenvolvia e a libido se manifestava em “idade de iniciação sexual”, como assinalou Mary Del Priore (2022). A historiadora, no artigo “notas sobre a sexualidade e adolescência do Império à República”, informa ainda que a descoberta do corpo e da sexualidade pelos jovens geralmente não esperava pela noite de núpcias do casamento e a iniciação poderia se dar, se não com a ajuda de objetos, por suas próprias mãos, desvendando “como podiam as transformações dos próprios corpos”, entretanto, “apesar dos experimentos vividos às escondidas, a repressão era forte, e a ênfase no pudor, uma obsessão”. (DEL PRIORE, 2022, p. 196-203)

Havia quem aprovasse ou não. Os que desaprovavam geralmente mobilizava a culpa moral e cristã sobre os jovens, que, mesmo envolto pelo debate de restrições e tabus sexuais, “banhava-se em sexo” abscondito. Por isso que até o enlace matrimonial, o passageiro caminho da juventude, ao mesmo tempo que dava a oportuna chance para as moças solteiras flertarem, paquerarem ou namorarem, culminava também com a própria descoberta de seus corpos, fazendo da masturbação elemento da performance corporal feminina. A sexualidade juvenil feminina poderia ser, então, aproveitada flertando com homens, se não, sozinha, pensando em homens, como colombina “sensitiva” em encontrou em seu quarto “um sentimento até então desconhecido” após o baile de máscaras.

Ao contrário de Pierrette, idealizada e moralmente insexual, colombina foi associada ao amor carnal, volúpia e sexualidade. Por isso não tem como afirmar que a imagem de colombina como mulher fatal foi inteiramente uma repulsa do homem sobre mulher, mas antes, a impressão que fica é de ser um desejo sobre ela. O Arlequim, que protagonizou “o prazer” poético com Colombina na revista *A Semana*, parece ser o mesmo que Menotti del’Piccha havia descrito em seu poema “As máscaras” em 1920. O modernista, no prefácio para o livro “As Máscaras: O amor de Dulcineia”, destacou que escreveu o poema para marcar aquele momento tão alegre da mocidade, após assistir, de uma mesa de bar, a jocosidade e bem-humorada folia carnavalesca.

O poema, que se desenrola em um baile de máscara, é protagonizado, sem surpresa, pelo trio: Colombina, Pierrot, e Arlequim, referenciados respectivamente como “A mulher”, “O

Sonho” e “O Desejo”. Arlequim então é associado ao Desejo do homem sobre a mulher (Colombina). Colombina era a mulher que desprezava Pierrot, mas a mulher desejada para Arlequim. Era a dupla perspectiva que pairava na imaginação masculina: Enquanto Pierrot foi o alter ego masculino do poeta moribundo, Arlequim era seu disfarce viril.

No poema, os personagens, que em momentos distintos vão ao jardim, enquanto o baile acontece, entrecruzam-se em alguns momentos e trocam percepções de si e entre si. Assim, Arlequim dizia para Pierrot algumas percepções sobre Colombina:

Entre a noite e a mulher, eu trêmulo
hesitava,
Se a noite seduzia, a mulher deslumbrava...
Vinha do seio dela...um cheiro de mulher
A volúpia infernal de seus olhos devassos....
Todo homem enamorado
Se arrepende afinal de não ter tudo
ousado
No ardor desse beijo, que é todo um
romance de amor!...
Toda história de amor só presta se tiver
no final um beijo de mulher.¹⁶⁶

Arlequim tinha concretude, alguém que olhava a vida como ela era. O desejo que expressava pela mulher (Colombina) era carnal e visceral. Era a manifestação corporal imperados pelos sentidos humanos, sinestesia. A “Mulher” mexia com os “Desejos” dos homens, mas da mesma forma, mexia com o “Amor”, sentimento essencialmente mais intimista e abstrato, por isso que Pierrot preferia a imaginação à experiência tátil de um beijo da amada, assim, dizia para Arlequim:

É tão doce sonhar...A vida nesta terra,
vale, apenas
Pelo sonho que encerra...
Sua íris ardia verdoenga...com o sinistro
olhar de uma pantera...
Pareciam duas bocas de treva... tive
medo. Tinha a sensação
De estar num abismo...Para que beijar?
Para ver tristonho no tédio do meu
lábio o vácuo do meu sonho...
A história desse olhar é toda a minha
história...¹⁶⁷

Colombina, frente os distintos sentimentos expressos em seus enamorados, entra em conflito com a possibilidade de escolher apenas um:

Pudesse eu reparti-me e encontrar minha

¹⁶⁶ DEL PICCHIA, Menotti Paulo. **Máscaras**: o amor de Dulcinéia [1920]. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

¹⁶⁷ Idem. Ibid.

calma,
dando a Arlequim meu corpo... e a
Pierrot minh'alma!
Quando tenho Arlequim, quero
Pierrot tristonho,
pois um dá-me o prazer e o outro dá-me
o sonho!
Nesta duplicidade o amor todo se encerra:
um me fala do céu...outro fala da terra!
Eu amo, porque amar é variar, e em
verdade
toda a razão do amor está na variedade....
Penso que morreria o desejo da gente
se Arlequim e Pierrot fossem um ser
samente.¹⁶⁸

Colombina, então, possuía duas versões em si mesma, a mulher desejada por Arlequim e a mulher deseja por Pierrot, a diferença é que para Arlequim ela era atrativa e Pierrot, por mais que a desejasse, acabou por construir uma imagem repulsiva da amada. Era como uma dialética entre corpo e mente, razão versus instintos, expressos aos personagens. Um problema que não só a filosofia há muito vinha se propondo a compreender, como as ciências humanas, biológicas e, não obstante, a teologia cristã também. Essa última com efeito sentidos até os dias de hoje.

Jurandir Freire Costa (1998, p. 81) em sua análise sobre “sexo e amor em Santo Agostinho” assinala que a perspectiva promovida pelo filósofo e teólogo sobre sexo ainda no século V perdura até os dias de hoje ao polarizar a autonomia subjetiva da mente sobre o desejo instintivo do corpo. Sobre isso, Foucault complementa ao assegurar que “a enorme importância da sexualidade nos dias de hoje deriva, em alguma medida, da interpretação cristã da libido e de seu papel na formação da subjetividade”. Isso nos interessa na medida que toda mobilização da moralidade cristã que reprimia o desejo sobre o sexo foi formulada sobre a “esperança no triunfo da vontade amorosa”, que, diferentemente das formulações da ética sexual, foi malsucedida e não se instalou sobre o que compreendemos sobre o amor moderno atualmente.

O amor, na concepção agostiniana, é uma forma de desejo, de querer um bem para si mesmo e que nos falta, isto é, se a busca amorosa é encontrar o “bem” para si, esse bem, por sua vez, então não nos pertence, aí “surge um paradoxo: uma vez que temos o objeto [o amor em forma de bem], o nosso desejo termina, a menos que sejamos ameaçados com sua perda” (COSTA, p. 92). Partindo dessa formulação, Agostinho diz que o verdadeiro amor está, então, no que “não pode ser perdido”, caso contrário, amor e felicidade nunca entrariam em harmonia. Costa diz que essa é a “originalidade da contribuição de Agostinho a ideia cristã do amor: a

¹⁶⁸ Idem. Ibid.

felicidade consiste em amar o que não perece”, o que o autor chamou de o “sonho ideal de um amor sereno”.

Colombina é a antípoda dessa ideia. Ela nunca poderia ser esse ‘sereno’ para Pierrot, pois ela perecia, seu amor morria, as vezes nem chegava à vida. Colombina era a expressão de outra logica amorosa, que Jurandir Costa explica fazer parte da exigência para felicidade individualiza, um subproduto de um mundo burguês:

Justamente porque foi colocado nesse lugar exorbitantemente idealizado, pedimos ao amor o que, um dia, pedimos a Deus, e fizemos do parceiro da relação amorosa uma espécie de substituto da Dama da cultura cavaleiresca ou das Formas Eternas e Perfeitas da metafísica grega. Como ninguém consegue preencher a contento tais papéis e funções - a não ser precariamente e por um pequeno período -. As expectativas idealizadas são sempre frustradas e o resultado é a oscilação entre a total descrença na possibilidade de amar e um culto cego ao romantismo, que nada fica a dever às mais desmesuradas exigências do amor puro agostiniano. (COSTA, 1998, p.101)

O amor moderno, para dar certo e ser uma relação vitoriosa, precisava estar imperiosamente baseado na troca, na correspondência sentimental. Quando não se alcança a mutualidade, o amor vira sinônimo de infelicidade e tristeza, que Charles Baudelaire havia traduzido ser: “Um é operador ou carrasco; o outro, o sujeito, a vítima”. Bruno de Menezes versejava sobre a volúpia da dor de Pierrot no poema “Cinzas”: “Vive para a mulher que o desprezou, não quis/ Contempla a lua e tange seu violão dolente/ Sem ter saudades do prazer e nem do amor/ Sente a volúpia do sofrer, na dor.”¹⁶⁹

Colombina era o malogro do amor utópico moderno, o revés da mulher que se costumava apostar tudo em troca de felicidade. Ao projetar, no outro, a razão para a sua própria felicidade, o artista moderno (Pierrot) enxerga a parceira (Colombina) como “tabua de salvação” em um mundo que as realizações pessoais e individuais se tornaram privilégios, onde a “cultura da banalização do novo e das descrenças das esperanças políticas” retiraram do romantismo o sentido do amor como “uma felicidade entre outras” para lançá-lo como “única felicidade que restou, num mundo sem compaixão”. (idem, p. 102)

O medo de perder o bem-amado, então, torna-se corrosivo e prende o homem apenas ao presente, sem perspectiva de futuro ou passado, por isso que, sem vislumbrar sua vida em perspectiva, o sujeito moderno está propenso a tirar sua própria vida por causa do amor (as ilustrações de Pierrot suicida).

Enquanto ela era a incapacidade de subtrair da unidade alma-corpo alguma divisão para oferecer a seus enamorados, a imagem construída de Colombina pela perspectiva do amor moderno e utópico de Pierrot foi de mulher mortífera, já que nunca conseguia acessar a

¹⁶⁹ MENEZES, Bruno. Cinzas. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.4 nº. 150, 12 de fev. 1921.

felicidade eterna e individual. Por Arlequim, era o desejo, a vida. Colombina poderia até se fragmentar pela visão do homem, mas ainda assim era unidade mente-corpo, amor-libido, razão-instinto.

As duas versões dão condições para a formulação da mulher fatal, a atrativa e a repulsiva, mas todas derivadas do desejo do homem sobre a mulher. Esse arquétipo tem disso, quando não é a vilã tornava-se a anti-heroína.

Colombina parecia um tanto nociva ao colocar Pierrot em “um abismo” com o “sinistro olhar de uma pantera” ao mesmo tempo que Pierrot parecia exageradamente deprimente por não conseguir para si o amor da amada. Algo decisivamente feminino subsidiava essa relação – a vontade de Colombina. O que fez Pierrot ser inserida no jogo, como alternativa emergencial às esquivas de Colombina. Por isso que o arquétipo de mulher fatal de Colombina parece ser mais um processo de dissimular a atração que os homens tinham pelas mulheres, que propriamente uma repulsão, que arriscamos dizer, pareceu ser mais mobilizada pelas mulheres ao não a tomar como fantasia carnavalesca.

Essa forma de encarnar os personagens é derivada da identificação artísticas com alguns sentimentos humanos, são desdobramentos oriundos mais de seu conto amoroso que de sua trajetória nas artes. Agora veremos uma versão dessa identificação vinculada ao próprio fazer artístico do início do século XX: a boêmia, que colombina encarnava às quadras carnavalescas.

3.3 A boemia, o burlesco e o circense: os poderes carnavalescos de Colombina sob o olhar de cabarés, cafés-dançantes e circos.

A boemia no início do século XX, segundo Rafael Cardoso (2022), é a chave para “decifrar as trocas e os resvalamentos entre artes, música e carnaval”, pois foi o momento que a vida noturna prosperou como nunca e os artistas se viram cada vez mais entrelaçados por uma cultura urbana movimentada por, além dos terraços de hotéis chiques e familiares, cafés-dançantes, cabarés e cassinos que, com muita facilidade, poderiam confundir-se em um único tipo de ambiente na visão popular: local para espetáculos de mulheres.

O historiador, em análise ao quadro denominado “Boemia” de 1903 do pintor e caricaturista carioca Helios Seelinger, aponta na pintura a ambientação de um salão mal iluminado pela pouca luz noturna que entrava pelos vidros das janelas fechadas, onde vários homens fumavam, bebiam e jogavam. Ao fundo, de forma quase acanhada, mas atenta, o pintor retratava a si mesmo, em companhia de dois colegas, como observadores daquele lugar. A impressão é que eles não faziam nada, além de esquadriharem a cena. A grande maioria dos

intelectuais do início do século XX sentiam-se assim, como se estivessem em um laboratório a ser estudado, por isso que o pintor se colocou na tela quase como um *flauner*.

No centro da imagem uma mulher sentada, ao que parecia ser mais um pedestal que uma poltrona, jogava seus braços como quem encenava movimentos de dança com um corpo coberto por vestes decotadas e semitransparentes. Era como se fosse a anfitriã do lugar e tudo parecia reger em torno dela. O grande destaque da pintura é essa figura que é “identificada pelo autor [Seelinger] como a Boemia encarnada” e “apesar desses ares mitológicos, o tratamento pictórico dado à ‘Boemia’ é tão próximo as outras figuras que ela pode ser facilmente entendida como uma mulher de carne e osso” (CARDOSO, p. 98-99). O sentido da boemia, que “se tornou lendária nos anos de 1920 e 1930” era, assim, personificada em um corpo feminino. Mas não era qualquer corpo e sim o corpo de dançarina de casas noturnas, como símbolo desses lugares, que agora passavam a serem visitados por grupos intelectuais cultos da época.

Ao norte do país, a boemia também foi categórica para a geração de intelectuais que ensejavam por um estilo de arte mais focada no cotidiano e nas dinâmicas sociais da urbanidade. Esses grupos, como vimos no capítulo 1, se reuniam pelos bares da cidade para conversarem e discutirem sobre o universo das artes e tão comum foi o violão ou outros instrumentos de cordas criando a sonoridade de fundo de conversa que assim descrevia o cronista Vicente Abranches n’*A Semana* sobre a importância da boemia e não obstante, das mulheres, no cotidiano dos artistas da época: “Era na terrasse do ‘Café Bohemio’... Violão é um instrumento perigoso, nas mãos de um artista de sentimentos é perigosíssimo: prende. É a teia de aranha do amor. Domina e abete o coração mais forte. (...) o mal está na volubilidade da mulher...”.¹⁷⁰

Não se sabe ao certo qual dos inúmeros cafés da cidade se referia, ou se realmente se referiu à um existente, mas a mensagem era clara: os artistas estavam envolvidos por uma espessa camada boêmia que redirecionava e alterava o fluxo de suas produções artísticas e as mulheres intimamente associadas à essa dinâmica.

No circuito da cidade havia ‘O Grande Hotel’, no Largo da Pólvora, como um dos pontos preferidos desses intelectuais que, sem muito esforço, poderiam caminhar para o Palace Theatre, que ofertava, além dos bailes de máscaras em temperadas carnavalescas, um punhado de outros de eventos, transformando-se em cinema para exibições esporádicas de filmes, palco para apresentações de companhias de teatros e ocasionalmente em cassino para os *demi-mondes* da cidade. A vida noturna transformava os clubes, inclusive aqueles mais elitistas, como o “City-Club” que, ao cair da noite, virava um cabaré de luxo como anunciou *A Semana* sobre

¹⁷⁰ *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 7, n.º. 312, 1924.

seu funcionamento: “Centro elegante de bohemia onde se reúne o ‘*demi-monde*’ em Belém...Cabaret de Luxo: único no Pará os melhores artistas de cassinos nacionais e estrangeiros”¹⁷¹. O “único do Pará” se referia a licença da polícia para o uso de jogos de azar no espaço, já que o regulamento de casas de diversões da época exigia concessão.

Por esse motivo havia clubes recreativos que não permitiam jogos de azar em seus espaços no próprio Estatuto como o Pará-Club que definia no Art. 6 que estava “rigorosamente proibido os jogos de azar”.¹⁷²

O literato Armand Duval, na crônica “*Quando as estrelas sonham*”, publicada na revista Belém Nova de 1926, nos mostra o cenário que se formava ao cair da noite:

Depois que as estrelas florescem e a noite aveluda-se em trevas. Belém, a cidade dos jardins, desperta para a vida nocturna dos “cabarets”. Desperta e sorri. Cidade “coquette” toma do “rouge”, do “baton”, do “creme”, e pinta os lábios, ensombra as olheiras, colore as unhas. Derrama “Coty” sobre a pelle, veste-se ao derradeiro capricho da moda e aguarda a hora do club.¹⁷³

A metáfora do cronista para retratar a boemia em Belém também era feita em caracteres femininos. A cidade se vestia, assim como suas mulheres, com roupas “da moda” e embelezava-se de *rouge*, batons e cremes para o sofisticado coquetismo noturno. Todo o aparato da mulher moderna e sensual, que vimos anteriormente, era, então, tomado metaforicamente pela urbe para se exhibir aos “*demi-mondes*”, frequentadores de cassinos e cabarés.

Do norte ao sul, portanto, ‘A Boemia’ era feminina e, ao carnaval, não deixava de ser. Em processo parecido com que o pintor Helios Seelinger fez em seu quadro, a mulher que encarnava ‘A Boemia’ nas temporadas carnavalescas pelos artistas belenenses não era outra, se não, Colombina.

Ela era a dança voluptuosa dos cafés-dançantes, a sensualidade da paquera ao pé do ouvido, o olhar trocado e galanteador, o carteadado e os dados lançados em bancas de cassino, o álcool dos dipsomaníacos e tudo que acontecia e se presenciava da entrada até o centro dos palcos das inúmeras casas noturnas dedicadas a diversão dos boêmios citadinos:

Bailando, a forma a altear entre os contornos lisos
Entra a sala e o festim; e a multidão entoa
Estafadas canções; ébrio, chega dyonisos,
Nos braços enlaçando-a, em magnífica lóa

Rompe a “Bohemia”, e Sileno ergue-lhe uma coroa
De flores; a luzir, entre cantos e risos
Colombina ergue a voz e em gesto ideal perdoa
Os beijos, ao rumor da epopeia dos guizos

¹⁷¹ **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 3 n° 58, 1928.

¹⁷² **Estatutos do Pará-Club**. Belém do Pará, 1922.

¹⁷³ DUVAL, Armand. “Quando as estrelas sonham”. **Belém Nova**, Ano III, n°. 55, 1926.

Dança, fascinadora, intérprete da graça
 Na mulher; entretanto, enquanto rindo, esvoaça
 No cassino, a doirar-se á luz rubra e candente,

Fora, ao luar que sorri fios de perola e prata,
 Bailando a voz do amor na voz da serenata,
 O violão de Pierrot punge serenamente...¹⁷⁴

Enquanto Colombina era a boemia encarnada em espúculos de dança nos interiores de clubes e salões de festas, como se fosse o âmago desses lugares, Pierrot, diferentemente, ficava ao lado de fora, como um observador a esquadrihar a cena, registrando tudo pelas cordas de seu violão:

Figura 28 – Pierrot cancionista



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 98, 14 de fev. de 1920.

De forma parecida com o autorretrato que Seelinger fez de si mesmo ao fundo da pintura no quadro “A Boemia”, como se fosse um agente em pesquisa de campo, o Pierrot carnavalesco transformava-se, então, na personificação de artistas que saíam pelas noites da cidade em registros e compreensão das novas dinâmicas dos espaços urbanos— ele ficava “ao luar”, ao lado de fora, como se estudasse a cena, como se estudasse Colombina. As noites de carnavais eram, para essa geração, extensões das noites boemias vividas diariamente, divertidas e transeunte.

Oswaldo Orico no soneto publicado no jornal o *Estado do Pará*, o “Pierrot-Bohemio”, revelava, através do palhaço, o costume da época: “Em serenata, ao luar, velha guitarra ao braço/ Modula e canta o boêmio, a tanger o heptacórdio/ Som de cristal tinindo e amargurando,

¹⁷⁴. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 98, 14 de fev. de 1920.

acorde-o/ O eco, a planger soturno, espelhando o cansaço/ Pobre e triste palhaço/ Trovadoresco e só busca em vão Colombina”¹⁷⁵. A poética musical, o boêmio e seu violão era, em noites de luar, um enlevo para o artista amazônico.

A identificação e predileção por Pierrot, que logo foi visto por essa classe como símbolo artístico e social, era uma espécie de autorretrato carnavalesco para uma intelectualidade cada vez mais interessada em novos costumes da cidade e nas dinâmicas das ruas, por isso o encontramos representado com violão ou cavaquinho em mãos - era o Pierrot cancionista das esquinas e de praças públicas.

Ele podia se considerar, de maneira mais restrita, uma visão autocrítica das artes sobre as artes que passou a reivindicar o cotidiano desprezioso em oposição a uma literatura passadista e gloriosa de grandes heróis, em depressão pelo menos desde meados da década de 1910 em Belém (FIGUEIREDO, 2001). O personagem tornou-se um “comum”, popular, um típico amante de arte, mulheres e músicas ao estilo boêmio.¹⁷⁶

Temos então, de maneira metafórica, Pierrot observador como um artista boêmio, e a boemia – essencialmente feminina, personificada em Colombina, construída a partir de representações do que se via depois que a cidade “despertava para a vida noturna”. Todos os aspectos da atividade noturna eram registrados na literatura de carnaval, através da autoidentificação em Pierrot agregados em Colombina.

O ensejo, no entanto, mitiga os tons. É difícil pensar que esses homens iam apenas para observar o funcionamento desses ‘porões’ do alto do seu “cientificismo artístico” e que as dinâmicas desse submundo ficavam apenas relegadas ao plano contemplativo. Ao contrário, muitos desses intelectuais podiam facilmente experimentar os prazeres que a urbanidade noturna oferecia ao interagir com eles, interagir com Colombina.

Ângela Correa (2008) em seu artigo “A vida noturna em Belém: a boemia poética 1920-1940”, mostra a ambientação formada na capital paraense:

Elegância, requinte e sofisticação eram marcas deste universo boêmio. O boêmio se divertia em ambiente fechado, tendo ao lado, como companhia uma mulher, bebia *champagne*, dançava, ouvia música e jogava roleta em um ambiente em que aparentemente se esbanjava felicidade e sofisticação. O ambiente agregava bebidas alcoólicas, jogos, músicas, danças e prostituição. “Vícios” da modernidade do início do século XX, transformações pelas quais passava a sociedade e que desafiavam tanto o domínio masculino quanto os valores da família patriarcal. [...] Os clubes, os “cabarets”, eram os espaços para as futilidades da vida moderna, para as práticas dos prazeres mundanos, vividos, segundo o cronista, de forma regrada, disciplinada e sadia. Não tão regradas, disciplinadas e sadias, quanto se desejava representar, já que

¹⁷⁵ ORICO, Oswaldo. “Pierrot-Bohemio”. **Estado do Pará**, Domingo 15 de fevereiro de 1920, nº. 3.193, p.1.

¹⁷⁶ Arlequim também foi usado sob essa percepção. Sua personalidade de arteiro, sagaz e dinâmico foi aproveitado nos trabalhos de Mario de Andrade que o transformou em um andarilho explorador da urbanidade que saía cidade adentro para interagir com a cidade.

os frequentadores do City Club poderiam perder somas significativas no jogo de cartas e beberem excessivamente, enquanto as mulheres precisavam ensombrear as olheiras com coty para disfarçarem às noites sem dormir. A imagem da mulher descrita pelo cronista, não se enquadrava no ideal de mulher cantada pelos boêmios seresteiros, da mesma forma que se contrapunha ao comportamento moral exigido das mulheres de “boa família”. (CORREA, 2008, p. 10-11)

Como antagonista da mulher idealizada, era essa a imagem que colombina comunicava. Só que, como uma típica mulher fatal, com colombina a situação poderia ser um pouco diferente da que informou Correa sobre as mulheres em cabarés e clubes da cidade. Ao invés de ser como uma das inúmeras mulheres que servia de companhia para homens que frequentavam esses espaços, eles que serviam companhia a ela:

Figura 29 – Colombina no cassino/cabaré.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 2, nº. 95, 24 de jan. de 1920.

A imagem destacada acima apresenta colombina no primeiro plano sozinha e independente, entre jogos e bebida, uma composição que poderia facilmente ser representada por qualquer homem no início do século XX. Mefistófeles, a sua costa, completava a cena: o corpo inclinado e o olhar vidrado em Colombina estampavam a expressão de um homem seduzido pelos encantos daquela mulher que mais parecia ser uma artista que uma pessoa comum. Vale lembrar o que Sevcenko (1992) disse sobre a música e a dança terem se tornado a linguagem que diretamente impactava o comportamento do público feminino. A dança dos sete véus de Salomé não era única que emprestava a personagem subsídios alegóricos para a construção de sua imagem, ela poderia vir de outros ídolos, mais modernos e contemporâneos, como as cançonetista e dançarinas de casas noturnas.

O City-Club, um centro de diversões localizado na Praça da República, em 5 de novembro de 1920 trazia para estrear em seus palcos a artista *cabaretiere*¹⁷⁷ Julietta Pettini, junto com a senhora Joujou, “interessantíssima e incomparável nos bailados andaluzes” trazendo as danças da costa sul da Espanha e a distinta cançonetista francesa Yette Rossl, com “um repertório chic e completamente moderno”¹⁷⁸. Esses “centros de diversões noturnas” eram pequenos conglomerados de divertimento da cidade que misturavam elementos de cabaré, cassino, bar, teatro burlesco etc., tudo em um só lugar e criavam um espaço ideal para performances artísticas de mulheres que muitas vezes se confundiam em foco de prostituição.

Nesse período, todo tipo de diversões e espetáculos público precisava ser legalizado pelo chefe da polícia. Na época, o presidente da República, Epitácio Pessoa, no capítulo VII do decreto 14.529 de dezembro de 1920 definia as disposições do funcionamento recreativo e aos bailes públicos em território nacional estabelecendo no inciso 1º que nas sociedades recreativas “sob pena de imediato fechamento e cassação definitiva da licença, não será permitida a exploração ou prática de qualquer jogo de azar, loteria ou rifa não autorizada, ou ainda que a respectiva diretoria alegue ser feita a exploração contra ou sem o seu consentimento”¹⁷⁹. Portanto, entre bailes de máscaras, Colombina figurava também bancas de cassinos e jogos de azar de casas noturnas, em madrugadas que se alongavam até as matines, por isso vemos os elementos que compõe a figura 29 nos direcionar para a atmosfera desses lugares destacados anteriormente por Correa.

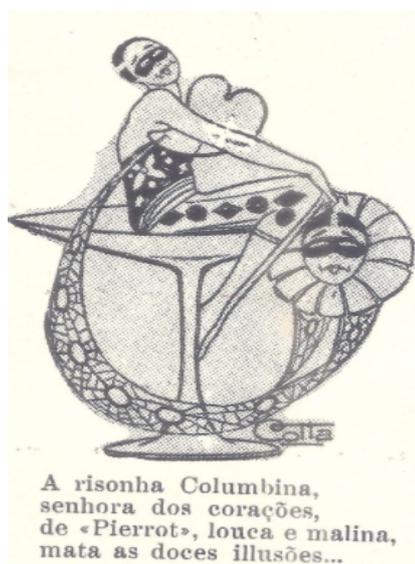
O álcool que Colombina ingeria não poderia faltar e o recipiente de sua bebida se transformava, então, no pedestal para a mulher dominadora e “assassina de corações” como a vemos na edição d’*A Semana* de 1929:

¹⁷⁷ antiga denominação dada para donas de cabarés.

¹⁷⁸ **Estado do Pará**, Sábado, 4 de novembro de 1920. nº 3.817, p.4.

¹⁷⁹ RIO DE JANEIRO, Decreto nº 14.529, 9 de dezembro de 1920. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html#:~:text=Art.,sempre%20a%2031%20de%20dezembro>>. Acesso em: 6 de setembro de 2024.

Figura 30 – Colombina, assassina de corações.



Fonte: COTTA, Andreilino. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.10, nº. 562, 9 de fev. 1929.

A ilustração é assinada por Cotta, mas a legenda descritiva foi de autoria de Jacques Flores, pseudônimo de Luiz Teixeira Ramos, um dos principais nomes da geração dos novos modernos. Os detalhes iconográficos, além de revelar a trama da mulher fatal dominando o coração de Pierrot de cima daquele “pedestal” com prazer e “risos”, vislumbra também outros elementos que somam à imagem.

A construção de colombina por Cotta remete à uma cena de espetáculo, como se estivesse sob os olhos de um público que a acompanhava, por isso seu olhar, como de Pierrot, está direcionado para frente, como se estivesse visualizando o público, localizado do lado apostado da imagem. A disposição da imagem, trejeitos, expressões corporais e o tom cênico de atriz performando um número em cima de palco, é criada para que leitor tenha a impressão de que está visualizando Colombina diretamente dos palcos de alguma casa de *show*.

O apontamento se justificava ainda com a roupa que colombina utilizava, parecida com as vestimentas que as mulheres usavam para se apresentarem em espetáculos burlescos, quando os clubes da cidade se transformavam em cabarés urbanos.

Esse padrão imagético da dançarina servida sobre uma taça era, e continua sendo, uma representação divertida da mulher como objeto de entretenimento e parece oportuno relembrar a advertência que Clovis Gusmão, no poema “D. Juan e Pierrot” deu no palhaço apaixonado sobre colombina “És um doido Pierrot. Não compreendes a vida; a mulher para nós deve ser a bebida que nos causa embriaguez de um momento e mais nada. [...] não sabes ver na própria fantasia que a mulher profana é uma taça vazia”. Como uma figura de linguagem, a mulher profana era servida como um objeto lindo e decorado. Para o burguês ou um trabalhador, depois

de um dia cheio de trabalho, aquele corpo esplendoroso era uma mercadoria de consumo, seja pelo dinheiro ou para a imaginação. Colombina, servida como objeto de entretenimento, assim como as dançarinas de cabarés, era, além de profana, um criptograma pronto para ser decodificado pela imaginação erótica do homem.

Marco Menezes, no artigo “Cabaret: História e Memória” esclarece um pouco sobre o funcionamento desse submundo. Ao fim do século XIX, entre os cafés e *boulevards*, outro ponto de encontro alargava ainda mais o cenário cultural dos principais centros urbanos da Europa: os cabarés nasciam juntos a pilhagem financeira que o imperialismo gerou para o velho continente e tornaram-se mais um lugar para as elites se divertirem no espectral mundo do glamour e riqueza de uma bela época que pensaram nunca fenecer: “eram espaços pequenos e ligados ao submundo das grandes cidades europeias dedicados a shows, fossem eles de dança, teatro, música, contadores de piadas, strippers, enfim.” (MENEZES, 2013, p. 1)

O autor aponta que etimologicamente a palavra cabaré na França significava “toda casa comercial que vendia bebida a base de álcool” posteriormente ressignificado com a incorporação de shows e espetáculos variados. Esses espaços serviram de receptáculos para inúmeros artistas interessados em experimentar a vida moderna das urbes e o estilo não convencional ao qual estava inserido, retratados por artistas como Edouard Manet, Pierre Auguste Renoir e, principalmente, Toulouse-Lautrec. Em meados do século XX, diversos lugares nesses estilos já tinham se instalado por toda a Europa, principalmente na França e Alemanha, onde a cultura de Weimar, no período entre guerra, estimulava as produções culturais do país após a queda da monarquia ao fim da Primeira Guerra Mundial.

Figura 31 – Europa Haus, cabaré em Berlim.



Fonte:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Cultura_de_Weimar#/media/Ficheiro:Bundesarchiv_B_145_Bild-P062899,_Berlin,_Tanzkabarett_im_Europahaus.jpg> Acesso em: 08 de agosto de 2023.

A disposição corporal de colombina na figura de Cotta (fig.30) parece muito se assemelhar com as expressões corporais utilizadas pela vedete que estampava a fachada do cabaré de dança “Europa Tanz Pavillion” em 1931. O espaço foi construído em Berlim durante a República de Weimar e estampava, na fachada do prédio, a figura maximizada de uma dançarina, com trajes e postura semelhante da de Colombina; sentada em cima do globo terrestre, controlava através de linhas entrelaçadas aos dedos, algumas figuras pormenorizadas como se fossem marionetes.

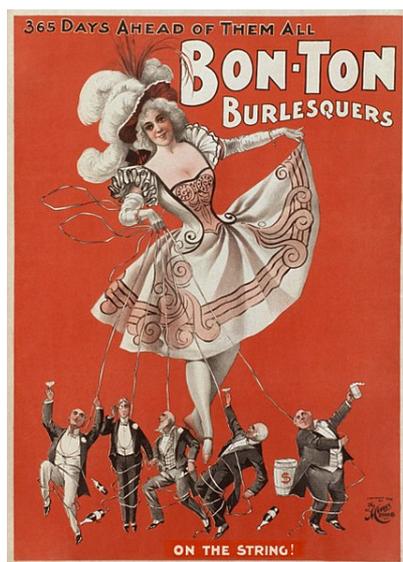
Um dos símbolos que o universo burlesco dos cabarés se utilizou para representar o controle feminino nesse mundo do entretenimento masculino foi herdado diretamente do teatro de marionetes: um títere que controlava seus bonecos. Bakhtin (2010, p. 36) informa que essa analogia ao “Teatro de Marionetes” teve suas origens ainda na literatura burlesca do período romântico que colocava “em primeiro plano a ideia de uma força humana e desconhecida, que governava os homens e os convertia em marionetes”. Apesar de parecer alienante, essa analogia é cômica porque é feito sobre gracejos e ludicidade do teatro popular.

Colombina de Cotta controlava Pierrot através de seu coração, assim como dançarinas de cabaré controlava os *demi-mondis* por essa razão vemos Berillo Marques reclamar do poder de Colombina em 1921: “Bem que a jogralidade sentimental-romântica da comédia e do melodrama, trouxeram até os nossos dias, as figuras tradicionais de Pierrot, Arlequim e Polichinelo, titerizados pelas mãositas ágeis de Colombina”¹⁸⁰. Elementos que outrora divertiam o mundo das feiras agora eram reutilizados pela divertir espaços moderníssimo de entretenimento.

Com a analogia ao poder simbólico do Teatro de Marionetes o domínio da mulher burlescas encontrava o repositório perfeito para referenciar sua glória.

Figura 32 – Bon-ton burlesquers.

¹⁸⁰ MARQUES, Berillo. “Depois da Orgia”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº. 150, 12 de fev. 1921.



Fonte: **Library of Congress Online Catalog** (LOC), Estados Unidos ¹⁸¹.

Em Nova York, os pôsteres de divulgação da peça teatral “*Bon-Ton Burlesquers*” criados pela agência litográfica H.C. *Minner Litho Company* em 1898, responsável por vários trabalhos litográficos nos Estados Unidos, retratou o espírito dessa feminilidade “perturbadora” que imperava no período. As imagens ilustram as roupas que comumente eram usadas pelo teatro burlesco ao fim do século XIX e trazia alguns simbolismos que eram padrões sociais da época.

O destaque para a figura feminina ao centro da imagem, que através de fitilhos ou boás, como pode ser visto na segunda imagem, entrelaçando as figuras masculinas, imprimia a mesma ideia de controle de corpos visualizada na iconografia do cabaré em Berlim, como se fossem marionetes. Isso pode ser melhor compreendido a partir da leitura da frase “On the String!” destacada no inferior do primeiro pôster, que em tradução literal para a língua portuguesa significava: “na corda!”. Trata-se de uma expressão em língua inglesa para denotar o poder de impor algo ou alguém a seus comandos. O homem do segundo poster é muito mais simbólico, um provável consumidor do espetáculo que em posição quadrupede simulava um animal adestrado. A líder e a cobaia, a bela e a fera, o triunfo sobre o infortúnio.

Os temas abordados pela peça para o período mostravam a dianteira desses espaços: usada como técnica para atrair o público, que poderia subentender que o espetáculo teria o caráter “permissivo” ao exibir o subtítulo: “365 days ahead of them all/ 365 dias afrente de todos eles”, a exploração de elementos sensuais da feminilidade dominante, não de forma

¹⁸¹ Acessado em 29 de janeiro de 2024 em: <https://www.loc.gov/item/2014635634/>.

negativa, mas positiva, era significativo nesses lugares. A construção de um ambiente inverso que a mulher comandava, mesmo que feito sobre apelo sexual, é o retrato de um submundo onde a mulher saía como a grande campeã.

Assim como se fazia no carnaval, os cabarés eram uma leitura subversiva das regras sociais, um microcosmo regido por suas próprias regras. Funcionavam de forma paralela, mas ainda assim, interdependente ao mundo exterior. Era uma grande paródia da vida exterior. Sua linguagem era divertida e a força “perturbadora” em que mulheres governavam homens, herdado do teatro de marionetes, feita, portanto, de maneira cômica por isso a dramatização do poder feminino deveria ser jocosa e inócua. A derrota do homem era uma paródia e os palhaços, personagens ideais para representá-la.

A representação mítica do homem subjugado encontra na bufonaria as figuras ideais para parodiar visões construídas na modernidade de corpos humilhados e corpos desejados já que tradicionalmente sempre estiveram ligados com a comicidade do corpo. O palhaço estimula o riso sobre o corpo de tempos longínquos, seja no espectral desajeitado ou no gordo corpulento.

Elementos do teatro de marionetes, assim como os do circos, eram representações da cultura tradicional recuperadas pela modernidade. Era uma comunicação visual divertida para tocar em um tema latente na modernidade.

Vemos essa mesma representação nas ilustrações que encabeçavam as sessões “A vida Fútil” e “A Semana Elegante” da revista *A Semana*. As colunas traziam o mesmo padrão oriundo do “teatro de marionetes” e eram destinadas especificamente para o público feminino abordando inúmeros assuntos que contemplavam as mulheres abastadas da cidade de Belém. Era uma releitura branda e elegante que a revista se utilizou para metaforizar a presença sempre chamativa da mulher moderna na sociabilidade dos anos 20. A cidade e todos que nela estavam eram, assim, controlados pelas senhoritas elegantes que andavam pelas ruas dominando os olhares masculinos.

Figura 33 – Iconografia da Vida Fútil e Semana Elegante.

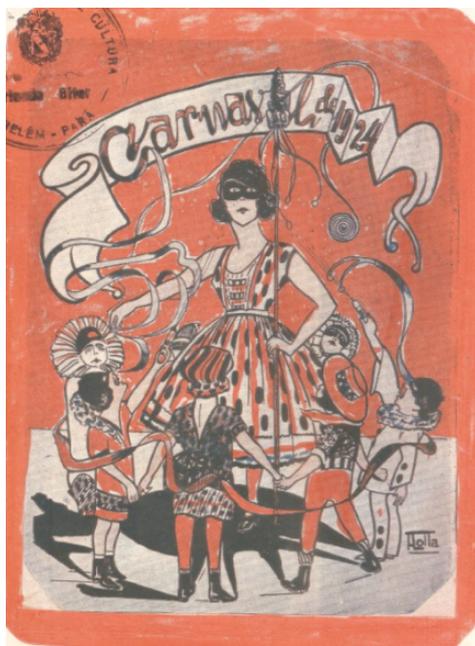


Fonte: *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 6, nº. 306, 1924.

As colunas, de maneira alegre espirituosa, davam visibilidade para as dinâmicas das mulheres locais, quando saíam nas ruas mais frequentadas da cidade. Cheias de “fofocas” e chistes, os redatores da revista registravam com gracejo e a “futilidade” o trânsito da mulher aristocrática. Aos olhos do literato acostumado a conjecturar, essas mulheres nunca eram somente corpos em profusão, mas figuras passíveis de abstrações. A sedução mais prolífica sobre a mulher causava o prazer de evanescer sua imagem, por isso Joao de Belém na coluna “A hora que a Joao Alfredo é a quermesse da Graça” na Belém-Nova comentou a impressão que teve ao ver sobre uma moça que não reconheceu andar por essas ruas da elegância: “Ah! Que desconhecida a encarnar minha musa! Essa musa irreal, que hei de achar não sei quando – delgada, loira e branca, - adorável intrusa... toda mulher possui certo encanto inatingível”.¹⁸²

As visões, mesmo que urbanas, sobre a mulher moderna pela estética do imaginário tendiam a transformá-las sempre em deusas do olimpo ou em plantas exóticas prontas para serem colhidas do “jardim do Éden”. Nessa fuga deliberada da realidade, colombina era sempre uma imagem engradecida da mulher.

Figura 34 – Superioridade de Colombina.



Fonte: COTTA, Andreilino. Colombina e o carnaval de 1924. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 6, nº. 306, 1924.

Como centro das atenções do homem, que via na atração pela mulher seus devaneios mais instintivos, o poeta moderno refere-se a mulher através do corpo. Como um ser

¹⁸² BELÉM, João de. “A hora que a Joao Alfredo é a quermesse da Graça”. *Belém-Nova*, Vol. 1, nº. 25, 8 de novembro de 1924.

“inatingível”, a mulher era sempre superior ao homem, enquanto Pierrot, eterno rebaixado, amarfanhava-se em sua inferioridade. O desenho de Andreilino Cotta não é sexualmente sugestivo, pelo contrário, seus traços são até infantilizados; isso se ajusta, é claro, pela demanda de estampar a capa de uma revista de circulação familiar, que obrigava por uma comunicação não tão escrachada, contudo, como personagens paródicos da vida real, Colombina expressava o ideal do homem pela mulher desejada.

A figura de Colombina, centralizada na capa em assimetria aos outros personagens da imagem e a tonalidade das cores nos remete muito ao padrão utilizado nos pôsteres de *Bon-Ton Burlersques*. Gidalti Moura Junior (2011) aponta que essa tonalidade é uma das características que Toulouse-Lutrec normalmente utilizava, ao contrastar a tonalidade com a cor preta, em seus trabalhos de litografara. O artista, que ficou conhecido por seus pôsteres da vida boemia experienciada em salões de dança e cabarés nos centros urbanos da França, revolucionou o design gráfico e publicitário do período ao tornar-se referência para a produção de cartazes referente a temática burlesca, “ele foi um dos artistas que melhor representou a vida noturna parisiense do final do século XIX. Neste período Paris posicionava-se como o foco de irradiação das novas concepções do prazer para todo o mundo penetrado pela Europa”, destacou Marcos Menezes (2013, p. 2) sobre a influência de seus trabalhos.

O autor, em análise comparativa das revistas belenenses com outros magazines internacionais, sublinhou as semelhanças e o fluxo de influências que os magazines da capital paraense recebiam de suas correlatas ao citar Hollis:

Os artistas que moravam fora da França e que consideravam Paris a capital artística do mundo, olhavam para os pôsteres parisienses cheios de admiração. Todavia, Amsterdam, Bruxelas, Berlin, Monique, Budapeste, Viena, Praga, Barcelona, Madri, Milão e Nova York investiam em suas escolas artísticas de pôsteres, gerando talentos individuais brilhantes (HOLLIS, 2005, p. 7 apud. MOURA JUNIOR, 2011, p. 136)

O artista, conhecido por chamar atenção para os cabarés de Paris, possui uma série de pinturas estilo “óleo sobre a tela”, além dos cartazes, que representaram as noites no Moulin Rouge, cabaré fundado em 1889 na capital francesa, símbolo fausto desse período da *Belle-Époque*.

Se o teatro de marionetes emprestou para a mulher vinculada a espetáculos de cabarés uma representação de poder, o circo produziu os meios de alcançá-lo. De acordo com Starobinski (2007), a segunda metade do século XIX foi o momento que o mundo dos circos começou a ser descoberto por cronistas cultos vinculados a revistas e jornais da época. A impressão que esses literatos tenham era que o circo parecia ser um pequeno recorte excêntrico e deslumbrante que precisava ser resguardado e protegido dos perigos do mundo moderno,

urbano e capitalista. Era um lugar reconfortante para a agitada e sobrecarregada vida exterior. Uma reconexão com as fantasias experimentais quando criança, rememoração pueril da infância.

Esse pequeno mundo logo ganhou popularidade entre os europeus, assim como tudo que era exótico para seus olhos, por isso a primeira coisa que chamou atenção do grande público que lia os textos dos cronistas espectadores, foi o exotismo das apresentações e o encantamento com a agilidade e o voo das mulheres equilibristas.

Starobinski (2007) nos informa as impressões que um cronista teve ao ver as dançarinas de cordas em apresentação:

O que há de mais agradável de ver do que uma jovem que, com uma saia de lantejoulas e as solas estreitas de seus chinelos esfregados com Branco da Espanha, verifica com o pé se a corda está suficientemente tensa, então ela se joga destemidamente sobre o abismo do auditório e salta para os bastidores do teatro, como uma peteca impulsionada por uma raquete? Não há nada mais etéreo, mais leve ou tão encantador no risco. Tradução nossa (STAROBINSKI. 2007, p. 21)

A acrobata, ao dominar a visão de todos os espectadores com o uso de seu corpo e o controle da musculatura, que parecia vencer as leis da gravidade, logo começou a ser sexualizada pela visão poética dos artistas, no contexto em que o corpo feminino era considerado “abominável” pela ciência (lembra a declaração de Charles Baudelaire sobre o corpo feminino). A rapidez, a leveza e flexibilidade corporal dos corpos das mulheres acrobatas eram predicados redentores ao corpo feminino considerado, até então, defeituoso. A mulher encontrou a glória corporal no circo.

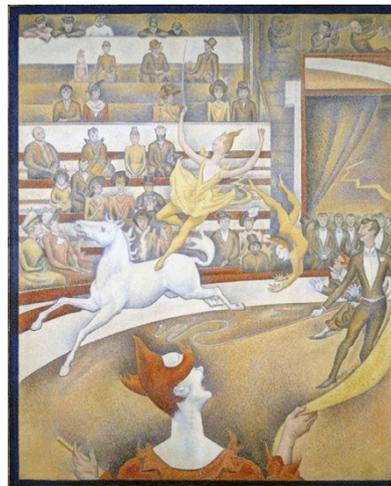
As imagens de mulheres saltando frente à plateia, se equilibrando em cordas bambas ou se jogando de trapézio a outro não demoraram, portanto, a serem erotizadas e isso, para o mundo das artes, logo se transformaria em nobreza estética.

Figura 35 – Tightroper Walker, Circus (1899)



Fonte: Talouse-Lautrec.

Figura 36 – O Circo, óleo sobre a tela (1891)



Fonte: Musée d'Orsay, Paris.

As ilustrações acima são representações de mulheres em espetáculos de circo na sociedade francesa. A duas trazem o poder da mulher equilibrista. A do lado esquerdo, pintada por Talouse-Lautrec, representou a travessia da mulher na corda bamba e a do lado direito uma versão um tanto quanto fantasiosa ao contrastar velocidade de movimentos ao equilíbrio lento da mulher, imprimindo a ideia do incrível poder corporal que possuía ao acompanhar o cavalo ao qual montava. Para além das nuances imaginativas e fictícias, a comunicação das imagens transmitia o poder feminino pela alta performance corporal. Era uma bailarina de circo, antepassada de pierrette e colombina.

Em Belém, a mulher circense também atraía com seus poderes corporais. Em 15 de janeiro de 1920 o jornal *Estado do Pará* comentou o programa organizado pela companhia *Tatali-Troup* para o espetáculo do dia no Palace Theatre: ver a Senhorita Rita no “belo trabalho de agilidade e força das argolas aéreas” era uma visão “atraente e bizarra”¹⁸³. 24 de julho do mesmo ano, em pavilhão armado na Praça da República, na rua Riachuelo esquina com a Ferreira Pena, a Empresa Teatral do Norte estabelecia sua trupe na cidade. Com direção de Juca de Carvalho, a companhia prometia “os mais notáveis e difíceis atos acrobáticos do mundo” entre outras “reais atrações”. Entre os artistas da companhia, destacava-se: Miss Mae no ciclismo; Miss Gláfira no seu grande ato de força dental; Senhorita Minerva descrita como a mulher mais forte do mundo, “cuja força igualava a de 20 homens”; Miss Luísa, uma notável alambrista (equilibrista); Senhorita Annita, trapezista “sem igual”; e Miss Célia, a mulher mais conhecida como domadora de feras: soberbos leões africanos, hienas da Ásia e da Servia, leopardos da Índia, pumas da América, ursos, mulas, pônei e outros animais raros destacava o anúncio no *Estado do Pará* sobre as artistas.¹⁸⁴

Essas mulheres eram excêntricas, mas não somente, conotavam, no mundo da imaginação, uma sexualidade perigosa:

Segundo a dialética polar da imaginação, a vítima ideal rapidamente se transforma em algoz: na flexibilidade daquele corpo feminino, na verdade, esconde-se uma virilidade agressiva e perigosa. Há algo que a une às feras que se exibem na mesma pista. Infortúnio para o imprudente que tenta possuí-lo. [...] neste nível de elaboração, o triunfo ágil do corpo feminino torna-se uma manifestação do mal e esse triunfo adquire a dimensão de um verdadeiro escândalo com a correlativa perda ou sacrifício de um parceiro masculino. [...] Este destino afetou, no século XIX, a masculinidade e, embora a maioria das mulheres conhecesse o mesmo destino, o homem do século XIX criou uma imagem inversa e complementar de feminilidade ideal. A mulher, segundo este mito, é a grande tentadora, porque a sua natureza a consagra a não se ausentar do orgânico (STAROBINSKI. 2007, p. 43-47)

¹⁸³ **Estado do Pará**, Quinta-feira, 15 de janeiro de 1920. nº 3.167, p.4.

¹⁸⁴ **Estado do Pará**, Sábado, 24 de julho de 1920. nº 3.358, p.3.

Ao fim do século XIX, faltava bem pouco para lhe adicionar dentes afiados e sangue escorrendo da boca, o que não demoraria muito a ser feito, uma vez que a imaginação poética e sexualizada da mulher circense logo depois ajuda a fundar o estilo *Vamp* (aquele arquétipo que Theda Bara foi símbolo). A sexualização arrojada da mulher do circo foi a base genealógica da fêmea fatal, mas não exclusivamente, acabou desdobrando-se em outras imagens de artistas potencialmente sexualizadas. Uma dessas outras imagens que sucederam o exibicionismo da mulher acrobata foi a da mulher dançante de cafés-concertos ao fim do século XIX como afirmou ainda o autor.

O desejo sexual ao corpo feminino e a tudo que ele conseguia fazer com a relativa maleabilidade muscular em espetáculos de circo passava agora a ser percebido na elasticidade de pernas das bailarinas de cançã ou qualquer outra dança com a apelo sexual: “A atração que a dançarina exerce reside em grande parte nessa superação truncada, e o homem disposto a ajoelhar-se e sofrer mil mortes diante de um ídolo adornado artificialmente, dará condições para a mulher exercer a mais desprezível crueldade”. (STAROBINSKI, 2007, p. 49-50)

Ao leitor que possa estar se perguntando se a feminilidade de Colombina é a mesma de Pierrete por estar vinculada ao entretenimento de belos espetáculos – a resposta é não. A origem é a mesma, mas Pierrete estagnou como a “vítima ideal”, enquanto Colombina, em decorrência da imaginação sexual masculina, evoluiu para outro nível, fazendo de si mesmo (o homem) sua vítima ideal.

Se no circo o poder feminino associado ao entretenimento ainda estava se construindo no imaginário dos poetas e intelectuais, quando passou para os cabarés a imagem acabou por se estabelecer, mas de maneira mais depreciativa e sexual.

A cultura burlesca e o submundo dos cabarés franceses não eram estranhos à capital paraense tanto que deu nome a um dos mais desembraçados teatros inaugurados ainda nas glórias da *Belle-époque* belenense - o Teatro Moulin Rouge, localizado no Largo da Pólvora (atual Praça da República) anexado ao Hotel Rotissere Suisse (posteriormente renomeado para Hotel Suisso).

Vicente Salles informou que:

A crise, aparentemente, não abalou a vida boemia da capital paraense. O Moulin Rouge continuava apresentando cançonetistas e dançarinas francesas, italianas, espanholas e, decerto, algumas brasileiras. O cançã, o tango, o fado, o maxixe, faziam ali praça e os sujeitos endinheirados podiam relar-se com as provocantes bailarinas e a picardia das cançonetistas. [...] Contudo, o público desta terra em crise merecia muito mais. E quem nos deu esse algo mais foi o Moulin Rouge, que se preparava para reabrir [...] oferecendo aos frequentadores a gigolette Liane Lambelle, mulher de truz, muito bonita, que cantava e dançava agradando imenso os cronistas mundanos. Dizia-se, da Liane Lambelle, que era ‘loira como um tragal maduro’, cuja cabeça ‘é o de uma linda boneca parisiense’” (SALLES. 1994, p. 210-240)

A administração do hotel, no intuito de incentivar o público a frequentar as dependências do teatro, chegou a mudar seu nome em 1917 para ‘Teatro Eden’ e a fechar contrato com o artista espanhol Ernesto Chehueras como diretor artístico da casa na tentativa de desvencilhar o espaço da carga negativa que o antigo nome havia lhe rendido. Contudo, mesmo depois da renovação nominal e estrutural de sua estalagem, o teatro continuava a enfrentar problemas sérios com a reputação erigida anteriormente pelo antigo nome, como explicou ainda Vicente Salles:

A 2 de fevereiro [de 1917] depois de alguma reforma interna foi anunciado como Eden Teatro, propriedade da firma Leandro & Figueredo. Uma crônica de Rocha Moreira, publicada na Folha do Norte, Belém 28.1.1917, exalta o novo edifício, transformado em teatro, anexo ao restaurante de luxo, com gabinetes privados e outros confortos. A sala de espetáculos dispunha de 21 camarotes, com gradil artístico, 300 *fauteils* confortáveis, além de varandas, *promenoirs* e *terrasse*. Era teatro de porte médio, bem construído, mas que cedo adquiriu má reputação, não sendo, portanto, frequentado pelas boas famílias. (SALLES, 1994, p. 430)

Tudo isso porque o Moulin Rouge belenense tinha construído anteriormente uma péssima imagem para as “boas famílias” da sociedade local com seus espetáculos concupiscentes, assim sinalizou Murilo Menezes (1954, p. 1973): “Mais adiante, onde se acha o ‘Rostisserie Suisse’, se localizava o ‘Moulin Rouge’, que possuía também o seu palco, em que debutavam estrangeiras lindas, quase nuas. Eram espetáculos só para homens endinheirados e frequentadores do *demi-monde*”.

A funcionalidade do teatro, no entanto, parecia ser mais obscura. O lugar não apenas acomodava apresentações de teatro burlesco, mas fortalecia ainda a exploração sexual de mulheres judias, conhecidas como “polacas”, expressão genérica referida a toda mulher com origens da Europa Oriental na época, mas vendidas como francesas na capital paraense, em um obscuro mercado de prostituição internacional.

A denúncia é feita por Thomas T. Ogum (2012), em sua pesquisa sobre “as mulheres judias no submundo da *Belle Époque* amazônica, nos anos 1890-1920”. O autor destaca que ao final do século XIX, quando o antissemitismo varria da Europa Central e Oriental a população judia, acabou por desencadear o processo de “migração em massa da Europa para o mundo”. Na capital Amazônica, essas mulheres desembarcavam como francesas, o que não exigia muitos artifícios das judias para tal distorção, já que caracteristicamente eram caucasianas, e nem dispõem de outros esforços para enganar pelo idioma pois “qualquer europeu que falasse duas ou três palavras em francês” era considerado francês.

Assim, dirigiam-se para os inúmeros bordéis ou cafés-cabarés noturnos espalhados pela cidade que o autor contabilizou ser, até 1908, “471 tabernas e 17 botequins, ou pequenos bares”, entre eles, o “Moulin Rouge” paraense:

(...) O clima tropical sem dúvida encorajou as artistas a usarem cada vez menos trajes que o normal, aumentando sua sedução. É significativo que o café mais ativo em Belém era o *Moulin Rouge*, indubitavelmente denominado depois de “quintessência dos jardins parisienses de prazer da *Belle Epoque*. (OGUM, 2012, p. 5)

Por isso é necessária uma distinção, enquanto nos salões familiares da cidade, dirigidas por agremiações domésticas, prezava-se pelo bom costume, nos ambientes burlescos da cidade validava-se a libertinagem:

Enquanto o Teatro da Paz de Belém e o Teatro Amazonas eram famosos pelas apresentações de artistas europeus, os artistas que promoviam rigorosas competições de operetas e música clássica eram dançarinas e cantoras, algumas de mérito artístico questionável na ativa vida noturna [dos cabarés]. Eram as cantoras italianas seminuas descritas por um visitante francês em Manaus em 1913 e as várias “cançonetistas” que se exibiam nos cafés que animavam as capitais. (OGUM, 2012, p. 4-5)

No panorama dos artistas boêmios da cidade, portanto, não só os clubes familiares em bailes de carnaval ficavam à disposição. A vida noturna, da qual colombina foi símbolo, representava ao mesmo tempo jogos de azar e dipsomania; assim como prostituição de mulheres enquanto objeto de tráfico.

Jacques Rolla, pseudônimo de Eustachio de Azevedo, em seu livro de contos geralmente trágicos que ambientavam a capital paraense e demais localidades, “De capa e espada” (1917), construiu a cena da mulher no Moulin Rouge (Teatro Eden) no conto “Vingança de Louca”:

Naquela noite de lua novas, deliciosa pela temperatura e linda pelas camândulas de estrelas que iluminavam a terra, Sousa Freira, Lima Bastos e outros boêmios formavam roda em uma banca de ferro do Moulin Rouge, assistindo o espetáculo. O teatro regurgitava de espectadores. Pelos camarotes e mesas do bar, cortesãs formosas, de colos e orelhas emperlados, de dedos cobertos de marquises e anéis brilhantes, trajando custosas e elegantes toilettes, confabulavam ao lado dos amantes ou dos *maquereaux*, na mais franca e genial liberdade. [...] A vida alegre e despreocupada do *demi-monde* reinava ali. (AZEVEDO, 1917, p. 8-9)

Ismenio Camargo, por sua vez, romantizava n’*A Semana* a cena vivida nos cabarés através de Colombina e Pierrot durante o carnaval:

Foi longo o carnaval! Tu, Colombina,
Também farsante, teu Pierrot fizeste...
Como hábil foste e afivelar soubeste
A máscara assassina!

Cortesã impudente te disseste!
Mas Arlequins zombaram de tua sina...
- Nessa de goso taça cristalina,
Quanta cicuta loira não tiveste?!

Extinta a “noite”, terminada a orgia,
A bacanal passada
Restava a cortesã que, ébria, dormia...

Viu se do antro haver tudo fugido!
...Só a oscular-lhe a boca maculada
O grande amor desse Pierrot... Ferido.¹⁸⁵

Colombina, a “impudente” cortesã de carnaval, era então beijada por Pierrot enquanto dormia ébria depois da orgia:

Figura 37 – Colombina Cortesã



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº.153, 5 de mar. de 1921.

Tudo isso são aspectos da imagem construída pelo homem da mulher como objeto, que ora poderia ser adornada e idolatrada, como uma figura mítica bem iluminada ao centro do palco (percebida nas inúmeras imagens pintadas por Picasso ou Manet), outrora, objeto de tráfico. Eram duas faces da mesma moeda. De maneira paralela à exploração de riquezas naturais característica do fim do oitocentismo, os homens do início do século XX construíram uma visão do corpo feminino como objeto a ser explorado, seja na possibilidade de musas emplumadas e contempladas em casas de espetáculos ou na feminilidade exposta ao prazeres e desejos sexualmente comerciáveis, onde dançarinas de palcos, cançonetistas e cortesãs faziam parte do mesmo substrato de feminilidade: a objetificação causada, ou, senão, intensificada, pelo império construído através do dinheiro. (STAROBINSKI, 2007, p. 56)

Em Belém, Murilo Menezes disse que:

(...) corria muito dinheiro. Adventícios de todas as partes do Brasil, e do mundo, afluíam à Capital do El Dourado, que havia, de pouco, se transformado em nova Califórnia. A Praça da República, à noite, deslumbrava pela animação constante e

¹⁸⁵ CAMARGO, Ismenio. “Sonho Mao”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº.153, 5 de mar. de 1921.

ruidosa. As casas de diversões como o Café Chic, o Politeama, o Moulin-Rouge, o Café da Paz, o Apolo, o Circo Providência, o Chat Noir, o Chinês, o Café Madrid flamejavam cheias de constante multidão. (MENEZES apud MARANHÃO, 2000 p.148)

Todo o aparato sexual da mulher como objeto faz parte da imagem complementar da feminilidade ideal. A bailarina (Pierrete) também era uma maneira contemplativa e objetificada do corpo feminino, que, em cima do palco ou da pista de dança se exibia para quem quisesse vê-lo, a diferença estava que na dançarina de cabarés (colombina) o apelo sensual e sexual do corpo era causado por ela mesma, ela incitava o desejo e ficava em sua forma corpórea. Enquanto colombina era desejada, Pierrete esvaia-se para o mundo sublime e espiritual.

Enquanto a grande tentadora dos desejos masculinos na feminilidade fatal era, e não poderia ser outra, a própria mulher que se exibia para seu público, a feminina ideal era evasiva e desassociada ao corpo, por isso a ‘Pierrette’ de Di Cavalcante e Pavlova tentava alcançar o plano metafísico. A bailarina era uma manifestação epifânica, quase como uma aparição catártica da mulher pelos olhos dos artistas, a dançarina-colombina não conseguia se desvincular de sua forma corpórea e a atração que estimulava aos inúmeros olhos masculinos que a contemplava, seja em cafés, bares, cabarés ou nos salões em bailes de máscaras, era feita através da opulência corporal.

Por isso que não há nada mais glorioso que o corpo feminino nesse período, cheio de linhas sinuosas ou adornos chamativos. Qualquer desenho ou imagem de uma artista no início do século XX, principalmente na década de 1920, sobretudo as que estampavam as capas de magazines, promoviam as curvas da silhueta feminina.

Era uma maneira de contrastar com o sisudo corpo masculino, por isso o corpo de Pierrot parecia estar sempre pesado, com roupas largas e movimentos corpulentos, quando não, desajeitado e atrapalhado. Ao contrário dos corpos atléticos dos ‘*sportmans*’ em alta no início do século XX, e até mesmo do corpo acrobático de seu rival Arlequim, Pierrot era antagonico do corpo performático e esguio da mulher virtuosa. Os efeitos da feminilidade exuberante sobre a masculinidade fracassada de Pierrot acabou por transformá-lo no palhaço trágico tipicamente conhecido nos anos 20, “predestinado a representar o colapso da masculinidade face à feminilidade triunfante” do século XX. (STAROBINSKI. 2007, p. 52)

O corpo atestava. O cronista “Mister Kodak”, pseudônimo não identificado, confirma a ideia ao informar tal triunfo na coluna “*A Vida Fútil*” d’*A Semana* de 1924: “Bem o Arlequim me avisara! Bem o Polichinello dissera que você era mulher! E foi tudo verdade, ó linda

Colombina dos olhos verdes! Somente agora refleti isso com **o corpo amarfanhado** e com um gosto amargo na boca”.¹⁸⁶

Enquanto o corpo de Colombina ou de Arlequim elevava-se ao virtuosismo, de Pierrot era rebaixado. O corpo de Pierrot embriagava-se e se perdia, por isso o poeta recifense Olegário Mariano, correspondente d’*A Semana*, em cantiga publicada na revista, poetizava uma das cenas que parecia ser comum para a época:

Cantiga Bohemia

Desperta, Pierrot! Desperta
Que a vida já despertou...
Pela alameda deserta
Fogem as sombras.... Pierrot

Cantam cigarras... Flammeja
Um sol de verão
Que ironicamente beija
As dobras do teu roupão

Hontem perdido eu te via
No turbilhão da cidade.
Eras Pierrot da Alegria
Todo nervos e ansiedade

Ao amor do baile, à franca
Melodia dos sorrisos,
A tua figura branca
Tilintava como guizos... [...]

Na tua viola partida
Mora a Saudade dos sons...
Desperta, Pierrot que a vida
Tem novas compensações

Hoje mostras ódio e ciúme
Nesta máscara assassina
Porque perdeste o perfume
Do corpo de Colombina

Perdeste-o... A boca inebriante
Que achaste no teu caminho,
Deixou na tua, excitante
De cocaína e de vinho

E ficaste **amarfanhado**,
Imprestável, desprezado
Como um farrapo qualquer...
Ouvindo, na bebedeira,
Batuques de Zé-Pereira.
Gargalhadas de mulher.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Autor não identificado. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.6, nº 306, 1 de mar. 1924

¹⁸⁷ MARIANNO, Olegário. “Cantiga Bohemia”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol.2 nº. 98, 14 de fev. de 1920

A cantiga carnavalesca narra uma cena que parecia ser comum nos dias de Momo: o folião embriagado e amanhecido, perdido por alguma “alameda” da cidade após um baile de máscaras. O eu lírico, contudo, chamava atenção de Pierrot para “despertar” e livrar-se da condição de “farrapo” que Colombina o deixou. A caricatura assinada por “G. Sétú” publicada n’*A Semana* um ano antes, parece ser o retrato da cena construída pela cantiga:

Figura 38 – Epílogo de carnaval.



Fonte: **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 1, nº. 50, 8 de mar. de 1919.

A cena protagonizada por Pierrot era, em verdade, o que comumente vivenciava a mocidade boemia na época tanto que Sandoval Lage em sua crônica intitulada “Uma Aventura de Pierrot” recriou a situação interpretada pelo palhaço logo após um baile de máscaras: “O seu corpo, alquebrado por uma noite de loucura, tinha o abatimento e o cansaço dos boêmios”¹⁸⁸. Essas noites de loucura eram experienciadas até por “pais de família”, que saíam para esses centros de diversões noturnas e voltavam ébrios, segundo o articulista Lemos de Mello informava na revista *A Tribuna* em 1928:

Fico a acreditar que foi o fato de ter aberto a janela e deparado um bêbedo na esquina, que despertou-me esta ideia. E de fato é um espetáculo tétrico que nos ensanguenta a alma de compaixão, ao passarmos fora de hora pelas espeluncas que infestam as nossas cidades como focos de podridão moral e íman de miséria. Ainda torna-se mais triste ao vermos que de preferencia é a mocidade que se encharca no vírus do álcool para proporcionar momentos de prazeres fugidos. Então temos as nossas vistas grupos de jovens fazendo papeis de palhaços aplaudidos pela assembleia que os circundam. E das tavernas galgam aos lupanares, onde levam o efeito a prática dos desatinos que hão de pagar mais algum tempo com o preço do próprio tempo. E é essa mocidade talvez a que mais consome o melhor papel de sua vida, no recinto nojento das bancas desprezíveis. Embora em menos quantidade, não são somente mocos independentes

¹⁸⁸ LAGE, Sandoval. “Uma Aventura de Pierrot”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 6, nº. 306, 1 de mar. de 1924.

que se entregam ao tenebroso vício da embriaguez, mas também paes de família que antes deveriam dar exemplo aos seus filhos, e assim os sacode na mesma trilha. [...] desertam para os antros dos <cabarés> a engrossar as fileiras daqueles que já inveterados e reduzidos a nada não trepidam em lançar ao vento a honra da família e a dignidade do lar.¹⁸⁹

Entre bailes de máscaras, Pierrot, então, saía para esquecer suas dores em bares, clubes ou cabarés da cidade, uma visão que para a época, estava associada ao dismantelo moral e social do homem:

Figura 39 – Pierrot ébrio.



Fonte: SALTÃO, Lupércio. “A Paixão De Pierrot”. *A Semana*: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº. 150, 12 de fev. de 1921.

A figura pintada por Lupércio Saltão, que segundo informações fornecidas pela própria revista *A Semana* foi aluno da Academia de Bellas Artes, retrata Pierrot dentro de uma adega. A cena imaginada pelo pintor nos mostra Pierrot, envolto de algumas serpentinas, sentado em cima do barril entornando uma garrafa de bebida enquanto seu bandolim pairava no chão. O boêmio Pierrot despe-se de seu cientificismo artístico e se integra aos prazeres noturnos.

A fantasia de Pierrot, diante da vitória feminina, manifestava-se em miséria corporal e encontrava no álcool a perpetuação de sua falência. Pierrot Lunar, que cantava para os astros suas dores amorosas causadas por Colombina de modo quase mágica e pueril, como um nobre bardo, pouco se assemelhava com esse Pierrot abatido e moribundo que perdia-se pelas ruas da cidade após um baile de máscaras. A condição superlativa do palhaço que o transformava em uma espécie de semideus, dando-lhe poder de conversar com a lua ou com outros seres mágicos

¹⁸⁹ MELLO, Lemos de. “O Álcool”. *A Tribuna*. Vol. 3, nº. 58, jan. de 1928.

de modo consonante, amputava-se em face desse Pierrot etílico e terreno, revelando a mazela do corpo humano e o abismo ao qual estava preso.

Esse Pierrot não era mais uma divindade parcial e sim um ser ébrio e fracassado, e mais ainda, passível de morte, ou melhor, de suicídio. A causa? Colombina:

Dançamos a noite toda. Lembra-se? Foi um delírio. No torvelinho do salão entre o tilintar dos guizos e o esguichar dos perfumes, abraçamo-nos doidamente, com imensa volúpia. Falamos de amor... tão lindo!
 Mas, acabada a festa. Colombina, você se foi incógnita, enigmática e cruel, abandonando sem um beijo, sem uma promessa, sem uma esperança de amor, este seu Pierrot desventurado!
 Como você é fêmeilmente ingrata e má!
 Fiquei com uma lembrança sua, uma flor e um indefinível perfume. O perfume da sua beleza, a flor da sua maldade!
 Quando o primeiro raio de sol entrou hoje no meu quarto, parecia trazer em vez de oiro, tristeza na luz!
 Eu lembrei-me de você.
Amarfanhado, com um gosto horrível na boca, mole de sono ainda, olhei para o relógio. Era meio-dia!
 E sabe em que pensei?
 No suicídio! [...].¹⁹⁰

Como percebemos, Pierrot era um ser gregário, a amalgama de elementos simples herdados da *Comédia*, de bobos da corte e da cultura circense, mas também uma sofisticação oriunda de tragédias shakespearianos, da bile literária de Baudelaire, como também da boemia moderna. Ainda assim, é possível observar que mesmo com sua trajetória, ao contrário de toda elevação do corpo feminino, até mesmo do corpo do acrobata personificado em Arlequim, o corpo de Pierrot era aviltado, não conseguia alcançar a excelência e sentia na pele todas as angústias humanas.

Suas habilidades lhe rendiam algum mérito, mas não o livrava da morte muito menos dos tormentos que afetavam um ser comum. Os infortúnios da vida o acertavam mesmo quando se manifestava como um ser espectral. O bravo Pierrot que Gautier viu ser perseguido pelo fantasma do mercador assassinado no palco dos funâmbulos ainda continuava sendo assombrado, mas agora pela ilusão da mulher amada e encontrava no álcool o subterfúgio capaz de livrá-lo de todo o sofrimento assim Oscar Lopes poetizou em 1924: “Pierrot, fantasma algum te assombra? / Acalma o pobre coração! / O que te espanta é a tua sombra, posta no chão / Bebe, Pierrot, que o vinho é quente! / Bebe a garrafa de uma vez.../ Riras deliciosamente na embriaguez”.¹⁹¹

Até quando o personagem ganhava poderes espectrais, seu corpo era rebaixado ao mundo inferior por isso nunca chegou a conhecer a elevação do corpo acrobático de Colombina

¹⁹⁰ PIERROT. “Bilhete de Amor”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.2, nº. 98, 14 de fev. de 1920

¹⁹¹ LOPES, Oscar. “Pierrot”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.6, nº. 306, 1 de mar. de 1924

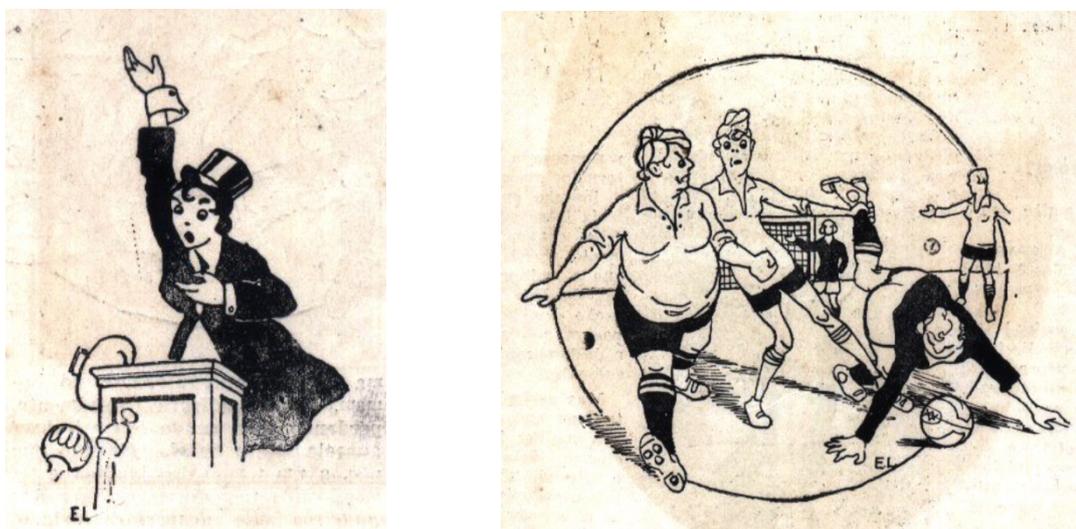
e Arlequim. Isso refletia, em alguma medida, o mundo real, quando o ideal corporal se redirecionou para um padrão cada vez mais esbelto, jovem e atlético.

O sincretismo não eliminou a idiossincrasia do personagem e mesmo Pierrot sendo legatário de inúmeros manifestos que possam ter lhe dado alguma bravura sua condição corporal geralmente estava predestinada ao revés eterno.

O disfarce de Pierrot, assim, tornou-se um fracasso quase inconsciente perante a vitória da mulher moderna, entretanto, essa experiência fracassada não era mais que limitada: se por um lado ela acentuou e deu a colombine o legítimo protagonismo, por outro, a reduziu como um objeto enfeitado e contemplado encerrado nos próprios limites dos palcos em que se exibia, ou nos salões de festas que comparecia. Essa vitória, quando deslocada para fora de salões ou de qualquer prosclênio que não fossem de casas noturnas e teatros destinados a espetáculos, era imediatamente evanescida e logo, então, obstruída.

O poder feminino parecia estar submetido, consciente ou não, ao estrelato alegórico e ao virtuosismo físico apreciado no coquetismo da vida noturna da qual a boemia esteve intrinsecamente correlacionada, pois quando nos reportamos a vida real das relações sociais, a vitória da mulher, nos aspectos concretos da vida social, causava, de diferente modo, estranhamento, basta folhear as revistas ou os jornais que abordassem alguma das reivindicações por direitos civis ou políticos pelo público feminino da época. A imagem da mulher desvinculada a belos espetáculos, sobretudo quando vislumbrava ocupar espaços normalmente preenchidos por homens, era ridicularizada e o belo corpo, então, convertia-se ao avesso, inestético e grotesco.

Figura 40 – A mulher, o púlpito e o ridículo.



Fonte: LIMA, Eládio. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 2, nº. 96, 31 de jan. de 1920.

A mulher por trás do púlpito era desastrada e a atração causada pela beleza da feminina fatal logo convertia-se ao ridículo suscitado pela igualdade de direitos ou pelas conquistas de novos espaços sociais. O articulista Theodoro Brazão e Silva, confrade dos novos modernos vinculado ao jornal *A Província do Pará*, em texto publicado na revista *A Tribuna* em 1928, assim roaferia sobre o “feminismo”:

A mulher, mordida pela tarântula da ambição do inédito, agita-se, movimenta-se, age para a conquista do que ela chama seus sagrados direitos. [...] E nessa campanha inglória em que se envolveu, com a teimosia característica do seu eu, ela vai se despojando aos poucos da adoração que o homem lhe devotava. Esquecendo o lar pela praça publica, pelo balcão...¹⁹²

Por isso o triunfo da mulher, todavia, parecia preencher apenas as pistas de dança dos salões (em bailes de máscaras, no carnaval) ou a área mais iluminada dos teatros e, não obstante, o espaço imaginado da poesia, uma vez que essa limitação era apreendida pela própria contemporaneidade na pessoa de Peregrino Junior, que em crônica sugestivamente intitulada “A mulher vitoriosa” refletia:

Pensávamos nós que a praga nefasta não atravessaria as fronteiras pacatíssimas do Brasil! Julgávamos que a brasileira, sentimental, romântica e gentil por temperamento e por ativismo, **se resignasse a vencer apenas nos torneios amorosos e galantes**, e que, o incenso entontecedor da galanteria fosse suficiente para fazê-la feliz, convencendo-a, com o argumento irresistível da lisonja, de que a melhor glória para uma filha de Eva é o **triunfo no coração dos homens e na lira dos poetas**, sob a apoteose **efêmera** e deslumbrante dos candelabros de salões!...¹⁹³

A visão masculina que premiava a mulher como vencedora nata era limitada e encontrava dificuldade de ultrapassar o *spotlight* dos palcos e da poética literária, por isso o cronista, bebido de muita ironia, reconhecia ao mesmo tempo que “o século [XX] era da mulher”, mas que isso, de algum modo, causava medo na geração de homens que via nos movimentos sociais de emancipação feminina e, principalmente no feminismo, sérios problemas:

Sabe de uma coisa? A emancipação da mulher, que você tão efetivamente receava, vem por aí. É verdade, meu bom amigo! Até aqui no Brasil, onde a mulher sempre preferiu inteligente e encantadoramente triunfar com o cândido e platônico prestígio de sua graça irresistível, entre as lucilações siderais das estrelas e os epinícios comovedores dos poetas – até aqui, meu Alberto, já se ouve o arruído vertiginoso da emancipação feminina! É um fato. No congresso, nas avenidas, nos salões, em toda parte já se prega e defende com a mais desconcertante sem cerimônia a independência política e social das descendentes de Eva!”. [...] Como nos parecia supinamente ridícula e inofensiva a sufragista inglesa, descomposta, arremangada, furibunda, com esgares violentos de cólera demolidora e arreganhos truculentos e bravura quixotesca, tendo a vanguarda as figuras de “mistress Pankhrust e “miss Drummond”, a perturbar a serenidade nevoenta de Londres com os seus comícios tumultuosos no “Hyde Park, e os seus incêndios, e as suas devastações, e os seus desatinos. [...] Ademais, não há

¹⁹² BRAZÃO E SILZA, Theodoro. “Feminismo”. *A Tribuna*. Vol.3, nº. 58, jan. de 1928.

¹⁹³ JUNIOR, Peregrino. “A mulher vitoriosa”. *A Semana: Revista Ilustrada*. Vol. 2, nº 96, 31 de jan. de 1920.

recusar que a vitória do sufrágismo é uma fatalidade social. Explica-se pelo próprio determinismo de nossa evolução moral. É verdade que em todos os tempos tem feito celeuma essa secular e justa aspiração da progênie de Eva. Os homens, principalmente, se mostram alarmados.¹⁹⁴

A vitória conquistada nos palcos, em salões de festas e na lírica dos poetas, portanto, logo transformava-se em uma prisão: o êxito da feminilidade congênita, por qual o homem (Pierrot) era capaz de se submeter a morte, limitava-se à câmara de seu próprio cárcere, brilhante e glamuroso.

Para um bom conquistador, essas mulheres pareciam ser apenas “presas” que se deixavam levar sem grande resistência para os interiores de clubes e de restaurantes caros da cidade. Murilo Menezes registrou o clima:

Demi-mondaines ricamente vestidas e carregando joias de preço, ostentavam suas belezas nas terrasses borbulhantes. O champanhe espoucava nos bares e os comerciantes donos de seringais opulentos e corretores de negócio, exibiam joias caras que cintilavam às luzes. Era assim, como um reflexo longínquo de Paris – luxo, mulheres e música! Os grandes globos brancos de luz elétrica dos arcos voltaicos, piscavam as vezes, na sua claridade abundante, iluminando o logradouro público. O Sport Club, lá em Nazaré, e o Clube Universal, na casa que fica junto à Assembleia, era o centro aristocrático das famílias, precursores que foram da Assembleia Paraense. (MENEZES Apud. MARANHÃO. 2000, p. 148)

A herança de uma sociedade que passou pela *Belle-époque* e aderiu um estilo de vida afrancesado, deixava sua marca. As *demi-mondaines*, mulheres sustentadas por homens ricos e afortunados que geralmente conotavam o mundo da prostituição, eram um dos símbolos dessa visão objetificada da mulher.

Starobinski (2007) salientou ainda que não havia:

Nada mais significativo do que aquelas imagens de casais jantando que se multiplicam por volta de 1900. O homem e a mulher se veem diante das ostras e do champanhe: ele, um magnata financeiro, barrigudo, grotesco, de fraque, protegido pela enorme frente de camisa engomada, com olhos semicerrados; ela, prostituta ou artista, decotada, esplendorosa como um crisântemo, toda carne e reflexos perolados da epiderme. (STAROBINSKI, 2007, p. 57)

Esse padrão imagético do homem barrigudo e de fraque, em alusão ao mundo dos negócios, ao lado de uma mulher sempre bela e elegante foi pintada por Picasso em 1901 na tela o “casal jantando”, mas também era utilizado pela indústria farmacêutica de Belém para divulgar produtos que “curavam” a impotência sexual masculina da época: o homem mais velho e pesado, um magnata do dinheiro, ao lado de uma mulher que poderia facilmente ser uma artista de dança ou uma cortesã:

Figura 41 - A impotência masculina e o virtuosismo feminino.

¹⁹⁴ Ibid.



Fonte: Estado do Pará, Terça-feira, 8 de junho de 1920. nº 3.312, p.6.

A Farmácia Beirão, localizada na rua Conselheiro João Alfredo, utilizava desse contraste corporal entre o belo e o rebaixado para comunicar problemas de impotência masculina por isso as figuras de Pierrot, com movimentos atrofiados em um corpo amarfanhado, transformava-se em um martírio de carnaval ao assumir o remoço da masculinidade arruinada que glorificava a feminidade de colombina, artística e decotada, do século XX.

Por isso podemos apontar que o corpo, repleto de artifícios para esconder ou transfigurar suas imperfeições, tinha na figura de Pierrot uma sátira pronta aos esforços da virtualidade moderna. O menor dos predicados que um aristocrata sério poderia oferecer seria o corpo, por isso encontrava no esclarecimento ou no dinheiro sua redenção. O dândi era, mesmo Baudelaire colocando-o como o contraponto da mulher imperada por instintos animais, um corpo que se obliterava com vestuários e excessos ornamentais. A mitologia do palhaço serviu como uma grande paródia das intenções de envaidecer o corpo, limitado e imperfeito. Nessa tendência infortuna de Pierrot, Colombina encontrava o triunfo do corpo feminino através da erotização masculina.

Mais uma vez Berillo Marques elenca os elementos:

Pierrot é o tímido sonhador, filho espúrio do bufarinheiro austero, que entra em cena todo empoado de trigo; Polichinelo é o insensato *scroc*; surrupiadador de talheres, das pratas do banquete; Arlequim é o *dandy*, elemento elegantíssimo do *grand mond*, conquistador e fidalgo; Colombina é a *mademoseille* de nosso tempo, fútil e

bandoleira, sem outra preocupação que a de inscrever no seu *carnet* de baile, nomes de almofadinhas de alta linhagem e pose aristocráticas.¹⁹⁵

Bem, se pararmos para refletir, tudo isso está na própria história do Teatro Popular e na visão carnavalesca do mundo. A *Commédia* desde sua origem foi capaz de reunir corpos em contraposição: a flexibilidade de arlequim, a sedução dançante de colombina e o mal jeito de Pierrot. Mesmo a figura do palhaço sobrevivendo para o homem moderno como arquétipo do salvador sacrificial, ainda era possível vê-lo sofrer as maiores afrontas possíveis. Pierrot é exemplo, mas não o único. Chaplin sempre quando ia salvar a “donzela” dos perigos em seus filmes, passava por inúmeros insultos que humilhavam. Essa imagem, que é quase imemorial, chega à modernidade resguardando algo capital: a eterna contradição e união de opostos na figura do palhaço: o cômico e o trágico, o ágil e o lento, o triunfante e o rebaixado, o alegre e o triste, o desejado e o repulsivo, tudo ao mesmo tempo. Enquanto Pierrot trazia a sobrecarga alegórica do infortúnio, Colombina triunfava.

Se a tentativa de conseguir algum mérito social na vida real era obstaculizada, na lírica poética, nos cabarés e no mundo da imaginação, a mulher encontrava, através do corpo desejado e objetificado, o triunfo sobre o homem.

O que se quis remontar, na verdade, foram os elementos simbólicos com que a personagem foi correlacionada e as funcionalidades dos espaços de onde eles provinham, em outras palavras, como o poder feminino funcionava, de forma paralela e correlata, por outros lugares. Toda essa atmosfera auxiliava na falta de mulheres fantasiadas de Colombina nos bailes das sociedades domésticas e, em última análise, denunciava a péssima visão que se tinha desse submundo de espetáculos. Era pouco provável que as mulheres quisessem se associar com os ambientes que a personagem “frequentava”.

O maior vestígio, em prática, que colombina foi uma fantasia significativamente negativa para as mulheres no carnaval belenense pode ser percebido em seu sumiço dos bailes de máscaras. Afora o carnaval de rua, da qual essa pesquisa não se debruçou, a menção à personagem como fantasia nos bailes da sociedade carnavalesca nas fontes consultadas é irrisória. Com exceção de Narciza Lobato no baile da Assembleia Paraense de 1921, não foi encontrada mais nenhuma referência material de sua existência.

Nas colunas sociais, não foi possível encontrar colombina materialmente presente em nenhuma lista de presentes nos bailes de máscaras. É claro que há fragilidades nessa constatação: é sabido que nem tudo que acontecia nos bailes poderia ter sido integralmente

¹⁹⁵ MARQUES, Berillo. “Depois da Orgia”. **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol. 4, nº. 150, 12 de fev. 1921.

registrado nos periódicos e, no lapso de redação, alguma mascarada poderia muito bem ter passado despercebida pelos colunistas, mas, mesmo que, porventura, o registro não tenha sido feito, essa colombina seria nada mais que uma exceção. Da possibilidade de fragilidade, validasse, então, um fato: colombina não conseguiu se desprender das páginas das revistas e da literatura ao qual protagonizou e deixou de se tornar um padrão para fantasias materiais em corpos reais.

Os efeitos da construção imagética sobre colombina se reverberaram nos bailes de máscaras da cidade de uma forma não tão boa, restringindo sua popularidade apenas ao mundo simbólico. Ela ficou presa ao mundo poético e não se materializou em corpos femininos como fantasia carnavalesca. A imagem de Colombina como dançarina burlesca, assim como sua face sexual e fatal, contribuiu para sua má reputação no mundo real.

De fato, ela parece ter sido relegada somente à objeto literário ao não se materializar no corpo das mulheres em bailes. Havia um fluxo inverso. Enquanto Pierrete era bem-sucedida nos salões de festas, colombina, por seu turno, era na literatura. Pierrete pouco aparece como figura de obras textuais, enquanto colombina pouco aparecia nos bailes reais. A mulher fatal parecia ser a grande obsessão dos poetas por isso o tema tornou-se muito presente nos carnavais de Belém, que, por efeito, acabou influenciando a recusa das mulheres por Colombina em bailes de máscaras.

A recusa poderia provir desde a infância quando os pais ainda vestiam seus filhos para os bailes: nas fotografias enviadas para publicação junto as edições d'*A Semana*, as fantasias que prioritariamente se via nos corpos das crianças para as vesperais era de Pierrot e Pierrete. A história (quase) romântica do trio provavelmente chegava às crianças como uma das inúmeras histórias contadas antes de dormir, onde, muito provavelmente a imagem de Colombina se construída como uma má representante feminina ao rejeitar Pierrot. Além do mais, pouco provável os pais se entusiasmarem em fantasiar suas filhas com roupas de mulheres burlescas, encenando movimentos do canção para a lente das câmeras.

Na trama do trio, as mulheres fantasiarem-se de Colombina, portanto, não era algo bem-visto. Até Arlequim, mesmo ainda não tendo sua versão feminina, como foi Pierrete (pelo menos não a encontramos na época estudada) era vestido por mulheres na época. Colombina pareceu ser repudiada que até Arlequim, que tinha quase a mesma configuração (mulherengo, galanteador, sexualmente ativo), era usado como fantasia por mulheres.¹⁹⁶

¹⁹⁶ O estrelado de Arlequina para a sociedade contemporânea é apenas uma superação truncada de Colombina. O ideal de feminilidade acrobática e dominante da mulher ligada a espetáculos que a personagem traz é apenas

A rejeição em se vestir de Colombina pelo público feminino parecia ser tão forte que elas preferiram usar as roupas masculinas de Pierrot a ponto de tornar disso um costume, e assim, forjar Pierrete pelo uso excessivo da fantasia do palhaço. Uma hipótese. Se a possibilidade fosse validada, Pierrete seria, assim, mais uma reação à própria colombina que uma elevação de Pierrot.

Colombina encontrou na literatura de carnaval a ambientação perfeita para desenvolver a personalidade fatal, uma vez que o festejo estimulava e encetava a liberdade criativa e fantasiosa. Como tudo era exagerado, potencializado em demasia, colombina tornou-se má e mortífera em decorrência ao licenciamento imaginativo que o festejo permitia. Por isso, é importante esclarecer que não estamos diante de uma representação fiel do cotidiano das mulheres, antes, de um exagero tal qual todos os exageros carnavalescos. É como qualquer outra representação, parcial, mas, nem por isso, alheia as práticas reais.

Por isso que a ideia de autonomia feminina e de fatalismo sedutor na identidade de Colombina parece ter sido contemporâneo aos anos 20, até porque esses valores não ornavam com sua origem do século XVI. Esvaziaram uma personagem e preencheram com valores de outro tempo, ressignificaram, dando-a um sentido contemporâneo, transformando-a em disfarce de bailes e fantasias literária, tornando-a, assim, inteligível para sociedade da década de 1920 e conseqüentemente para a literatura do período. A remodelagem de colombina foi uma maneira dos homens expressarem seus anseios às mulheres modernas, mesmo sem saberem, daí se entende, a reboque, a criação de Pierrette. Mas é indispensável destacar, no que compete as artes, Colombina foi musa inspiradora para o poeta-pierrot moribundo.

A modernidade é sempre um campo de batalha, no entanto, não se pode frear o tempo, muito menos as vicissitudes intrinsecamente ligadas a ele. Colombina foi mitológica e fantasiosa, mas, em alguma forma, intimamente conectada às modernas mulheres do século XX. Apesar de todas as travas, a renovação feminina perdurou por todo o segundo decênio do século XX como percebeu Miracy, pseudônimo de Edgar Proença, ao comentar em 1930 que as mulheres continuavam se permitindo aproveitar a vida sem antigas amarras que costumavam cingi-las:

É isso mesmo. A vida é uma contradição. Quem visse aquela formosinha senhorinha, que reside no começo da avenida de Nazareth, no jantar de carnaval do Grande Hotel, não seria capaz de a reconhecer dois dias após no Largo da Pólvora. Lá, ela dançava, <flertava>, brincava, com toda liberdade em voga do século XX.¹⁹⁷

um apêndice do que se criou na transição do século XIX para o XX. Ela é o produto atual que sucedeu nossa personagem de carnaval. É interessante os elementos e personagens tradicionais continuam permeando nosso cotidiano até hoje.

¹⁹⁷ MIRACY. "Gravetos". **A Semana**: Revista Ilustrada. Vol.11, nº. 611, 25 de jan. 1930.

O mundo marchava, a mocidade brilhava, a mulher flertava e destacava-se em decorrência a liberação feminina que estava em curso e apesar da “modernidade” causar certos anseios ela foi irrefreável ao pavimentar a avenida para as mulheres passarem.

O carnaval das fantasias, portanto, nos revelou mais do que apenas o mundo feérico de confetes e serpentinas, mas nos inseriu dentro das representações e práticas culturais do mundo concreto, do mundo das artes e das dinâmicas carnavalescas dos bailes e sua funcionalidade.

A brecha que abrimos entre fantasias, no entanto, não foi dada e sim erigida pelo fazer historiográfico, um exercício da profissão, por isso é necessário lembrarmos que o objetivo dos sujeitos diante do carnaval foi fugir da realidade maçante e agressiva de um período infausto. A mitologia do palhaço e da mulher fatal no carnaval sempre será uma visão fantasiosa e exagerada da sociedade, uma evasão ao mundo, assim como faziam os românticos. Seu fim era encarado com luto e melancolia uma vez que a normalidade e a penitência cristã estariam esperando depois da “terça-feira gorda” à porta das catedrais.

Para finalizarmos, ao leitor que possa estar se perguntando sobre o destino de colombina após o carnaval – ela não morria com a Quarta-Feira de Cinzas, só trocava de pele, ao despertar como **“uma serpente nua, de cílios longos como asas mortas”** - uma das inúmeras manifestações do diabo. Arquétipos não morrem, só trocam de corpo.

CONCLUSÃO

Tensões sempre favorecem escapismos, principalmente quando estamos sob risco de vida e viver, por si só, já é um grande risco. Dentro de uma dada realidade, diante de incontáveis problemas, do mais corriqueiro e pessoal ao mais grave e conjuntural, o carnaval traz consigo a premissa do escapismo, por isso ele foi e continua sendo uma data tão estimada pelo brasileiro e parece ostensivo a existência de micaretas (carnaval fora de época), como alternativa de prolongar os 4 dias de folia vividos em fevereiro.¹⁹⁸

No contexto de instabilidade e imprevisibilidade dos anos 20, o carnaval também era lugar onde tensões da modernidade e a descoberta de novos valores se manifestavam. De maneira muito particular e ritualizada, o carnaval representava a própria vida cotidiana da cidade e o frenesi que nela se instalava.

Cinematógrafos, mecanização e a urbanização imponente da arquitetura moderna era apenas algumas das novidades que se colocava para uma geração de indivíduos rodeados de muitas informações. Afora as guerras travadas no nível macrossocial e microbiológica que assolavam a raça humana, o mundo se viu diante de muitas outras novidades que alteravam os comportamentos sociais e a consequente necessidade saber interagir com elas.

De maneira catártica, esvair-se desse mundo era uma das alternativas encontradas para sobreviver e aí valia-se de tudo e fazia o que se podia. Artistas, acostumados por ofício a abstrair-se, fazia do jeito que estavam acostumados: através de linguagens artísticas, mas imaginação não é mérito muito menos privilégios de uma classe. Foliões, tão afetados pelas tensões conjunturais quanto os artistas, utilizavam de todo seu esforço cognitivo também para fugir de seus problemas e encontravam através dos bailes de máscaras o fulcro capaz de levá-los para o universo mágico e fantasioso que se costumava acreditar existir apenas quando se era criança. Basta relembrar a importância de sair fantasiado para os salões de festa e, não obstante, o entusiasmo quando alguma companhia de circo passava pela cidade, trazendo o sentimento forasteiro e nostálgico.

¹⁹⁸ Em pesquisa feita nas estatísticas de Pesquisa em Tempo Real no Google Brasil, os gráficos mostram comparativamente a pesquisa do termo “Carnaval” e “Coronavírus” em 2022 pelos internautas, registrando que, mesmo vivendo sob os riscos da pandemia e outras doenças infectocontagiosas, o feriado de carnaval se sobressaiu no total de pesquisa até mesmo depois do mês de fevereiro, se destacando por quase todo o primeiro semestre. Todas as sub-regiões brasileiras pesquisaram mais sobre o Carnaval do que Coronavírus, mesmo sendo um risco para a saúde pública. A pesquisa foi feita em 15/08/2022, acesso em: ><https://trends.google.com.br/trends/explore?date=2022-01-01%202022-12-31&geo=BR&q=%2Fm%2F0919f,%2Fm%2F01cpsy><

O carnaval, assim como o circo, trazia de volta o mais obstinado desejo de sair de cena e talvez a mais tangível das realidades vislumbrada na inexorabilidade cotidiana que roubava não só vida, mas a alma das pessoas.

Contudo, o carnaval como teatralização da realidade condicionava ao indivíduo a fuga, mas não sua destruição e nos lembra o mundo saturado e cheios de vazios que T. S. Elliot descreveu em seu poema “Os Homens Ocos” de 1925: “[...] Entre a ideia e a realidade [...] assim finda o mundo, não com uma explosão, mas com um suspiro”. O suspiro carnavalesco transportava o indivíduo dos 20 da cidade de Belém à forma mais elementar de sobrevivência, baseado em mitos e alegorias, mas tudo a partir de suas experiências sociais.

Temas universais passavam na cidade como em qualquer outro lugar. O amor, a mulher e a incursão evanescente, no entanto, ganhavam aqui seu acento local. Rodeados de mitos, lendas e uma estética poetizante que possibilitava o devaneio da vida cotidiana, esses intelectuais apenas reutilizaram um simulacro vinculado a uma lógica com qual já estavam acostumados há muito tempo.

O devaneio oriundo do homem amazônico é produto estético de uma poética que se profundava por modos de aparências. É um lugar indefinido que ao mesmo tempo define os limites (quase sempre imprecisa) entre a fantasia e a realidade. O homem amazônico tendia a ver sua realidade impregnada pelo imaginário poético, e assim como um caboclo que utiliza os rios e as floresta como bens materiais, mas ao mesmo tempo tende a transfigurá-las em imagens alegóricas permeadas pela viscosidade da imaginação, o poeta da urbe tem a mesma percepção transfiguradora e então vê os temas que o rodeavam pela fecunda dimensão poetizante.

Tudo isso é resultado de um processo que faz a passagem da vida cotidiana para a estetização da realidade social. A mulher, o amor, o flerte, os bailes e o cerimonioso rotineiro era, assim, transfigurados durante o carnaval através de um devaneio aparente que permitia trocas simbólicas entre referenciais reais e surreais.

Portanto, passar para o “outro lado” subsistia na potencial habilidade de fabulação aprendida desde tempos imemoriais na sociedade local e o carnaval reanimava algo que culturalmente sempre esteve na quimera do homem amazônico.

No entanto, para o artista moderno que encontrava no assanho de novas experiências a razão para tudo, principalmente quando a urgência modernista de destruir para criar uma “arte nova” fizeram seus agentes saírem na constante missão de encontrarem novos e desembolados símbolos de identificação, a imersão carnavalesca permitiu ironicamente a reanimação de antigas figuras tradicionais: a do palhaço e o bobo.

Mas como um escarnio auto direcionado, eles desempenhavam uma função bastante específica: através de uma linguagem jocosa e de alegorias divertidas, conseguia-se transformar temas sensíveis e tensionais em anedotas. Afinal, rir de si mesmo e do mundo do seu redor era umas das atrações mais envolventes do carnaval.

Por isso parodiar a si mesmo e o mundo ao seu redor encontrou nessas figuras da bufonaria tradicional durante os disfarces perfeitos para se transportar para o “outro lado” durante a quadra de Momo.

Nesse contexto, entre tantas novidades, a figura feminina despertava os mais altos e instigantes debates. O feminismo e crescente liberação feminina condicionavam não só a aparição da mulher em espaços públicos, mas a prerrogativa de lutar por direitos sociais e institucionais que lhes assegurassem alguns dos direitos básicos que até então apenas homens usufruíam. Essa atmosfera, assim como qualquer coisa nova, causava receio em muitos homens que via com olhos temerosos essa batelada feminina reivindicar por direitos e vivenciar novas dinâmicas e sociabilidade.

Assim, as roupas diminuía à medida que sua presença social aumentava, mas nem tudo era tão aparecido, e principalmente para homens mais conservadores, esses comportamentos muitas vezes eram desencorajados, principalmente quando se convergiam para a esfera política onde o homem sempre esteve costumado a dominar. Se o caminho para o púlpito era árduo, na lírica poética o acesso era totalmente desobstruído. A estética artística que via a mulher como musas inspiradoras foi capaz de colocá-la no mais alto nível de poder e brilhantismo, cercada de enfeites e penduricalhos o tempo todo. Como um objeto subjetivo sempre passível à interpretação, a visão masculina a via então como uma suntuosa pérola envolta por uma concha, que servia ao mesmo tempo de adorno como uma prisão.

Acostumadas a vencer na poesia, a mulher moderna ao começar a vencer no mundo real possibilitou a manifestações de arquétipos que não só invertia papéis de gênero, mas que apresentava perigo para a masculinidade. A mulher fatal como reação aos novos valores trazia para o universo mitológico uma faceta funesta capaz de provocar os maiores assombros na vida de um homem e este, por sua vez, propenso a encarar o mais alto nível de tortura, permitiu transformar-se na vítima ideal.

Como consequência desse embate, o fosso se alarga e a mulher que já era bela, tornava-se mais bela ainda e o homem um personagem amarfanhado, rebaixado ao ridículo. Casais assimétricos nunca foram incomuns, mas nesse cenário, que imperava via de regra por uma vítima masculina, o homem poderia se perder dedicando-se à uma musa capaz de tirar sua vida a não ser que denunciasse o triunfo da feminilidade e encontrava no repositório da bufonaria

um jeito de se manifestar da maneira mais paródica possível, já que desde o teatro popular essas figuras fundem valores de agilidade e falta de jeito de seus personagens em uma linguagem alegre e divertida baseada em uma dinâmica carnavalesca da sociedade.

Triunfo e declínio, agilidade e lentidão, desejo e repulsa, a figura do palhaço parece sempre oscilar entre esses polos: ora podemos encontrar essas qualidades manifestadas em partes assimétricas, como se uma complementasse a outra, em um constante movimento de alternância, em outras, condensadas em apenas um ser e talvez aí Pierrot possa parecer seu maior legatário, altamente desejado pelos artistas por seu poder de imolação, o que nos remete ao fato paradoxal de vermos Pierrot variar entre altos e baixos (mais baixos, certamente) durante toda sua trajetória na pesquisa.

Pierrot, portanto, tornava-se não só um símbolo e mártir para consagração do triunfo feminino, mas ao mesmo tempo uma denúncia sobre esse triunfo. Isso quer dizer que, mesmo a contrapelo, a retomada de elementos da bufonaria e da comédia tradicional na contemporaneidade dos anos 20 convergiam justamente para parodiar o triunfo da mulher moderna disfarçados sob figuras engraçadas.

Colombina, Pierrete, Pierrot e Arlequim eram revividos para encenarem a vida sob a égide estética do bobo e do palhaço, onde o cosmo, o corpo e o social faziam parte de uma unidade indissolúvel. A comicidade carnavalesca do bufão frente ao cerimonial da vida mobilizava a seriedade cotidiana sob o espírito festivo (não cotidiano).

Todo esse enredo encontrava no carnaval a adaptação cultural essencial para sobreviverem. A imaginação feérica das fantasias, a exacerbação do imaginário, o tom permissivo dos bailes, a trama do flerte, o clima de galanteio dos foliões e sobretudo a teatralização da vida cotidiana possibilitaram a utilização desses personagens como as fantasias mais bem reproduzidas no carnaval de salão de Belém no início do século XX.

Diferente dos carnavais negros e populares, onde outras figuras eram valorizadas, nesse meio elitista e letrado da cidade a presença da bufonaria tradicional reinava. Isso de alguma forma é sinal do próprio modelo de carnaval influenciado pela cultura europeia da época e das tensões da modernidade, onde as fantasias de raízes negras e indígenas foram excluídas dos salões de festas e dos bailes de máscaras dos clubes da elite paraense.

Pierrot, Colombina, Arlequim e Pierrete, portanto, como microcosmo do mito do palhaço, foram as figuras de maior expressão para os carnavais de salão e para a literatura das revistas periódicas de Belém. Mas, enquanto nos clubes o carnaval com ares europeus reinava, em outro canto da cidade o subúrbio e os terreiros ainda dançavam e cantavam, o que corrobora com a acertada constatação da multiplicidade de dinâmicas que o festejo depreende. Por isso,

deve-se ficar claro que estamos falando apenas de um recorte de carnaval registrado pelas revistas e pela cultura letrada onde esses personagens tornaram-se símbolos de disfarces para o carnaval de salão.

Desta forma, esta pesquisa buscou analisar não as rupturas, como se costuma esperar do carnaval, mas as continuidades entre dois mundos através da possibilidade de entremear experiências culturais e sociais às experiências imaginativas feitas através de um vínculo psicológico.

Investigar o arcabouço carnavalesco de Belém no início do século XX nos deu a possibilidade de vislumbrar uma cidade rodeada de manifestações artísticas e de uma sociabilidade recheada de novas expressões. Os bailes de máscaras, a literatura, o cinema, os clubes, os teatros, os cassinos, os circos, as ruas e as praças públicas formavam um círculo de influências que se somavam e criavam o quadro de referências culturais e sociais da elite Belenense.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, LUISA. **Le cinema, vecteur privilégié du mythy de la femme fatale**. Leitura Maceió, n. 51, p. 113-130, jan./jun. 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rebelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BATISTA, Alessandra de Jesus Sodré. **Vândalos na folia: carnaval e identidade nacional na Amazônia nos anos 20**, 2001.
- BENDER, Debora; SARAIVA, Juracy Assmann. **UM BRASIL MAXIXE: Representações culturais e identitárias em composições desse gênero musical. Iluminuras**, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 169-185, julho, 2019.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de Historiador**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina: A condição feminina e a violência simbólica; tradução Maria Helena Kühner**. 16ª ed. Rio de Janeiro, 2019.
- BRITO, Mario da Silva. Introdução: **O alegre combate de Klaxon** In: Revista Klaxon. Secretaria de Cultura, Ciências e tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editoria Unesp, 2017.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. **A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto**. Revista *Fênix*, vol. 3, ano 3, nº 4, 2006.
- _____. **'O rebaixamento moral': moda, corpo e família (Belém-PA, 1915-1920)**. Revista *História: Debates e Tendências*, v. 19, p. 270-287, 2019.
- CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARDOSO, Wanessa Carla Rodrigues. **“A elegância da Alma do século XX”: A mulher e a moda na Belém dos modernistas (1923-1929)**. Belém, UFPA, 2001.
- CASTRO, Raimundo Nonato de. **O lápis endiabrado: Adrelino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos**. Editora IFPA, 2021. 20 Pág. 254.
- CARVALHO, Débora Sofia Lemos Pinto de. **Fatal, cativa e independente: A mulher no film noir**. Medina: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. Apresentação. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.) **A história contada**: capítulos de História social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 7-13.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações, Lisboa: DIFEL, 1990.

CHEQUER, Graziela. **O carnaval de Manoel Bandeira e a Commedia dell'arte**. SOLETRAS – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ Número 25 (jan.-jun) 2013.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CORREA, Ângela Tereza de Oliveira. A vida noturna em Belém: A boemia poética 1920/1940. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: **Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

COSTA, Jurandir Freire. **Estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

DACORSO, Stetina Trani de Meneses. **As máscaras de Menotti del'Picchia**: Arlequim, o desejo - Colombina, a mulher - Pierrot, o sonho. Estudos de Psicanálise. Salvador, n. 31, p. 141-148, outubro. 2008.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos**: e outros episódios da história cultural francesa. – São Paulo: Graal, 2011.

DA MATTA, Roberto. **O que faz do Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **História dos jovens no Brasil**. Organizado por Mary Del Priore. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

DELUMEAU, Jean. “Os agentes de satã III: A Mulher” In: **História do medo no ocidente 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 310-349.

DEMEESTER, Leen. **Living fashion**: Daily Women's Wear 1750-1950. Lannoo Publishers, Tielt, 2012.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **De pinceis e letras**: Os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 9, n. 2, jul. Dez., 2016.

_____. **Eternos Modernos**: Uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929). Campinas, Unicamp, 2001. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais.

FONSECA, Claudia. **Solteironas de fino trato**: reflexões em torno do (não-) casamento entre pequeno-burguesas no início do século. Revista Brasileira de História. Ago. 89, São Paulo, vol. 9, nº 18, pag. 99-120.

GALVÃO JUNIOR, Heraldo Márcio. **Quem não pode morder não mostra os dentes: modernistas e antropofágico entre São Paulo e Belém do Pará nos anos de 1920.** Belém, UFPA, 2020.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOUVEIA, Luiz Gustavo Netto. **A música programática de Robert Schumann: carnaval opus 9.** Dissertação de mestrado. Portugal: Universidade de Aveiro, 2014.

HAGE, Fernando. Vestuário e história pelas ruas de Belém. **Dobras – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, Vol. 6, nº 13, p. 94–102, 2013.

HOBSBAWN, Eric. **Tempos Fraturados: Cultura e Sociedade no século XX.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

IANNI, Octavio. Lendas do Novo Mundo In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.** 4ª ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In PINSKY, Carla, Bassanezi. **Fontes Históricas.** 2ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário.** 4ª ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.

MARANHÃO, Haroldo. **Pará, capital: Belém – memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade.** Belém, Super-cores, 2000.

MARTINS JUNIOR, Rui Jorge Moraes. **Visto, logo existo: moda, sociabilidade feminina e consumo em Belém no limiar do século XX.** Belém, UFPA, 2010.

MATOS, Maria Izilda. “No fio do bigode: Corpos, sensibilidades e subjetividades”. In. RAMOS, Alcides Freire et al. (org.) **Olhares sobre a História.** São Paulo: Hucitec/ Goiás: PUC Goiás, 2010. pag. 92-108.

MENEZES, Marco Antônio. **Cabarés: História e Memória.** XVII simpósio nacional de História (Anpuh). Natal: 22 a 23 de julho de 2013.

MENEZES, Murilo. **A capital do El Dourado: crônica sentimental de Belém e comentários sobre alguns dos seus problemas.** Imprensa Oficial: Belém, 1954.

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

MORAIS, Ingrid Agrassar. **Sobre a arte de agradar os maridos: modernismo e condição feminina em Belém do Pará nas primeiras décadas do século XX.** Belém, UFPA, 2003.

MOURA JUNIOR, Gidalti Oliveira. **A capa do século XX: Um estudo sobre a estética e a linguagem visual da revista Belém Nova.** BELÉM: UFPA, 2011

NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República: o Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano – o tempo liberalismo excludente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

NUNES, Paulo. **Os brasis contidos no Brasil**: A modernidade da Amazônia. revista teórica, política e de informação, São Paulo: Anita Garibaldi, n.65, p.68-72, maio/jul. 2002. Disponível em <https://grabois.org.br/2002/05/01/os-brasis-contidos-no-brasil-a-modernidade-da-amaznia-2/> acessado em 26/03/2023.

OLIVEIRA, Alfredo. **Carnaval Paraense**. Belém: Secult, 2006.

PASSOS, Gilberto Pereira. **Capitu e a mulher fatal**: análise da presença francesa em Dom casmurro. São Paulo: Naskin Editorial, 2003.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **Do carnaval da Intendência à folia Amazônica**: a festa de Momo em Belém do Pará (1895-1925). Revista Humanistas, UFPA, Vol. 18, nº 2, 2002. p. 7-41.

_____. **O carnaval das letras**: Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. 2ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

POSTAL, Ricardo. **Arlequimia Mariodeandradeana**. Tese de Doutorado. Porto Alegre, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SALLES, Vicente. **A época do Teatro no Grão-Pará ou apresentação do Teatro de Época**. Belém: UFPA, 1994.

SILVA, Zélia Lopes da. **Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo**: metamorfose de uma festa (1923-1938). São Paulo: Editora Unesp, 2008.

SANTANA, Camila Jasen Melo de. **Piolim para além do modernismo**: modernidade nas décadas de 1920-1930. Rev. hist. (São Paulo), nº181, 2022.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. Companhia das Letras, 1992.

SOARES, Fernando Augusto Hage. **Imagens na História do Vestuário**: Cânones e sintomas na obra Três Séculos de Moda (1923). Belém, UFPA, 2022.

STAROBINSKI, Jean. **El retrato del artista como satimbanque**. Madrid, Abada editores, 2007.

_____. **A tinta da melancolia**: uma história cultural da tristeza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TOCANTINS, Leandro. **Santa Maria de Belém do Grão Pará**. Ed. Itatiaia Limitada, Bolo Horizonte, 1987.

VELLOSO Mônica Pimenta. O Modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de A. Neves. **O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **A fração Bloomsbury**. Plural; Sociologia, USP, S. Paulo, 6: 139-168. 1999.

FONTES.

LITERÁRIAS:

AZEVEDO, J. Eustachio de. **Anthologia Amazônica: poetas paraenses**. Conselho Estadual de Cultura. 3ª ed. 1970.

_____. **De capa e Espada**. Livraria Carioca Editora. Belém, 1917.

BANDEIRA, Manoel. **Carnaval**. São Paulo, Global Editora, 3ª ed. 2014.

DEL PICCHIA, Menotti Paulo. **Máscaras: o amor de Dulcinéia [1920]**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

FLORES, Jacques. **Berimbáu e gaita: versos e verdades**. Typographia Oriental, Belém, 1925.

GAUTIER, Théophile. **Shakespeare aux Funambules**. 1856.

MENEZES, Bruno de. **Obras Completas**. Vol. I. Belém: SECULT, 2001.

MORAES, Eneida de. **Terra Verde**. Livraria Globo, Pará. 1929.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Traduzido por João do Rio. Jandira São Paulo: Principis 2021.

JORNAIS:

Diário de Belém.

Diário Oficial do Estado do Pará.

Estado do Pará.

REVISTAS:

Revista A Cigarra, V.3, Nº 1. janeiro de 1921. Sessão de Obras Raras Biblioteca Arthur Vianna.

Revista A Semana. Belém do Pará 1919-1929. Semanal. Sessão de Obras Raras Biblioteca Arthur Vianna.

Revista A Tribuna. Belém do Pará 1928. quinzenal. Sessão de Obras Raras Biblioteca Arthur Vianna.

Revista Belém Nova. Belém do Pará 1924. quinzenal. Sessão de Obras Raras Biblioteca Arthur Vianna.

Revista da Semana. Rio de Janeiro. Ano XXII, nº 7, p. 32, 12 de fev. de 1921. Sessão de Obras Raras Biblioteca Arthur Vianna.

Revista Ephemericis. Belém do Pará. 1916. Sessão de Obras Raras Biblioteca Arthur Vianna.

ESTATUTOS:

Estatutos da Sociedade Assembleia Paraense. Belém, 1925.

Estatutos da Tuna Luso Comercial, Belém, 1942.

Estatutos do Club do Remo. Belém 1917.

Estatutos do Pará-Club. Belém, 1922.

Estatutos do Sport Club do Pará. Belém, 1918.

ANEXO A - Fantasias usadas no baile de máscaras do Sport-Club, em 1920.

Baile Infantil (Diurno)	
NOME DO PARTICIPANTE	FANTASIA
Maria Thereza Gurjão	Bailarina
Ruth Lisboa	Oriental
Herundina Albuquerque	Florista
Heronildes Albuquerque	Row-cow-cow
Emanoel Martins Pinheiro	Capitão Frances
Flavio de Farias Cardoso	Pierrot
Álvaro Couto	Pierrete
Wanda Melo	Marquesa à Luiz XV
Altair Pinheiro	Arlequim
Maria do Carmo Pinheiro	Arlequim
Mario Oliveira	Brasil
Clarisse Costa	Soloia
Flavia Melo	Gigolette
Carmen Mello	Grego Albanex
Antônio Pinheiro	Pierrot
Luiz Octavio de Oliveira	Egípcio
Ruth Marques	Pierrete
Elza Lemos	Pan-Americana
Elias Serfaty	Pierrot
Ruth Lemos	Noiva Chinesa
Maria Sylva Nascimento Costa	Pierrot
Sirene de Carvalho Cerejo	Andaluza

Baile Adulto (Noturno)	
NOME DO PARTICIPANTE	FANTASIA
Alice Santos	Teia de Aranha
Mocinha Reis	Uva
Octavia Ribeiro de Souza	Gueixa
Etelvina Lages	Ondina
Lola Cabral	Visão Grega
Irene Leal	Pierrete
Margot Lages	Esmeraldas
Naruna Jordan	Bolsa
Lucy Napoleão	Enigma
Antônia Santos	Pierrete
Mary Dilon de Figueiredo	Pierrot
Consuelo Mello	Salomé
Lea de Araujo	Princesa Persa
Noemi Chaves e Noemi Martins	Borboletas
Marieta Leal	Noite
Lygia Araújo	Mephistopheles
Wanda Melo	Marquesa