

Carnaval no Arquivo: Cultura e Narrativa no Caribe Colombiano

Dernival Venâncio Ramos

El escritor caribeño siempre se siente en déficit porque el lenguaje y la tradición literaria de Occidente son insuficientes para narrar el contexto carnavalesco que lo rodea, 'su' contexto, entendiendo por tal un escenario donde se superponen la ley y la transgresión, la prohibición y el cuerpo, en fin, la parodia y la tragedia; donde signos fragmentados, llovidos de todas las partes del globo, coinciden en un ajiaco, calalu, sancocho (nombres culinarios que vienen a la mente).

Antonio Benítez Rojo, 1998

Resumo

A relação entre carnaval e narrativa é algo muito discutido na crítica literária desde que os trabalhos de Mikhail Bakhtin foram difundidos. Contudo, a História, mesmo na sua vertente culturalista, tem dado pouca atenção a este fenômeno. Isso faz com que a carnavalização da narrativa seja percebida, não poucas vezes, como algo a-histórico. Este artigo propõe historicizar a carnavalização da narrativa do Caribe colombiano. Localizar essas narrativas dentro da história da cultura caribenha ajuda, proponho, a conhecer melhor as variáveis sociais e as implicações simbólicas de carnavalizar a narrativa numa região que possui um dos carnavais mais importantes de todo o Caribe.

Palavras-chave: Carnaval, cultura, narrativas

Resumen

La relación entre carnaval y narrativa es algo muy discutido en la crítica literaria desde que los trabajos de Mikhail Bakhtin fueron difundidos. Con todo, la Historia, también en su vertiente culturalista, ha dado poca atención a este fenómeno. Eso hace con que la carnavalización de la narrativa sea percibida, no pocas veces, como algo ahistórico. Este artículo propone historizar la carnavalización de la narrativa del Caribe colombiano.

* Artigo recebido em agosto de 2009 e aprovado para publicação em outubro de 2009

Situar esas narrativas dentro de la historia de la cultura caribeña ayuda, propongo, a conocer mejor las variables sociales y las implicaciones simbólicas de carnavalizar la narrativa en una región que posee uno de los carnavales más importantes de todo el Caribe.

Palabras claves: Carnaval, cultura, narrativas

Abstract

The relation between carnival and narrative has been so discussed in literature criticism since Mikhail Bakhtin's works were disseminated. However, the History, especially the cultural one, doesn't pay carefully attention to this phenomenon. And because of it the relation between both is viewed, the majority of time, as non historical thing. This paper intends to historicize the relation between Colombian Caribbean carnival and narrative. I propose to put these narratives inside of cultural history of Caribbean to know better the social variables and the symbolic implication of 'carnavalize' the narrative in a region that has one of the most important carnival of Caribbean.

Key words: Carnaval, cultur, narratives

O crítico Raymond L. Williams escreveu, em sua obra *Novela y poder na Colômbia* (1992), que o romance colombiano pode ser dividido em cinco tradições semi-autônomas. A regionalização narrativa que ele promove está vinculada à idéia que pode ser resumida na fórmula "Colômbia, país de regiões." A narrativa bogotana, por exemplo, estaria voltada para os problemas escritura. No caso que interessa aqui, a narrativa produzida na costa norte do país, região chamada de "La Costa" ou Caribe colombiano, ele a define como uma narrativa de

memória e identidade, uma narrativa arquivo (WILLIAMS, 1992; GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, 2000). Como narrativas de arquivo, lançam mão dos recursos retóricos próprios a esse sub-gênero da “novela”, a relação intertextual com outros gêneros discursivos como o jurídico, o histórico, o jornalístico, etc. Do mesmo modo recorrem à utilização de “pré-textos¹” como modo de legitimar os projetos de memória e identidade que veiculam.

Contudo, nos romances “costeños”, o carnaval e a cultura carnavalesca ocupam, em obras como *Cien años de soledad* de García Márquez, *Disfrázate como quieras* de Ramón Illán Bacca, uma parte considerável da estrutura retórica. A hipérbole, a burla, a inversão, humor, a oralização retórica, são componentes recorrentes. A essa dualidade chamo de carnavalização do arquivo. Localizo temporalmente o início desse fenômeno na década de 1960.

A oralidade foi vinculada por Williams (1992) a elementos pré-modernos. Eles estariam fadados, dentro do evolucionismo que permeia a obra do crítico norte-americano, a desaparecer. A oralidade, na verdade, é apenas uma parte do que poderia ser chamado de cultura popular “costeña.” A música negra, a cultura humorística e as festas como o carnaval também participariam desse mundo pré-moderno. Contudo, ao contrário disso, a cultura dos grupos subalternos, sobretudo os elementos vinculados ao carnaval, passaram, nas décadas finais do século XX, por um intenso processo de apropriação por narradores das mais variadas origens. É o que os exemplos relacionados acima demonstram.

A posição evolucionista do crítico norte-americano pode ser substituída, a meu ver, por uma contextualização da narrativa “costeña” dentro daquilo que Antonio Benítez Rojo (1998) chama de “*inteplay* caribenho”:

Lo Caribenho es un sistema lleno de ruidos y opacidades, un sistema no lineal, un sistema no predecible, en resumen, un sistema caótico más allá del alcance total [...] complejo *interplay* sociocultural del Caribe [...]: un mar sin fronteras, un mar cuyos flujos conectan Hermes con Echu, Eleguá, Papa Legba y Legba-Carrefour; a Kingston con la cultura Akan y las ciudades de Bristol y Addis Abeda; a La Habana con el antiguo reino de Oyo, la Sevilla del siglo XVIII y el Cantón de 1850.

Neste “interplay” poderia ser agregado, obviamente, outras conexões e rotas, portos e portas, como aquela que ligava, no início do século XX, Barranquilla a Xangai ou aquela que liga, atualmente, Cartagena de Índias com Kinshasa através da música negra (CUNIN, 2007).

A perspectiva pós-nacional e não evolucionista do crítico cubano difere daquela utilizada por Raymond L Williams. Ela enfatiza as conexões, as relações, a fluidez e não o específico, o nacional ou regional como cerceados por fronteiras rígidas ou temporalidades inevitáveis. Da perspectiva de Benítez Rojo é possível pensar a narrativa “costeña” como parte de uma red narrativa que conecta, “de certa maneira” (1998, p. 15), várias portas e portos da vida cultural do arquipélago e do caribe continental. Como parte desse “sistema turbulento” (1998, p. 351), que é a cultura caribenha. Os processos culturais “costeños” participariam, assim, dos mesmos processos e paradoxos da vida cultural caribenha.

Assim, pretende-se conectar a cultura “costeña” à cultura do resto do Caribe. Aos carnavais listados por Benítez Rojo (1998) de New Orleans, Rio de Janeiro, Port-of-Spain, agrega-se os carnavais “costeños” de Barranquilla, de Mompox, etc. Pode-se, assim, falar de uma cultura carnavalesca caribenha. Ou ainda, afirmar que a cultura caribenha é, essencialmente, carnavalesca. Assim, o que ocorreu, no Caribe, e em “La Costa,” foi uma redefinição do olhar dos literatos sobre a cultura dos grupos subalternos. Esse movimento, originado na década

de 1920 em Cuba, teve novo começo a partir do impacto da Segunda Guerra Mundial. Até esse momento, o que legitimava a narrativa era o contato, a imitação ou reelaboração de modelos europeus. Não é por acaso que logo após a guerra, no Caribe, foi escrito uma narrativa de retorno à cultura americana como é *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, cujo protagonista encontra a inspiração artística, perdida durante a barbárie da guerra, ao entrar em contato com o mundo americano.

A busca dos passos perdidos como indica a obra de Alejo Carpentier é a busca de novas fontes para a narrativa caribenha. O que ocorre é que Carpentier, em Cuba, Gabriel García Marquez, na Colômbia, e João Guimarães Rosa, no Brasil, refundaram o romance caribenho e brasileiro a partir da ereção de um novo sistema de legitimidade narrativa (RAMOS JÚNIOR, 2004), o contato com a cultura dos grupos subalternos. Por isso um crítico os chamou de “transculturadores”(RAMA, 2001). Nesse processo, o carnaval e a cultura carnavalesca ocupou um espaço pouco explorado por estudos críticos e historiográficos. Problematicar essa relação, assim, é um modo de contribuir para um conhecimento mais completo da cultura e narrativa caribenha e “costeña” produzida depois de 1950.

O Carnaval, Música e Narrativa em “La Costa”

Na passagem do século dezenove para o século vinte, na cidade de Barranquilla, teve início um processo de crescimento demográfico e econômico resultado da consolidação do porto de Sabanilla como o mais importante da Colômbia. Esse processo atraiu à cidade, em grande, a população do mundo rural “costeño.” Eles foram fundamentais para a manutenção da pujança econômica; foram importantes, do mesmo modo, porque trouxeram para o contexto urbano as festas carnavalescas rurais. Elas foram inseridas no carnaval da cidade, historicamente originado no século XIX, e ajudaram a constituir toda a riqueza

rítmica, visual e cultural do carnaval “barranquillero.”

Já na década de 1940, os primeiros movimentos no sentido de “organizar” as festas que ocorriam, durante o carnaval, nos vários bairros, em um ritual coletivo da cidade podem ser notados.² Esse processo de normatização e uso político do carnaval, teve os primeiros resultados nas décadas seguintes. Os carnavais passaram a ser parte da representação que a cidade tinha de si mesma:

Estos años, sin duda, marcan los primeros resultados de la utilización de tradiciones populares em las estrategias de dominio socio-político. En 1962, una junta permanente del carnaval reemplazó la junta organizadora del carnaval, mediante decreto oficial de 1960 y ordenanza de 1962. En esta forma quedaron bajo control oficial las celebraciones públicas, la selección de la reina oficial, la premiación de danzas y disfraces populares, la elección de las reinas de los Barrios y la distribución de auxilios monetarios gubernamentales (FRIEDEMANN, 1985, p.59).

Essa inserção do carnaval na representação que a cidade possuía de si mesma como argumenta Nina Friedmann foi fundamental para que os narradores “costeños” vissem no carnaval o potencial cultural e literário que ele possui. Contudo, se as festas em si começaram a ser utilizadas como forma de dominação política, as primeiras tentativas de carnavalizar a narrativa “costeña” se direcionaram no sentido que dá Mikhail Bakhtin à cultura carnavalesca: como inversão que desautoriza o poder estabelecido. É o exemplo da primeira peça carnavalesca produzida pela narrativa “costeña”. Estou me referindo ao conto de García Márquez, “Los funerais de Mamá Grande” publicado no México, num volume que leva o seu nome, em 1962.

O conto “Los funerais de Mamá Grande” pode ser lido de vários modos, contudo, gostaria de enfatizar a carnavalização do domínio político das famílias tradicionais “costeñas”.

A morte da Mamá Grande, a soberana legítima de Macondo, se torna uma festa no qual comparece o Papa e o Presidente da República entre outros notáveis. A narrativa tem duplo sentido: por um lado, é como se ela “tomase como real” as várias possibilidades de realidades teatralizadas durante os rituais carnavalescos. Nesta teatralização, o Papa e o Presidente da República viajam à região para o funeral de uma “terrateniente” “costeña”. Algo semelhante ao que realiza, alguns anos antes, Derek Walcott, em *Drums and colors*, de 1958. Nesta peça, concorrem à festa de abertura do parlamento da República de West Indies, ninguém menos que Cristovão Colombo, Walter Raleigh, Toussaint L’Overture, dentre outros.

Por outro lado, o narrador/autor, aproveitando-se da “máscara” carnavalesca da narrativa, se burla das pretensões das elites tradicionais no que diz respeito ao domínio político. A listagem dos domínios da Mamá Grande exemplifica o que estou dizendo. Ela se dividia em bens materiais:

[un] territorio ocioso, sin limites definidos, que abarcaba cinco municipios y en el cual no se sembró nunca un sólo grano por cuenta dos propietarios, vivían a título de arrendatarias 352 familias (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p. 142).

Ela também possuía bens morais, “su patrimonio invisible”:

La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos transcendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonores militares, sus señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, las elecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la nave del Estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión.... (GARCÍA MARQUEZ, 1962, p. 142-143)

Ela morre antes que possa terminar essa relação. Essa lista está informada pela burla e pela hipérbole, duas das estratégias retóricas utilizadas nas narrativas carnavalescas segundo Bakhtin (2008).

Essa narrativa de García Márquez ajuda a perceber duas estratégias diferentes no que diz respeito ao carnaval, em Barranquilla. Se por um lado, as elites políticas começam a usar a festa como modo de domínio político, os intelectuais, ao se aproximarem do carnaval, o fizeram como uma forma de desestabilizar o poder político das elites tradicionais. Como forma de resistência. Por outro lado, os narradores descobrem o potencial retórico do carnaval num momento em que a conexão aberta pelos ritmos negros leva músicos, narradores, canções e narrativas de La Havana a Nova York, de Caracas a Barranquilla, de Barranquilla a Ciudad Colón, de Ciudad Colón a Vera Cruz, etc.

Quatro anos antes de García Márquez publicar “Los funerales de La Mamá Grande”, Derek Walcott publicou, como disse acima, *Drums and colors*. Essa é apenas uma das conexões entre a vida cultural “costeña” e a vida cultural de outros lugares do Caribe. Na década de 1950, do mesmo modo, Ramón Illán Bacca, afirma que Barranquilla tinha como exemplo, a capital cubana. Isso se justifica por uma outra série de conexões que tiveram como centro a chamada “tropical music.”

A partir da década de 1920, começa a ocorrer um movimento que arreata importância ao trópico e a tudo que é tropical: frutas, destinos turísticos, comidas, festas e música negra caribenha. Esse processo esteve intimamente ligado à era do Rádio e foi alavancada, na esfera da grande política, pela

política da Boa Vizinhaça, de Theodor Roosevelt. Desde o início do século XIX, as frutas tropicais, principalmente a banana, que era produzida no Caribe, os destinos turísticos tropicais, destaque para Cuba, a música tropical, notadamente os ritmos negros cubanos e caribenhos, foram ganhando espaço no cenário internacional. Foi se constituído uma rede imaginária sobre o “Trópico”: lugar da festa, dos sabores exóticos, do feriado, do carnaval, da sensualidade. Esse imaginário tropical, como diria Baczo (1985), está resumido na fala de personagem de Guillermo Cabrera Infante, um turista americano, que exclama, ao chegar em Cuba, na década de 1950: “Honey, this *the* tropic” (CABRERA INFANTE, 2005, p. 187). Neste sentido, a cidade de Barranquilla, foi a primeira a se tropicalizar, na Colômbia. A cidade sempre, segundo Wade (2000), foi uma das principais portas de entrada da modernidade no país. Essa modernidade era, não poucas vezes, associada ao cosmopolitismo “barranquillero”. A cidade passou a escutar música caribenha, acompanhando a difusão dos ritmos negros cubanos via Estados Unidos, já no fim da década de 1920. Nas décadas seguintes, a música negra “costeña”, como a cumbia, o porro, o vallenato, etc., começou a ganhar espaço entre as classes médias e as elites barranquilleras. Na década de 1930, havia um mercado, na cidade, para a chamada “tropical music.” Existiram pelo menos oito casas de show de música caribenha funcionando ali, de modo permanente, entre 1930 e 1950. Isso sem contar as inúmeras outras casas que não sobreviveram ao período.” Essas casas de show organizavam bailes no período de carnaval. Nesse bailes, as elites da cidade compareciam. Através delas o carnaval foi ganhando espaço entre as classes médias e as elites “costeñas.”

Assim, as décadas de 1950 e 1960 são consideradas “The golden era of Costeño music” (WADE, 2000, p. 144). Esses ritmos –“ costeños” e caribenhos – eram, como não poderia ser diferente, a música dos carnavais de Barranquilla, Mompox, Cartagena, etc.

De modo que havia um cenário internacional que contribuiu significativamente para que o olhar sobre as culturas subalternas “costeñas” mudasse: por um lado, tentativa de normatizar o carnaval, usando os festejos populares para fins políticos, de outro, a reação intelectual que carnavaliza a narrativa como modo de crítica e burla política e social estão, do mesmo modo, ligados à difusão e aceitação da música “costeña” e caribenha em cidades como Cartagena de Índias e Barranquilla.

A difusão da música popular levou muitos intelectuais a prestarem mais atenção aos ritmos negros. Em Cuba, a música já era percebida como parte central da identidade nacional desde fins da década de 1920. Os intelectuais do Grupo de Barranquilla, ao se debruçarem sobre a música “costeña”, estavam seguindo uma tendência comum em outras regiões do Caribe a partir da difusão da chamada “tropical music” (Ver WADE, 2000; BENITEZ ROJO, 1998). Da música para o carnaval foi um passo curto.

Assim, a normatização do carnaval em Barranquilla, os primeiros passos na carnavalização da narrativa “costeña”, a “golden era” da música “costeña” estão conectados com uma série de acontecimentos que ultrapassam as fronteiras nacionais colombianas. Neste sentido, acredito que a perspectiva pós-nacional de Benitez Rojo (1998) pode colaborar para um entendimento mais claro dos complexos processos culturais que envolvem a carnavalização do arquivo “costeño”.

Carnaval no Arquivo: Narrativa de Origem e Outras Apropriações

Nas décadas seguintes, o carnaval e a cultura carnavalesca tem sido uma presença recorrente na narrativa “costeña.” Ele foi usado para tratar de temas como memórias de resistência negra em Cartagena e as identidades múltiplas de uma cidade porto como Barranquilla. O carnaval e as estruturas retóricas carnavalescas, a burla, a inversão, hipérbole, o disfarce, etc.

Estão presentes em *Cien años de soledad* (de 1967), *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, (de 1972), ambas de García Márquez, *Changó el gran putas* (de 1984), de Manuel Zapata Olivella, *Disfrázate como quieras*, (de 2002), escrita por Ramón Illán Bacca. Contudo, não nos prenderemos a questões estilísticas. O centro deste tópico é a apropriação do carnaval levado a cabo por estes dois últimos narradores, seguindo a tendência inaugurada por Gabriel García Márquez.

O conto “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” produz uma espécie de mito de (re)fundação para a obra de Gabriel García Márquez e a narrativa “costeña” em geral³. A origem da narrativa “costeña” está(ria) no encontro de um jovem escritor com a cultura carnavalesca regional, num contexto de fronteira. O trecho é longo:

Las conocí [Eréndira y La Abuela] por esa época, que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escrudiñar los pormenores de su vida hasta muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. Yo andada vendiendo enciclopedias y libros de medicina por la provincia de Riohacha. Álvaro Cepeda Samudio, que andaba también por esos rumbos vendiendo máquinas de cerveza helada, me llevo [...] por los pueblos del desierto [...] y llegamos hasta la frontera. Allí estaba la carpa del amor errante [...] La fila interminable y ondulante, compuesta por hombres de razas y condiciones diversas, parecía una serpiente de vértebras humanas que dormitaba a través de solares, y se salía de las calles de aquella ciudad fragorosa de traficantes de paso. Cada calle era un garito público, cada casa una cantina, cada puerta un refugio de prófugos. Las numerosas músicas indescifrables y los pregones gritados formaban un solo estruendo de pánico en el calor alucinante [...] el único remanso de sosiego era el barrio de tolerancia a donde sólo llegaban los rescoldos del fragor urbano (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p.125-126).

Em outros lugares, como é o caso do livro de memórias *Vivir para contarla* (2005, p.11), García Márquez retoma essa idéia. Segundo ele, o reencontro com o povoado onde cresceu teve tão grande impacto em sua futura vida de escritor que

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de sólo dos días iba a ser tan determinante para mi, que la más larga y diligente vida no me alcanzaría para acabar de contarlo.

O importante, ao que me parece, é que García Márquez teria chegado à Aracataca no dia de carnaval: “ése fue el camino que mi madre y yo emprendimos a las siete de la noche de sábado 18 de febrero de 1950 – vísperas del carnaval.” (GARCÍA MARQUEZ, 2005, p. 12) Viajaram toda a noite e no outro dia, ao meio dia, chegaram ao povoado. A esse dado poucos tem dado atenção. No momento de marcar a origem de sua obra, ele faz questão de inscrever a relação entre dita narrativa e o carnaval.

Este trecho, deste modo, é uma reafirmação da relação entre narrativa “costeña” e carnaval, que García Márquez já havia proposto em 1962 com “Los funerales de la Mamá Grande” e em 1972, com “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada.”

Esse passa a ser, ao que tudo indica, um dos mitos de origem da narrativa “costeña” produzida a partir de 1960. Contudo, como disse acima, ocorre uma dualidade. A relação entre narrativa e carnaval não elimina o arquivo. Ocorre, contudo, uma subversão. O “pré-texto”, do conto de Eréndira é uma canção de um dos mais importantes compositores populares do século XX, em “La Costa”. Um texto vindo da cultura oral e não da cultura escrita.

A subversão do arquivo teve continuidade com Ramon Illán Bacca, em *Disfrázate como quieras*. Mas por ora destacaria outro elemento. A relação de intertextualidade entre o conto de García Márquez e a obra de Illán Bacca. Duas citações ajudam a mostrar isso. García Márquez (2006, p. 126) no conto de Eréndira, na seqüência da citação acima, escreveu:

Entre la muchedumbre de apátridas y vividores e estaba Blacamá el bueno, trepado en una mesa, pidiendo una culebra de verdad para probar en carne propia un antídoto de su invención. Estaba la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres [...] estaba un enviado de la vida eterna que anunciaba la venida inminente del murciélago sideral .

Ramon Illán Bacca (2002, p.53), escreveu, como referencia à passagem anterior:

... la comparsa “Disfrázate como quieras”, en la que vieron los besos de la mujer araña, el ahogado más hermoso del mundo y un hombre cuya mitad era un sátiro afrentoso y la otra una bacante loca.

Essa relação intertextual, a presença da mulher aranha e do afogado mais bonito do mundo, um personagem que também aparece no volume de Eréndira deve ser entendida como uma relação discursiva. O discurso que (re)funda a narrativa “costeña” a partir de sua carnavalização. Ao relacionar sua obra com o conto de Eréndira, Illán Bacca está relacionando a sua apropriação do carnaval com a narrativa de origem dessa relação criada por García Marquez. Contudo, nem todos escritores “costeños” são tão explícitos. É o caso de Manuel Zapata Olivella.

Depois de quase 20 anos em silêncio, Manuel Zapata Olivella publicou aquela que é a sua obra maior, *Changó el gran putas*. A narrativa da experiência da resistência africana na América vista pelo olhar cultural africano, marcadamente yorubá. O livro está dividido em cinco partes. A primeira, “Los orígenes” fala do início do tráfico negreiro. A segunda “El muntu americano”, fala dos carnavais de Cartagena de Índias colonial e de Domingos Benkos enquanto a terceira parte, “La rebelión de los Vodun,” fala da Revolução Haitiana e de Toussaint L’Overture.

A quarta parte, “Las sangres encontradas,” trata do contexto das independências. Fala sobre Aleijadinho, Simon Bolívar, Prudêncio Padilla, Morelos, etc. enquanto, “Los ancestros combatientes”, a última parte, relata a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. Interessa, neste caso, apenas a segunda parte do livro, que está dividido em três capítulos: “Nascido entre dos aguas”, “Hijo de Dios y la Diabla”, “¡Cruz de Elegba, la tortura camina!”

O livro foi composto como um típico romance arquivo. Na parte que descrevo, quer-se, por um lado, inscrever a memória da resistência africana a partir das festas carnavalescas; por outro, propõe-se um mito de origem para o coroamento, durante o carnaval, de reis africanos na América. Zapata Olivella politiza o carnaval através de uma narrativa de origem que o vincula com a resistência negra, em Cartagena e no Caribe.

Na busca de legitimar-se, a narrativa intercala trechos de presumidos documentos inquisitoriais, canções populares e a voz dos escravos condenados e mortos por bruxaria, em Cartagena de Índias por 1620. O livro interfere simbolicamente, assim, num tipo de memória silenciada; tenta fazer lembrar das vozes negras. os “pré-textos” são duas origens: as canções populares, os documentos do arquivo inquisitorial – que escondem a voz negra nos interrogatórios. Essa estratégia é usada para legitimar a narrativa a partir do “poder de verdade” que possui o documento histórico. Contudo, não são esses documentos o centro da questão.

No centro desse carnaval está a coroação do “rei africano” Domingo Benkos⁴. Benkos é uma figura central da mitologia negra “costeña”. Em 1913 foi coletada a lenda “El rey del arcabuco”, que refere à Domingo Benkos: “La leyenda de Arcos es aquella de que em 1600 un rey africano y su familia, habiendo sido secuestrados en un lugar de África, llegaron en la trata de esclavos a Cartagena de Indias” (FRIEDEMANN, 1979, p. 36).

Zapata Olivella reconta a lenda de um modo diferente; Benkos haveria nascido em Cartagena, e quando criança teria sido seqüestrado. Mas as autoridades conseguem prender aqueles que pretendiam levá-lo a um quilombo. Ele cresce junto ao Padre Claver e conhece os meandros da escravidão. Mesmo criado como um ajudante do padre, ele continua sendo visto como rei. Os escravos e foros continuam esperando que ele os lidere na busca da liberdade. Depois de adulto é organizada o seu coroamento, no dia de carnaval, quando os escravos tinham liberdade de trânsito. No auge da festa, as autoridades civis e militares agem e prendem o rei e seu seqüito de comparsa.

O que estava disfarçado como uma festa era na verdade um ato de rebeldia, de insubordinação coletiva, que um afro-descendente traidor denunciou⁵. O coroamento de reis negros no carnaval de Cartagena, Bahia, Recife, entre outros lugares, seria um ritual de resistência à escravidão e a sociedade colonial. Um fato interessante, no que diz respeito a leitura de *Chango el gran putas*, é que o antropólogo colombiano Jaime Arocha (1999) encontrou em 1991, ao que parece sem seguir Zapata Olivella, essa mesma explicação para a comparsa chamada “Danza de Negros.” Segundo ele, os membros da comparsa tinham consciência de que ela significava a lembrança e atualização da resistência “cimarrón” na região do Caribe colombiano. Contudo, a narrativa de Zapata Olivella deve ser vista mais como uma tentativa de instaurar uma continuidade entre a “cimarronaje” e as lutas negras contemporâneas mais como memória que como história.

Por um caminho diferente trilhou Ramón Illán Bacca em *Disfrázate como quieras*. Ele desconstrói carnavalescamente a própria legitimidade da narrativa como arquivo. Os “pré-textos” jornalísticos e científicos que ele usa estão construídos de modo a burlar a própria possibilidade da narrativa se ancorar nesses outros discursos como forma de encontrar legitimidade.

Os “pré-textos” usados foram escritos por três figuras de burla: uma jornalista chamada Nakonia, um psicanalista chamado Freud Silveste, que estudou por correspondência, e um antropólogo internacional chamado Clemente Narro. Uma narrativa clemente, o olhar da rainha dos macacos no seriado Tarzan, e um psicanalista equívoco são modos de burlar a seriedade dos discursos jornalísticos e científicos; nega-se a possibilidade da narrativa se ancorar na autoridade desses discursos.

O enredo do livro conta a história de três mortes na noite de carnaval. Um casal foi encontrado morto e alvejado por tiros, várias vezes, num hotel. Um travesti, num bairro afastado, é encontrado crivado de balas. Bruno Manos Albas, o investigador, descobre que não houve assassinato, ao menos no primeiro caso. Foram feitos disparos em dois momentos diferentes sobre os cadáveres do casal, mas da primeira e segunda vez, eles já estavam mortos. Haviam sido envenenados, mas é provável que a morte tenha sido acidental. Pois foi encontrado um afrodisíaco indígena no quarto e nos corpos. O consumo em excesso da porção os matou. O que não convence o investigador.

Contudo, ao tema central da obra de Illán Bacca é a identidade. Apesar de descobrir a identidade do casal, um ex-padre e uma senhora honrada, amantes furiosos, que aproveitaram a impunidade do carnaval, a narrativa tem como centro a identidade dos personagens. A outra morte mostra bem isso. O travesti assassinado é um poeta, irmão gêmeo de uma prostituta, que durante todo o carnaval havia enganado um matador, se dizendo mulher. O matador ludibriado mesmo descobrindo a identidade do travesti se confessa apaixonado; mas é obrigado, por uma questão de honra, a matá-lo. Bruno Manos Albas, o investigador, para complicar mais o enredo, é bissexual. Ele foi criado, durante parte de sua infância pela família de sua mãe, descende de árabes, mas, depois da morte desta, foi entregue pelo avô à família de seu pai. A esposa deste, Augusta, o criou como filho. Mas mudou seu nome de Mustafá para Bruno.

Vários personagens secundários possuem também complexas histórias de identidades pessoais. Além do poeta travesti que tem uma irmã gêmea prostituta, um policial bixessual, com a identidade fraturada na infância, aparece uma ex-rainha da beleza que virou dona de bordel de ricos, um ex-aviador alemão socialista que se tornou magnata do café e que se casou com uma mulher pensando que fosse outra. A esposa assume a identidade da outra mulher para manter o casamento. Por outro lado, Günter, o alemão, havia colocado na filha, Marta Larissa, o nome de uma de seus amores de juventude, o que provoca um efeito especular porque em grande parte do livro o leitor é levado a pensar na segunda Marta Larissa, enquanto o texto está se referindo à primeira. Por outro lado, o enredo está cheio de personagens que possuem gêmeos, duplos, sócias, identidades simuladas, disfarces, etc. Isso além da presença, no contexto urbano, dos alemães, “turcos”, brasileiros, norte-americanos, espanhóis, chineses, etc.

As identidades dos personagens lembram as teorias da identidade contemporâneas (HALL, 1999). As identidades e identificações são múltiplas, fraturas, nada de raiz ou trajetória. As identidades dos personagens são papéis – máscaras – que eles utilizam e trocam, à medida que a festa muda. Neste sentido, a investigação de Bruno, as provas, livros, poesis, documentos históricos, provas datilográficas, que ele reúne – o arquivo – não permitem encontrar as verdadeiras identidades: nem dos mortos, nem dos assassinos, nem dos envolvidos no caso. O final para aqueles que insistem na busca dessa “identidade verdadeira” é nefasto. Günter Bermundez, um juiz interiorano que ajudava na investigação da verdadeira identidade dos criminosos e dos mortos, é assassinado; Bruno, no final do enredo, acaba morrendo vitimado por contradições internas, através de um câncer.

Existe, ao que tudo indica, um complô “social” contra o encontro da “verdadeira” identidade.

Um senador parece arrumar provas, recolocar testemunhas, para que a verdade fique suspensa, para que o arquivo de Bruno não o leve à verdade. A insistência de Bermudez em encontrar a raiz dos fatos leva à sua morte. O senador misterioso, acredito, é uma metáfora da sociedade “costeña”, que não aceitaria a inscrição de uma identidade “verdadeira.” Ele funciona como a mão invisível da sociedade.

De um ponto de vista histórico, essa descrição da identidade “costeña” se relaciona com um dos pressupostos básicos da imagem que a sociedade barranquillera e “costeña” possui de si mesma: o cosmopolitismo. Como cidade porto, Barranquilla esteve historicamente ligada à dinâmica atlântica de migrações e intercâmbios culturais que caracteriza outras cidades caribenhas como La Havana, Caracas, Port-of-Spain, etc. Seria a partir dessa história de diversidade que a narrativa de Illán Bacca fala, utilizando o carnaval como metáfora organizadora.

Se a primeira aproximação da narrativa “costeña” em 1962 foi no sentido de burlar das ínfulas das elites “costeñas” quanto a seu direito de governar, nem por isso as apropriações posteriores trilharam o mesmo caminho. Se Manuel Zapata Olivella escreve, de modo claro, uma narrativa de arquivo que inscreve um mito de origem para o carnaval “costeño” vinculando-o à resistência “cimarrón”, Ramón Illán Bacca recusa a relação entre arquivo e identidade. Carnavaliza o arquivo, assim em vários sentidos. Primeiro, se burla dele como modo de desautorizar o arquivo como legitimador da narrativa “costeña”, depois alerta para o perigo de associar o arquivo e as identidades regionais. Para ele as identidades não são coisas que vem do passado. São situações, disfarces, que teatralizamos no presente.

Assim, essa carnavalização da narrativa “costeña” esteve conectada a uma redefinição do olhar que a sociedade regional direcionava à cultura dos grupos subalternos.

Nas últimas décadas, o carnaval tem sido colocado cada vez mais como uma das marcas da região – outra marca importante são as obras de García Márquez, Zapata Olivella, Illán Bacca, dentre outros. Em 1962, o poder público municipal em Barranquilla tomou para si a organização da festa. Em 1967, foi criada a grande Parada do Carnaval de Barranquilla. As festas que ocorriam nos bairros foram organizadas num desfile “autenticamente” barranquillero. Em 2002, o carnaval de Barranquilla, foi declarado patrimônio nacional. Um ano depois, ele foi consagrado “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” pela UNESCO. Fizeram deles as palavras de Benitez Rojo (1998):

Entre todas las posibles prácticas socioculturales, el carnaval (o cualquiera otra festividad equivalente) es el que mejor expresa las estrategias de los pueblos del Caribe para hablar simultáneamente de sí mismos y de sus relaciones con el mundo, con la historia, con la tradición, con la naturaleza, con Dios (BENITEZ ROJO, p. 348).

Considerações finais

Desde a divulgação da obra de Mikhail Bakhtin, os críticos culturais têm dado maior atenção ao carnaval e à carnavalização da literatura e obras visuais. Esses trabalhos, contudo, devem ser acompanhados de uma problematização histórica dessa relação. A carnavalização da literatura não é algo que ocorre da noite para o dia e sem motivações sociais e históricas. Por outro lado, o próprio carnaval é visto como uma festa ocidental, que chegou à América e permanece a mesma coisa. É preciso historicizar o carnaval e a carnavalização da cultura. O que ocorre, contudo, é que os historiadores, mesmo dentro da História Cultural, têm dado pouca atenção a este problema. Os historiadores colombianos Danny González Cueto, Martha Lizcano Angarita, Paolo Vignolo são, neste sentido, exemplos a serem seguidos no Brasil.

Esse artigo, deste modo, pretendeu historicizar, a

carnavalização da narrativa “costeña”. Esses acontecimentos estão pressionados por uma série de processos históricos. Não é por acaso que essa carnavalização teve início, nos anos de 1960, a década de ouro da música “costeña.” Ou seja, ela fez parte de um movimento de redefinição, nos países imperiais, do olhar sobre o trópico e o tropical – que o Caribe passou a representar – que teve início depois de Primeira Guerra Mundial e se intensificou depois de 1945, com o fim da Segunda Guerra. Nos anos de 1950, o trópico estava na moda.

Esse processo, dentro da dinâmica de elite colonizada descrita por Homi Bhabha (2001) leva as elites periféricas a começarem a ouvir música popular e a se interessar pela cultura dos grupos subalternos. Daí até a apropriação política do carnaval de Barranquilla foi um passo. Passo esse seguido pelos narradores. Simbolicamente, coincidem o ano de marca, de modo definitivo, a normatização do carnaval de Barranquilla, e publicação da primeira peça carnavalesca da narrativa “costeña”, “Los funerales de La Mamá Grande.” Esse ano foi 1962. Nos anos seguintes, à medida que o carnaval se torna a marca definitiva da cultura “costeña” nos discursos públicos, os narradores se apropriam do carnaval e começam a utilizá-lo dos mais variados modos. García Márquez, de modo mais acentuado, em 1972, inscreve um mito de origem para a narrativa regional, onde o (re) encontro com o carnaval é definidor da narrativa que iria, a partir daí, ser escrita em “La Costa.” Ele estava certo.

Notas

1 Uso pré-texto como uma forma de dar conta do fato de que as narrativas de arquivo sempre ficcionalizam a partir de um presunto documento histórico ou cultural. Esse documento pode ser real ou simplesmente uma falsificação do autor. O importante é a estratégica retórica: usar um documento que é entregue ao leitor como vindo do mundo real, ajuda a criar uma sensação de a narrativa ser real e não ficcional. Ou seja, ajuda a legitimar o discurso.

2 O interesse pelo carnaval e sua associação com a imagem da cidade pode ser notado com a produção do filme “Carnaval de Barranquilla”, de 1951 (ANGARITA LIZCANO e GONZÁLEZ CUETO, 2007)

3 Talvez seja possível dividir a obra de García Márquez em dois momentos. Antes de “Los funerales de La Mamá Grande” e depois dela. Antes sobressai uma retórica realística, quase de denúncia social. Esse conto marca o início de um outro tipo de estrutura retórica ligada ao carnavalesco, que o levou a *Cien años de soledad Otoño del patriarca*.

4 Domingos Benkos, as vezes conhecido como Domingos Bohio, foi citado por Thornton como um líder do Palenque de São Basílio. A mitologia desse quilombola coletada por Nina Friedmann diz que ele foi o fundador da cidadela. (Ver Thornton, 2004; Friedmann, 1979)

5 A figura do traidor está presente em todo o livro. A ele é atribuída o fracasso das rebeliões e revoluções negras, na América.

Bibliografia

- “Carnaval de Barranquilla: História”. In: <http://www.carnavaldebarranquilla.org>. Acesso em. 21 nov 2009.
- AROCHA, Jaime *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en El Pacífico colombiano*. Santa Fe de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.
- BACCA, Ramón Illan. *Disfrázate como quieras*. Bogotá: Plaza y Janes, 2002.
- BACZO, Bronislaw. A “*imaginação social*” Leach, Edmund et Alii. *Anthropos Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial CASIOPEA, 1998.
- CUNIN, Elizabeth. “De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una ‘música negra’, la *champeta*”. *Aguaita*. Cartagena de Indias: Obs. del Caribe colombiano, N° 15 e 16, dez. de 2006/jun de 2007.

- FRIEDEMANN, Nina. "El carnaval caribenho: ritual contemporâneo de comunicación". In: *Revista Mexicana do Caribe*. Chetumal: Universidad de Quintana Roo, Año 1, Nº 2, 1996.
- FRIEDEMANN, Nina S. *El carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Editorial La Rosa, 1985.
- FRIEDEMANN, Nina S. "El carnaval rural en el rio Magdalena". In: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Nº 1, Vol. XXI, 1984. www.banrep.gov.co/blaavirtual/boleti5/bol19.
- FRIEDEMANN, Nina. *Ma Gombe: Guerreros y Ganaderos en Palenque*. Bogotá: Carlos Valencia, 1979.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona: Mandadori/ RBA, 2006.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Debolsillo, 2005.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Notas de prensa (1961-1984)*. Barcelona: Mandadori, 1999.
- GLISSANT, Edouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo*. México: FCE, 2000.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 1999.
- LIZCANO ANGARITA, Martha e GONZÁLEZ CUETO, Danny. "El aporte afrocolombiano al carnaval de Barranquilla: su valoración e inventario en los estudios históricos, antropológicos y etnográficos". In: revistabrasileirodocaribe.org/anais.
- LIZCANO ANGARITA, Martha e GONZÁLEZ CUETO, Danny. "Documentales sobre el Carnaval de Barranquilla." *Boletín de Antropología*. Año 21, N. 038, 2007. In: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/557/55703817.pdf>
- MINTZ, Sydney. "A antropologia da produção de Plantation".

- Economia e movimentos sociais na América Latina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, pp. 145-156.
- POSADA CARBÓ, Eduardo. *Una invitación a la historia de Barranquilla*. Barranquilla: Cámara de Comercio de Barranquilla y Fondo Editorial CEREC, 1987.
- RAMA, Angel. *Literatura e cultura na América Latina*. Organizado por Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Edusp, 2001.
- RAMOS JÚNIOR, Dernival V. *Cien años de soledad – e o Caribe e o carnavalesco e o maravilhoso. Uma análise histórica-cultural da obra de Gabriel García Márquez*. Goiânia: UFG (Dissertação de Mestrado), 2004.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SIERRA, Lya. *¡Esa gordita si baila!* Córdoba: Editorial El Viajero, 2004.
- THORNTON, J. *A África e os africanos na formação do mundo atlântico. 1400-1800*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004.
- VIGNOLO, Paolo. “Carnaval, ciudadanía y mestizaje en Colombia.” En: AA.VV. “Jornadas de Estudio sobre Fiestas y Carnavales”. Cartagena: Institut de Recherche pour le Développement (IRD) y Universidad de Cartagena.
- WADE, Peter. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- WILLIAMS, Raymond L. *Novela y Poder en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, Editores, 1992.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel. *Changó el gran putas*. Bogotá: Rei Andes, 1992.

