

ARQUIVOS, ACERVOS E FRAGMENTOS CARNAVALESCOS

Leonardo Augusto Bora (UFRJ)

RESUMO

O trabalho reflete, sem pretensões conclusivas, acerca das ideias de “arquivos” e “acervos” no cenário das escolas de samba do Rio de Janeiro, associações de matrizes negro-populares que expressam a modernidade carioca. Primeiramente, é observada a ausência de iniciativas vultuosas no que diz respeito ao trabalho com a memória dessas instituições. Num segundo momento, em diálogo com provocações de Vinícius Natal, é delineada a importância de se compreender o complexo cultural sambista enquanto representativo de um pensar moderno não submetido à visão da Semana de Arte Moderna de 1922. Por fim, observam-se alguns enredos e desfiles que “homenagearam” o modernismo, numa tentativa de compreensão de um percurso de continuidades e rupturas.

PALAVRAS-CHAVE: arquivos; acervos; escolas de samba; modernidade.

ABSTRACT

The work is a reflection, without conclusive pretensions, about the ideas of “archives” and “collections” in the scenario of the samba schools of Rio de Janeiro, associations of black-popular matrices that express the “carioca modernity”. First, the absence of massive initiatives regarding work with the memory of these institutions is observed. In a second moment, in dialogue with provocations by Vinícius Natal, the importance of understanding the samba cultural complex as representative of a modern thinking not submitted to the vision of the “Week of 22” is outlined. Finally, some plots and parades that “honored” the modernism are presented, in an attempt to understand a trajectory of continuities and ruptures.

KEYWORDS: archives; collections; samba schools; modernity.

ARQUIVOS

De saída, é preciso registrar que este trabalho é uma expansão e um primeiro desdobramento (portanto algo distante de qualquer pretensão conclusiva) de uma fala realizada no dia 21 de setembro de 2022, durante o Seminário Poiésis de Arquivo, ocorrido na PUC-Rio. O caráter um tanto experimental da mencionada fala recebe, aqui, uma primeira camada de apontamentos teóricos mais sistematizados, com notas e citações – o que não quer dizer mais lineares ou definitivos. Alguns marcadores daquele momento permanecem imutáveis, como um certo acorde impressionista e o apreço pelo tempo espiralar, com ecos do pensamento de Leda Maria Martins (2021). Tal texto deve ser encarado enquanto casa em construção, com poucas paredes de pé. Ainda não há telhado.

Durante a mesa de que participei, na edição de 2022 da feira de arte ArtRio, realizada na Marina da Glória, Rio de Janeiro, o professor do Departamento de Artes da UERJ e curador do Museu de Arte do Rio, Marcelo Campos, lançou provocações acerca da necessidade de se pensar o conjunto automaticamente associado ao “universo museal moderno” (coleções, reservas técnicas, exposições, acervos, curadores, arquivos, visitas guiadas...) a partir de uma perspectiva crítica comprometida com o “reencantamento do mundo”. “Morreu a modernidade do cubo branco”, ele destacou, ao celebrar as ainda tímidas interpenetrações entre instituições como Museu de Arte do Rio, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna, Instituto Moreira Sales etc. e um complexo de vivências, saberes, territórios, corporeidades e fazeres artísticos como aquele vivenciado cotidianamente pelas e nas escolas de samba de metrópoles tão diversas quanto São Paulo e Rio de Janeiro, para ficar restrito às maiores cidades brasileiras (é sabido que há escolas de samba em grandes e pequenas localidades de todas as regiões do Brasil, complexo cultural que há muito rompeu as fronteiras geográficas do nosso país e ocupou ruas e avenidas de outros países do mundo).

A presença da bateria da Beija-Flor de Nilópolis, agremiação que representa o samba da Baixada Fluminense, macrorregião onde também estão sediadas escolas como Acadêmicos do Grande Rio (Duque de Caxias), Unidos da Ponte (São João de Meriti) e Inocentes de Belford Roxo (Belford Roxo), na abertura da exposição *Um defeito de cor*¹, interpretação e tradução expográfica da

¹ A exposição é assim descrita, no site da instituição: “Uma revisão historiográfica da escravidão abordando lutas, contextos sociais e culturais do século XIX. *Um Defeito de Cor*, a exposição principal do MAR é uma interpretação do livro de mesmo nome da escritora mineira Ana Maria Gonçalves, que conta a saga de uma mulher africana, chamada

obra literária de Ana Maria Gonçalves, em 10 de setembro de 2022, sem dúvidas merece ser celebrada. Aos olhos de quem vivencia o samba, é de se admirar uma ideia e prática de universidade, escola ou museu que não tem medo dos batuques e tambores, tão fetichizados aos olhos folcloristas da primeira metade do século XX (vide o capítulo “Macumba”, do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, quando o desdobrável protagonista conhece o terreiro de Tia Ciata, espaço mítico onde supostamente foi composto o primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida²); batuques e tambores tão silenciados, ainda hoje, em vitrines e gravuras – o “exótico”, o “outro”, o “estereótipo”. Em contrapartida, e a fala contundente de um dos então carnavalescos da Beija-Flor, André Rodrigues, direcionou as luzes para isso, é de causar espanto que não apenas o Rio de Janeiro não possui um museu dedicado ao seu mundialmente conhecido carnaval (o que põe a cidade em posição de desvantagem àquela de lugares como Nova Orleans, Montevidéu, Salvador, Recife, Nice, Binche, entre outras) como o fato de que os principais museus de arte sediados nela não possuem acervos de artes carnavalescas e, quando promovem debates acerca do samba, nem sempre convidam e ouvem... sambistas.

O Museu do Samba, situado aos pés do Morro da Mangueira e responsável, quando ainda era o Centro Cultural Cartola, pela elaboração do dossiê que gerou a patrimonialização do samba carioca em suas variantes Samba de Terreiro, Samba de Partido Alto e Samba de Enredo, na primeira década deste século XXI (empreitada liderada por nomes como Nilcemar Nogueira, Aloy Jupiara e Rachel Valença), tenta, aos poucos, organizar o seu acervo de itens materiais, que reúne fantasias, adereços, desenhos, pinturas, objetos e documentos pessoais de nomes como Cartola, Dona Zica e Nelson Cavaquinho³. O acervo digital, com centenas de entrevistas concedidas por sambistas das agremiações cariocas, é tão rico quanto desconhecido do grande público. Fora de um determinado “circuito” (o que nos leva a pensar as noções de “centro” e “periferias” – e a necessidade urgente de subverter essa geografia de exclusões) e não lido como equipamento cultural voltado para as artes (há que se refletir sobre as nuances da expressão “arte contemporânea”, diante das premências do hoje), o espaço padece de problemas estruturais graves e permanece à margem do

Kehinde, que, no Brasil, precisa lutar por sua liberdade e reconstruir sua vida. Esse recorte do livro, feito pelos curadores Amanda Bonan, Marcelo Campos e pela própria autora, aborda anos da história do Brasil e do continente africano.” A saga narrada por Ana Maria Gonçalves foi o enredo escolhido para o carnaval de 2024 da Portela, agremiação carioca que completou 100 anos de existência em 2023. O trabalho será desenvolvido pelos carnavalescos André Rodrigues e Antônio Gonzaga. Ver: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/um-defeito-de-cor/>. Acesso em 21/04/2023.

² O terreiro de Ciata é um símbolo para se pensar a espacialidade do samba urbano do Rio de Janeiro e o caráter festivo das reuniões comandadas pelas tias baianas, que “promoviam encontros de todo o tipo, concentradoras de gente, com sessões de candomblé e de samba” (NOGUEIRA, 2015, p. 116).

³ Sobre o assunto, ver BORA e PORTO, 2022.

cenário artístico-cultural da cidade – bem como o carnaval da Estrada Intendente Magalhães, distante dos holofotes da Sapucaí, em Madureira (a mesma Madureira pintada por Tarsila do Amaral, em 1923 – ou não seria a mesma?). Os espetáculos anualmente produzidos pelas mais de 50 escolas de samba que desfilam na importante via da Zona Norte da cidade, no mais das vezes, são desconhecidos ou menosprezados pelo próprio público da Passarela Professor Darcy Ribeiro – Sambódromo que foi projetado pelo olhar moderno de Oscar Niemeyer, nos arredores da Central do Brasil.

Este cenário brevemente exposto pode ser tomado enquanto ponta de um iceberg teórico que, à luz das perspectivas decoloniais ou contra-coloniais que nos ajudam a revisar a própria noção de “moderno” (é possível, afinal, falar em “modernidade” em um país que ainda não venceu problemas estruturais como a fome, a miséria, a desigualdade em tantas faces?⁴), vem sendo ocupado por coletivos muito potentes que se dispõem a problematizar (e agir, e alterar) o outrora considerado “pacífico” e “democrático” universo das escolas de samba sob as lentes dos estudos étnico-raciais⁵, de gênero, classe e sexualidade. Não, as escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro, assim como a sociedade onde elas estão inseridas, não são territórios plenamente democráticos, livres dos horrores do racismo, do machismo, da LGBTQIAP+fobia e de outras violentas tensões e contradições – podemos pensar, ainda, nas possíveis conexões entre escolas de samba, milícias e igrejas neopentecostais, algo “novo” em um território minado de históricas relações com a contravenção⁶. A desigualdade racial e de gênero observada no quadro de carnavalescos, os artistas de contornos indefinidos e funções fluidas (SANTOS, 2009, p. 67) que, via de regra, assinam as narrativas escritas e os projetos artísticos de fantasias e carros alegóricos de um dado cortejo, não deixa mentir – basta uma rápida pesquisa pelos poucos “bancos de dados” existentes, em *sites* que se dedicam a registrar a história das escolas de samba (caso do “galeriadosamba.com”, que enfoca as agremiações cariocas e apresenta tabelas anuais, desde o ano de 1932). Entender isso é um pressuposto.

Grandes arquivos físicos mais ou menos unificados, isso não há. É comum o relato, em conversas com curadores e pesquisadores, de que é muito difícil “rastrear” materiais carnavalescos para a composição de mostras e/ou para a realização de estudos acadêmicos. Via de regra, impera a construção de redes localizadas, trocas de favores, “jeitinhos”: uma pessoa auxilia a outra, que indica

⁴ Tal aspecto é debatido por Alfredo Bosi em *Post-scriptum 1992*, texto que revisa criticamente o ensaio *Cultura brasileira e culturas brasileiras*, parte do livro *Dialética da Colonização*. Ver: BOSI, 1998, p. 347-375.

⁵ Aqui, deve-se mencionar a atuação dos coletivos *Pensamento Social do Samba* e *Quilombo do Samba*, ambos atuantes na cidade do Rio de Janeiro.

⁶ Sobre isso, ver JUPIARA e OTÁVIO, 2015.

outra, que, se o sujeito estiver com sorte e souber “fazer a ponte”, conhece alguém cujas gavetas de casa podem guardar (ou esconder?) tesouros como centenas de *croquis* de Arlindo Rodrigues, notável artista que se dedicou às visualidades carnavalescas. Bandeiras antigas, fotografias, pedaços de fantasias, desenhos, documentos escritos: em termos institucionais, as escolas, mesmo as mais organizadas no que diz respeito à atuação de “departamentos culturais”, não possuem muita coisa em seus depósitos e “salas de memória” (a exceção são os troféus, costumeiramente exibidos em redomas de vidro, nas sedes recreativas – a narrativa dos triunfos, alegorias de vitórias), o que leva os “garimpeiros” aos arquivos fotográficos de jornais e a uma procura “às cegas” em acervos pessoais não sistematizados, nas casas de pessoas indicadas.

A pesquisa de mestrado em antropologia desenvolvida por Vinícius Natal toca nessa questão ao investigar as estratégias de catalogação, armazenamento e gestão de materiais por parte do departamento cultural do GRES Acadêmicos do Sanguêiro, no ano de 2012. O pesquisador relata que boa parte do material da memória da instituição tijuicana estava armazenado no “quarto dos fundos” do apartamento de um dos diretores, o qual se mostrava preocupado: “Sei que não está em situação boa para as pessoas verem, que tem que ter papel especial... mas é o que eu consigo fazer. Se vem uma chuva, um incêndio ou qualquer coisa, a gente perde foto, jornal, a memória do Sanguêiro, né” (NATAL, 2016, p. 59). Memória que se esmigalha.

Na contramão disso, a carnavalesca Rosa Magalhães, festejada pelo rigor com que desenvolve as suas pesquisas de enredo e pela plasticidade com que transforma textos literários canônicos (como *Dom Quixote* e *Os Três Mosqueteiros*) em narrativas carnavalescas, decidiu doar o seu acervo iconográfico, construído ao longo de mais de três décadas ininterruptas de atuação como artista do carnaval carioca, para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O acervo, agora albergado pela biblioteca da Rede Sirius, será integralmente digitalizado, catalogado e disponibilizado para consulta da comunidade acadêmica. Convém atentar, com o olhar crítico acurado, para a seguinte indagação: afinal, de que noção de “arquivo” estamos falando? Qual “modelo” de catalogação é o desejável, em se tratando de algo tão complexo, vivo e multifacetado como um desfile de escola de samba? Na eventual criação de um “museu das escolas de samba” ou de um acervo carnavalesco em uma instituição museal já existente, quem participaria do processo de pesquisa, acompanhamento, curadoria? Como a vivacidade sambista permaneceria barulhenta e ritualizada, quando as luzes se apagam e as gavetas são trancadas? Perguntas ao vento.

ACERVOS

Numa tentativa, talvez frustrada, de verticalizar este mergulho entre fragmentos, é de se destacar que a noção de “modernidade”, no interior das escolas de samba, é um ponto em permanente disputa. Vinícius Natal, um dos idealizadores do coletivo *Pensamento Social do Samba*, ao lado do também antropólogo Mauro Cordeiro, costuma destacar, em suas elucubrações, que as escolas de samba, associações de matrizes negro-populares, organizadas nas periferias e nos morros do Rio de Janeiro no amplo contexto do pós-abolição, são um terreno pantanoso quando o assunto é o tríptico história-memória-patrimônio: por um lado, celebram-se datas, símbolos e baluartes enquanto estratégia de autoafirmação política e festiva (o centenário da Portela, em 2023, é um exemplo); por outro, não causa espanto a quem transita pelos barracões (espaços, geralmente cobertos, onde são confeccionados fantasias e carros alegóricos – no caso do Grupo Especial do Rio de Janeiro, quatorze galpões de quatro andares localizadas no complexo fabril da Cidade do Samba, no bairro da Gamboa) a percepção de que muitos dirigentes parecem ignorar ou desprezar iniciativas mais vultuosas de publicização, problematização e circulação dessa memória, desprezo que seguramente nos ajuda a entender o porquê de o samba carioca (e centenas de sambistas, e as próprias escolas de samba, produto grandioso dele) nunca ter sido efetivamente inserido no “projeto moderno” brasileiro. Como objeto, sim: nas aquarelas de Cecília Meireles, nos balés “selvagens” e “primitivos” de Eros Volúcia, nos versos de poemas como no longo *Carnaval Carioca*, de Mário de Andrade. A ideia ampla de “carnaval” está no coração da Semana que escandalizou a elite paulistana e se propôs a beijar os “erros de português” e a celebrar nossas “raízes” indígenas e africanas. Tal ideário se desdobrou em obras posteriores, como a já mencionada pintura de Tarsila, a citada rapsódia de Mário de Andrade e o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. O samba enquanto sujeito produzido por corpos e corpas (expressão reivindicada por nomes da cena artística LGBTQIAP+ contemporânea, caso de Rafael BQueer) historicamente subalternizados, não – não foi convidado para a festa modernista.

É de se saudar, novamente, a iniciativa de pensadores que contemporaneamente inserem o samba em suas dimensões poéticas, estéticas e civilizatórias anteriores à celebrada Bossa Nova (que, no limite, pode tocar em questões espinhosas, como apropriação e embranquecimento) no mapa dos muitos modernismos brasileiros – algo visto recentemente nas exposições *O Rio do Samba*, no Museu de Arte do Rio, e *Raio-que-o-parta: ficções do moderno no Brasil*, no Sesc 24 de maio, em São Paulo. Também é potente o reposicionamento proposto pelo rapper Emicida logo no início de *Amar-Elo*,

documentário no qual o artista, após saudar Exu por meio do famoso oríki do pássaro que foi morto ontem com a pedra atirada hoje, cita o samba em sua diversidade como a grande invenção da modernidade brasileira. Tal visão permeia as páginas de *Modernidade em preto e branco*, livro de Rafael Cardoso, no qual o autor desenvolve a ideia de “modernismos alternativos”, afirmando o seguinte:

O sentido maior do modernismo no Brasil só pode ser compreendido ao considerar outras correntes de modernização cultural em paralelo àquela geralmente reconhecida. O termo costuma ser aplicado no contexto brasileiro de modo estreito e bastante peculiar, revelando os pressupostos que o embasam. Os nomes do nosso cânone derivam quase exclusivamente das esferas elitistas de literatura, arquitetura, artes e música eruditas, enquanto os modernismos alternativos que brotaram da cultura popular e de massa são esquecidos ou ignorados (CARDOSO, 2022, p. 17).

No caso específico das escolas de samba cariocas, é de se notar que o primeiro concurso oficial, realizado em 1932, na Praça Onze, estava inserido no projeto de “modernização” do carnaval da cidade – não é um mero detalhe o fato de que nesse mesmo ano foram organizados o primeiro baile do Theatro Municipal e o primeiro programa turístico do carnaval carioca, financiado pelo Touring Club, com vistas à rápida internacionalização do evento e francamente inspirado em modelos festivos europeus, como os carnavais de Nice e Veneza. Nessa mesma década de 1930, Walt Disney visitaria Madureira e conheceria Paulo Benjamin de Oliveira, Paulo da Portela, o chamado “professor”, líder e agente cultural que pode ser lido como um exímio mediador cultural. Há quem afirme que desse encontro de “modernidades” (o cinema de animação estadunidense e o samba da águia altaneira) nasceu o personagem Zé Carioca, símbolo da “política de boa-vizinhança” e de um samba que, vez ou outra, se confundia com a rumba, entre os babados multicoloridos dos vestidos de Carmen Miranda⁷.

Natal é preciso ao sugerir um certo percurso (sinuoso, sincopado) do samba enquanto expressão da modernidade negra carioca. Evocando questionamentos e provocações de nomes como Bruno Latour (em *Jamais fomos modernos*), o autor didaticamente faz uma diferenciação:

É bom apontar, desde já, uma diferença entre os usos (...) de “modernidade” e “modernismo”. Entendo a ideia de modernidade como um paradigma do novo porvir em rompimento com um passado que deve ser observado, mas, de certa forma, superado. Essa ideia é presente como um paradigma filosófico e nos

⁷ O segundo casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Portela, no desfile de 2023, Emanuel Lima e Camyllinha Nascimento, representaram Zé Carioca e Carmen Miranda. Narraram, com as suas vestes e o seu bailado, o episódio a que o artigo se refere. Sobre o corpo múltiplo da “Pequena Notável”, ver SOUZA, 2007.

desafia, até hoje, a pensar permanentemente sobre o novo. Já o modernismo é visto como um movimento e corrente intelectual e artística ocorrido na década de 1920, liderado, majoritariamente, por uma elite paulistana. Interessa-nos entender tanto a possibilidade de enxergar outras formas de conceber um novo mundo social – modernidade – como identificar os atores responsáveis por esse processo no Brasil – modernistas – não só na década de 1920, mas em um sentido mais amplo de protagonismo e inovação das culturas afrocariocas (NATAL, 2022, p. 19/20).

Estabelecido o importante recorte, o autor atenta para o fato de que a historiografia do samba carioca é marcada por lacunas e apagamentos, diferentemente do que se observa quando da análise da fortuna crítica da Semana de 1922, ancorada em um “acervo” amplamente debatido: pinturas, partituras, textos literários, documentos, diários de viagem, fotografias etc. O seguinte fragmento sintetiza a problemática:

Ao olharmos atentamente para a historiografia das escolas de samba, percebemos que muito se fala na criação das escolas de samba como uma organização que desfila nos dias de carnaval e pouco se fala na representatividade de se criarem diversas instituições espalhadas pela cidade – e depois pelo país – geridas, majoritariamente, por descendentes de escravizados. Mais ainda, é flagrante o apagamento do protagonismo dos artífices das escolas de samba em seus primeiros anos, cabendo o papel de difusão desses nomes, quase em sua totalidade, a uma relação do samba com a indústria cultural – fonográfica, TV e rádio – e um olhar por vezes exotizado e comercial. Esse processo de silenciamento não é novo e nos remete, diretamente, às heranças afrodiaspóricas da escravidão negra e ao apagamento de identidades sofrido pelas camadas negras da população do Brasil. Entendo que havia, na criação das escolas de samba no Rio de Janeiro, um projeto de modernidade que passava por acionar uma memória recente da escravidão e uma busca pela afirmação de cidadania. Seus primeiros integrantes, muitos deles fundadores, revelam-se sujeitos ativos no pensamento sobre a construção de um Brasil que teimava em deixá-los à parte dos espaços de poder (NATAL, 2022, p. 23).

Ao cotejar as visões contra-hegemônicas de Mônica Veloso (autora que problematiza a centralização da ideia de “modernismo brasileiro” em São Paulo, direcionando os holofotes para outras modernidades, como a carioca – trabalho que dialoga, portanto, com o recente de Rafael Cardoso) e de Paul Gilroy (para quem a noção de “modernidade” não pode ser dissociada do amplo debate acerca da diáspora afro-atlântica e do racismo), Natal propõe a ideia de que o samba é parte fundamental do processo de construção de uma modernidade afro-brasileira, processo marcado por sucessivas invenções e recriações – visão que disputa e redefine o conceito de modernidade, uma vez que, segundo as elucubrações de teóricos como Antônio Sérgio Guimarães, a ideia macro de

“modernidade” está ligada a uma visão eurocêntrica de mundo, herdeira do iluminismo e do colonialismo.

No Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930, ritmos e histórias se misturavam, novos falares nasciam, saberes circulavam em espaços que não apenas os cafés dos *boulevares* afrancesados, símbolos de um projeto de urbanidade marcado pela exclusão (o “bota-abaixo” de Pereira Passos, no mais das vezes romantizado). Os sambistas à margem (e aqui cabe inserir a menção a Grada Kilomba e à proposição de margem como centro⁸, algo também apontado por Natal) interpretavam, traduziam e reinventavam visões de Brasil, Brasis, tanto quanto os intelectuais de gabinete que permanecemos a discutir, canonizados. Transitavam, inclusive, pelas “grandes artes” cultuadas nos salões – e a exclusão histórica de sambistas-pintores, como Heitor dos Prazeres, dos principais catálogos de arte do país é apenas mais um exemplo de apagamento atrelado às estruturas racistas, lacuna que instituições como o MASP vem tentando preencher.

O apagamento de tantos nomes e a ausência dos artífices fundadores das escolas de samba dos grandes debates públicos acerca da modernidade (nomes como Paulo da Portela, Ismael Silva, da própria Tia Ciata) é, nos termos de Natal, a permanência de uma histórica negação do mais básico direito à cidadania. Os modernistas paulistanos, ao empreenderem viagens ao “sertão carioca” (a região da atual Madureira), pretendiam decodificar estes “saberes do povo”, com legítimo interesse e comprometimento artístico – empreitada que visava, inclusive, à criação de acervos (a coleta de ex-votos, nas cidades históricas de Minas Gerais, por parte de Mário de Andrade é um exemplo desse movimento colecionista, sem falar nas gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas). No entanto, por detrás do hibridismo efervescente de uma obra como *Macunaíma*, resta a percepção de que os valores culturais negro-populares permanecerem em posição desfavorável no que diz respeito à sedimentação do mapa das artes modernas brasileiras. E tal visão monumentalizadora (o culto ao “mito de 1922”, nos termos de Cardoso⁹), por mais complexo que pareça, passou a ser reproduzida

⁸ Nos termos da autora, é preciso cuidado: “Falar sobre margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro? No entanto, bell hooks argumenta que este não é um exercício romântico, mas o simples reconhecimento da margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local. A margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência (hooks, 1990). Ambos os locais estão sempre presentes porque *onde há opressão, há resistência*. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência” (KILOMBA, 2020, p. 68/69).

⁹ O autor afirma: “A relevância maior da modernização artística no Brasil costuma ser ofuscada pelo predomínio de uma narrativa mítica da ‘arte moderna’. Pergunte a qualquer brasileiro razoavelmente bem-informado quando teve início o modernismo no Brasil e a resposta fará menção a 1922. (...) Mesmo consagrada por estudiosos e preservada por instituições fundadas em sua memória, a importância da Semana reside principalmente em seu status como lenda.” (CARDOSO, 2022, p. 18).

em algumas narrativas de enredos carnavalescos no decorrer do século XX e neste início de século XXI.

FRAGMENTOS CARNAVALESCOS

É interessante perceber o quanto o modernismo brasileiro na sua dimensão “monumental e consagrada”, centralizada na Semana de 1922, foi trabalhado em diversos enredos de escolas de samba do Rio de Janeiro, rendendo sambas e apresentações notáveis, caso do desfile de 1992 do GRES Estácio de Sá. O enredo *Paulicéia Desvairada, 70 anos de modernismo no Brasil*, desenvolvido pelos carnavalescos Chico Spinoza e Mário Monteiro, deu à escola do Morro do São Carlos, descendente da Deixa Falar de Ismael Silva, o primeiro título de campeã do carnaval carioca – um marco. Não houve, porém, nenhuma menção à fundação das escolas de samba, mas à presença da *Commedia dell'arte*; não houve uma citação à ida dos Oito Batutas à França e às noites da “Montmartre negra”, mas a celebração da Tropicália enquanto “renascimento” da pulsão radical de 1922. “No país da Tropicália, tudo acaba em carnaval!” – afirmava o samba composto por Djalma Branco, Déo, Maneco e Caruso. O público foi ao êxtase!

Não se trata, aqui, de questionar a importância do referido desfile ou de condenar ao limbo o discurso por ele encampado, assinando um “termo de cancelamento”. Qualquer amante das escolas de samba reconhece a grandeza incontestável da apresentação estaciana, que se tornou emblemática, entre outras coisas, para o pensamento da interação entre corpo desfilante e público espectador, algo que parece ter “esfriado” paulatinamente nas últimas décadas (e diversas hipóteses podem ser elencadas para uma tentativa de compreensão disso, a começar pelos preços elevados dos ingressos, passando pela própria estrutura das arquibancadas). De maneira semelhante, qualquer pesquisador de literatura brasileira também reconhece a importância de se estudar a empreitada modernista impressa nas páginas que se multiplicaram a partir de 1922. A questão, aqui, é pensar em como o enredo estaciano de 1992 traduziu e interpretou, na Passarela do Samba, uma visão “canônica” que, hoje, é lida como representativa de um pensamento restrito e elitizado; visão que, eis o milagre do samba, se viu subvertida nos pés que sangravam da famosa passista Luciana Sargentelli, a mais difundida imagem do cortejo. Tudo, pois, é muito complexo!

A “sinopse” (modo como, no meio das escolas de samba, é chamado o texto explicativo do enredo, apresentado ao público, ao júri e aos compositores da agremiação, servindo de base para a

feitura do samba de enredo) divulgada pela escola (a autoria exata do texto não é informada), em 1992, destacava:

A Estácio de Sá leva para a avenida a transformação causada pelo Modernismo no Brasil. Este foi, sem dúvida, o maior movimento que já aconteceu entre nós. No princípio do século, a cultura brasileira estava estagnada. Se começou com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, em São Paulo, até hoje é impossível dizer se já terminou. O Modernismo descobriu um outro Brasil e seu passado artístico. O barroco mineiro até então era desconsiderado. Os modernistas descobriram o Nordeste, a Amazônia, o Sul, resgataram a modinha tradicional, valorizaram o chamado estilo Império (século XIX). Cultuaram o folclore e voltaram-se para as raízes da nacionalidade.¹⁰

Os compositores do samba escolhido traduziram o trecho da seguinte forma:

*Músicos, atores, escultores
Pintores, poetas e compositores
Expoentes de um grande país
Mostraram ao mundo o perfil do brasileiro
Malandro, bonito, sagaz e maneiro
Que canta e dança, pinta e borda e é feliz
E assim transformaram os conceitos sociais
E resgataram pra nossa cultura
A beleza do folclore
e a riqueza do barroco nacional*

Como não há acervos permanentes, bancos de dados unificados, o que dirá reservas técnicas, é fato que as dezenas, centenas, milhares de outros sambas que concorrem anualmente nas disputas internas realizadas pelas escolas, no apagar das luzes das quadras, terminam perdidos no esquecimento. O samba vencedor ganha a permanência no tempo; os derrotados, o limbo. Da mesma forma, isso às vezes ocorre com croquis, projetos, textos, biografias inteiras. A história das escolas de samba, contraditoriamente, nos leva a apagamentos e revelações. Se nomes como Miguel Moura, Fernando Pinto e Júlio Mattos, artistas autodidatas cujas obras e trajetórias se opõem ao “triunfo” da Escola de Belas Artes e, aos poucos, vem ganhando atenção e projeção, em círculos que debatem as dimensões das artes carnavalescas, é fato que as agremiações sambistas inseriram, no mapa brasileiro (e de que Brasil estamos falando? – sempre é válido perguntar!), nomes como Xica da Silva, Chico Rei, Tereza de Benguela, Agotime, Dom Obá II – e, tudo isso, antes de iniciativas como o projeto Enciclopédia Negra e a série de retratos de Dalton Paula expostos no subsolo do

¹⁰ Disponível em <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacio-de-sa/1992/>. Acesso em 20/04/2023.

MASP. Que trabalho de literatura comparada mais incrível não pode brotar do cotejo dos textos que embasaram o antológico desfile da Beija-Flor de Nilópolis, de 2001, dedicado à Agotime, com o cordel dedicado à mesma Rainha, assinado por Jarid Arraes?¹¹

Qualquer rápido passeio pelo universo tensionado desvela saberes que giram nas saias de baianas e porta-bandeiras, nos pés de passistas, nas batidas das baterias, cada uma consagrada a um santo. E é essa vida que pulsa e insiste em pulsar, mesmo quando sufocada e demonizada pelo poder público, que impulsiona reencantamentos sucessivos – o que defendem, unidos, Helena Theodoro, Luiz Antônio Simas e Marcelo Campos. Há muitas regurgitações para tantas outras modernidades, que não apenas aquela ancorada no Municipal de São Paulo. A temática de 1922, também em tom de louvação (havendo, por certo, o deboche – característica intrínseca da Semana e das práticas carnavalizantes em sentido amplo), reapareceu no enredo desenvolvido por Rosa Magalhães para o desfile da Imperatriz Leopoldinense, de 2002. Na ocasião, o enredo *Goitacazes: Tupi or not Tupi, in a South American Way!* falou da antropofagia cultural e do impacto sociocultural da Semana de Arte Moderna para o reprocessamento literário da figura do indígena brasileiro, reflexão que nos leva ao pensar de estereótipos. Sobre o enredo, a carnavalesca disse o seguinte:

A antropofagia, que na fase romântica ficou um pouco esquecida, reapareceu no século 20 com o Movimento Modernista, que teve seu início na semana de 1922 em São Paulo, e cujo tema já foi enredo campeão em outra Escola de Samba com o título de *Paulicéia Desvairada*. A antropofagia modernista, com seu lema irreverente, *tupi or not tupi, that is the question*, e sua maior expressão nas artes plásticas, Tarsila do Amaral, foram outro aspecto explorado neste enredo (...). (MAGALHÃES e NEWLANDS, 2014, p. 166).

A tinta da carnavalesca reafirma e confirma o que é problematizado por Cardoso: a crença de que a Semana de 1922 “inaugurou” o modernismo brasileiro. Hoje, diante da emergência e da insurgência de tantos debates que orbitam questões identitárias, é fato que o volume de obras produzidas na segunda década do século passado precisa ser lido e trabalhado criticamente, atravessado por outras leituras, linguagens e provocações – como fez o artista visual Denilson Baniwa ao pintar a cabeça de Mário de Andrade em oferenda, na obra *Reantropofagia*, de 2019, parte do acervo da Pinacoteca de São Paulo e originalmente exposta em mostra de mesmo nome, realizada no Centro de Artes da UFF, em Niterói, no abril indígena de 2019. É por isso que, numa tentativa

¹¹ Na obra *Heroínas negras brasileiras*, publicada em 2017, Jarid Arraes transforma em folhetos de cordel as trajetórias de personagens femininas como Aqualtune, Dandara, Esperança Garcia, Luísa Mahin, Tereza de Benguela, Tia Ciata, Na Agontimé (a Agotime do desfile da Beija-Flor). Ver: ARRAES, 2017.

de leitura “antenada” com o presente, a fantasia dedicada a *Macunaíma*, parte do cortejo de 2022 do GRES Acadêmicos do Grande Rio, visualmente desenvolvido por mim e por Gabriel Haddad, era intencionalmente um emaranhado de fios em verde cítrico, linguagem que evocava as experimentações da cantora Rita Benneditto em sua *Tecnomacumba*. Macunaíma deveria estar presente, no enredo dedicado a Exu, uma vez que a rapsódia foi uma das primeiras aparições da divindade nas páginas literárias brasileiras, justamente no já mencionado capítulo *Macumba*. A justificativa da roupa, apresentada ao corpo de jurados no Livro Abre-Alas, anualmente editado pela entidade organizadora do evento, a LIESA, dizia o seguinte:

Em 1928, Mário de Andrade publicou a obra *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, que ele considerava uma “rapsódia”, ou seja, uma colagem de fragmentos musicais, mitos, lendas, anedotas. Em um dado momento da narrativa, no capítulo intitulado *Macumba*, o personagem-título, em busca da muiraquitã (um amuleto de pedra verde, em forma de sapo) perdida, viaja ao Rio de Janeiro e conhece o mítico terreiro de Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, a mais famosa das Mães Baianas. Lá, Macunaíma pede a Exu que o ajude a vencer o oponente, o temível gigante Piaimã. A casa de Ciata era cenário de afamadas macumbas e ponto de encontro de sambistas, artistas plásticos, intelectuais de toda sorte: um espaço de integração que, na obra de Mário de Andrade, é descrito com tintas um tanto exóticas – as mesmas tintas que desenham um Exu de traços estereotipados, algo pontuado por autores contemporâneos como Alberto Mussa (é necessária, pois, a leitura crítica!). Trata-se de uma das primeiras aparições destacadas de Exu em uma obra literária de estrondosa repercussão nacional, ainda no contexto do modernismo de 1922, movimento que também é relido criticamente, na contemporaneidade, à luz de outros modernismos, pelas trilhas de outras geografias. Fato é que a obra influenciou interpretações artísticas subsequentes dessa figura complexa e desafiadora (e continua a desafiar criadores contemporâneos, caso da interpretação desse Exu de Macunaíma proposta por Bia Lessa, em montagem teatral de 2019).¹²

O trecho exposto acima, redigido pelos carnavalescos em parceria com Vinícius Natal, revela um enclave discursivo e uma tentativa de problematização ou desnaturalização dos discursos canônicos da Semana de 1922. Qualquer desfile de escola de samba, e o caso Grande Rio 2022 é apenas um exemplo, expressa leituras em competição – a começar pelos textos explicativos dos enredos. Em 2019, ganhou destaque, nas páginas jornalísticas do pré-carnaval do Rio de Janeiro, a disputa narrativa travada entre Estação Primeira de Mangueira e Unidos de Vila Isabel: a primeira, com enredo assinado por Leandro Vieira, se propunha a revisar criticamente a história brasileira, direcionando os holofotes para heróis negros e indígenas e relativizando o papel da Princesa Isabel, no processo da Abolição; já a escola do Boulevard 28 de Setembro, em direção oposta,

¹² Disponível em: <https://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2022/>. Acesso em 20/04/2023.

homenageava a heroína Isabel: o samba, em seu refrão principal, exclamava um “viva a princesa!”, tradução da história oficial exaltada pelo carnavalesco Edson Pereira.

O que fica, passadas as apresentações dos dias regidos por Momo, são resquícios e registros: alguns sambas “sobrevivem” ao jugo do tempo, sendo entoados em rodas pela cidade (às vezes, caso de Mangueira 2019, pelo Brasil); a maioria, infelizmente, parece esmaecer. As gravações televisivas, uma óbvia edição dos cortejos em sua dimensão espetacular, oferecem à posteridade um caminho de acesso ao que foi o imenso rito – e não é incomum a opinião de que “a transmissão da TV não captou o que verdadeiramente foi o desfile”. Segundo essa visão, desfiles muito bons, na avenida, podem gerar edições televisivas “fracas” ou “frias”; um “desfile ruim” pode ser beneficiado pelos cortes e comentários, rendendo um produto audiovisual não condizente com a dimensão viva do cortejo. Fotografias e matérias jornalísticas tendem a embasar produções bibliográficas por vir, estudos de naturezas diversas. Vãos e lacunas, sim, são incontáveis. O caráter inapreensível de algo também mágico.

Termino essa reflexão intencionalmente despedaçada com a leitura de um fragmento de poema de Erick Candeias, redigido em 25 de abril de 2022, dois dias após o cortejo do GRES Acadêmicos do Grande Rio em homenagem a Exu, apresentação que deu o primeiro título de campeã do carnaval carioca à escola de Duque de Caxias:

*Vi Exu no topo do mundo
E de sua boca que tudo devora
Eu vi sair um futuro
Um futuro livre e bonito¹³*

A visão da comissão de frente daquele cortejo, cujo elemento alegórico de apoio exibia uma enorme mão retirando um globo terrestre vermelho de dentro de um monte de “lixo” (evocação do universo reflexivo da catadora Estamira, protagonista de um documentário homônimo, dirigido por Marcos Prado), despertou o olhar poético do artista e o levou a refletir sobre o protagonismo de Exu na contemporaneidade brasileira. Interpretado pelo ator Demerson D’Alvaro, Exu, no topo do globo, se alimentava e gritava palavras de encantamento, disputando um outro lugar na história do conhecimento ocidental, refutando o processo de demonização levado a cabo pelo poder colonizador. O poema lançado ao espaço nos faz pensar sobre a permanência e a imanência das

¹³ O poema foi apresentado por Candeias em suas redes sociais.

imagens de um desfile de escola de samba, invenção e tradução de modernidades que riscam o asfalto e pisam no miudinho - mas isso, laroiê!, é assunto para outras caminhadas.

REFERÊNCIAS

ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Pólen, 2017.

BORA, Leonardo Augusto; PORTO, Gabriel Haddad Gomes. *Imbricações entre escolas de samba, arte contemporânea e religiões de matrizes africanas na exposição “Semba/Samba: corpos e atravessamentos”*. In: **Revista Jesus Histórico**, v. 28, p. 228-247. Rio de Janeiro, UFRJ: 2022. Disponível em: <https://www.klineeditora.com/revistajesushistorico/novos.htm>. Acesso em 20/04/2023.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**. Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

JUPIARA, Aloy; OTAVIO, Chico. **Os porões da contravenção**. Jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MAGALHÃES, Rosa; NEULANDS, Maria Luiza. **O inverso das origens**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NATAL, Vinícius. **Memórias e culturas nas escolas de samba do Rio de Janeiro: dramas e esquecimentos**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2016.

NATAL, Vinícius Ferreira. *Samba, cidadania e modernismo: aparando algumas arestas*. In: **Samba em Revista**, ano 14, n. 13. Rio de Janeiro: Museu do Samba, 2022.

NOGUEIRA, Nilcemar. **O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da UERJ. Rio de Janeiro: 2015. Disponível no seguinte sítio: http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=9020. Acesso em 20/04/2023.

SANTOS, Nilton. **A arte do efêmero**. Carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ESTÁCIO de Sá – Carnaval de 1992. **Galeria do Samba**. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/estacio-de-sa/1992/>. Acesso em 20/04/2023.

MEMÓRIA. **LIESA**. Disponível em: <https://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2022/>. Acesso em 20/04/2023.

MUSEU de Arte do Rio. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/um-defeito-de-cor/>. Acesso em 21/04/2023.