

DE ÁGUA, PALHA E POEIRA: UM OLHAR PARA OS DESTAQUES DAS ESCOLAS DE SAMBA A PARTIR DO CASO RAFAEL BQUEER

OF WATER, STRAW AND DUST: A LOOK AT THE “DESTAQUES” OF SAMBA SCHOOLS FROM THE CASE RAFAEL BQUEER

Leonardo Augusto Bora⁴⁴

RESUMO: O trabalho propõe reflexões e questionamentos acerca das fantasias dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro. Inicialmente é apresentado um breve histórico desse universo temático, com base nas teorizações de autores como Felipe Ferreira, Maria Laura Cavalcanti, Rosa Magalhães e João Gustavo Melo. Depois, expande-se a análise para a ideia de “destaques performáticos”, subdivisão que conduz o trabalho para a análise da presença do artista visual e performer Rafael Bqueer no desfile de 2020 do GRES Acadêmicos do Grande Rio. Levanta-se o entendimento, ao final, de que os destaques de escolas de samba estão em permanente mutação, figurando o corpo carnavalesco de um agente múltiplo como Bqueer enquanto exemplo de atravessamentos e experimentações.

PALAVRAS-CHAVE: fantasias; destaques; escolas de samba.

ABSTRACT: The work proposes reflections and questions about the costumes of “destaques” of samba schools in Rio de Janeiro. Initially, a brief history of this thematic universe is presented, based on the theorizations of authors such as Felipe Ferreira, Maria Laura Cavalcanti, Rosa Magalhães and João Gustavo Melo. Then, the analysis expands to the idea of “performance destaques”, a subdivision that leads the work to the analysis of the presence of visual artist and performer Rafael Bqueer in the 2020 parade of the GRES Acadêmicos do Grande Rio. In the end, the idea that the “destaques” of samba schools are in constant mutation is defended, figuring the carnivalesque body of a multiple agent like Bqueer as an example of crossings and experiments.

KEY-WORDS: costumes; destaques; samba schools.

INTRODUÇÃO

O uso de fantasias, máscaras e disfarces em festas marcadas pelos princípios do que se entende por “carnavalização”, nas trilhas do estudo canônico de Mikhail Bakhtin⁴⁵, é algo tão antigo quanto a própria ideia de sociedade humana. O pesquisador Felipe Ferreira, ao apresentar uma “pequena história” da fantasia, pontua que “desde as festas greco-romanas” o ato de encarnar uma outra personalidade por meio da indumentária é a materialização da “ruptura instaurada pelo carnaval, acentuando a sua dimensão simbólica” (FERREIRA, 1999, p. 97). As fantasias carnavalescas, de

⁴⁴ Professor substituto de Cenografia e Indumentária da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – leonardobora@gmail.com

⁴⁵ Ver BAKHTIN, 2008.

acordo com Ferreira, inserem os foliões em um jogo duplo: “entre identidade e alteridade; metamorfoseando a identidade em alteridade e encarnando-a como uma ‘outra’ identidade; entre o real e o imaginário; tornando real a fantasia de se ser outro e dando-lhe corpo” (FERREIRA, 1999, p. 98). Nessa dança de ser e não ser, afirma o autor, desenhou-se uma tradição de proporções globais – tradição que encontrou um terreno bastante fértil na folia do Rio de Janeiro, especialmente nas escolas de samba.

Este trabalho se propõe a pensar a dimensão do uso de fantasias carnavalescas a partir de um recorte específico: as fantasias de destaques (de luxo e performáticos) e as experimentações propostas pelo artista contemporâneo Rafael Bqueer, com ênfase no desfile de 2020 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, no Grupo Especial do Rio de Janeiro. As proposições de Bqueer expressam o trânsito entre as teatralidades carnavalescas (tema de estudo de Izak Dahora) e diferentes técnicas de confecção, o que, aliado ao histórico de performances do artista (agente preocupado em debater as teorias pós-coloniais, o racismo estrutural brasileiro e as performatividades de gênero encarnadas nos corpos negros gays), descortina um conjunto de atravessamentos bastante interessante.

Primeiramente, será apresentada uma visão panorâmica da história das fantasias carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de se compreender o que são os “destaques” das escolas de samba e em qual tradição eles estão inseridos. Para isso, fundamental será a consulta dos estudos de autores como Maria Laura Cavalcanti, Rosa Magalhães, Izak Dahora e João Gustavo Melo. Num segundo momento, diante dos pressupostos dos estudos da performance, será debatida a presença dos “destaques performáticos”, categoria de contornos indefinidos cuja problematização pode nos ajudar a pensar o papel desempenhado pelo artista Rafael Bqueer, no contexto recente da festa. A obra do referido artista, depois, será brevemente debatida, a fim de se compreender o universo temático pelo qual ele transita; serão discutidos os conceitos e o processo de confecção da fantasia *Poeira no redemunho*, de 2020, exercício investigativo que pode nos ajudar a pensar as dimensões do “ocaso” e da “transformação” de que fala João Gustavo Melo. Ao final, serão feitos questionamentos com base nas experimentações de Bqueer, menos com o objetivo de encerrar respostas e mais com o desejo de mirar novas caminhadas transdisciplinares por este universo tão fascinante e ainda pouco debatido nos trabalhos acadêmicos.

FANTASIAS CARNAVALESCAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: DAS RUAS ENDIABRADAS AOS “DESTAQUES DE LUXO”

Um rápido passar de olhos pelos jornais do século XIX é o bastante para se ter uma ideia do quão desenvolvido era o comércio de itens carnavalescos na cidade do Rio de Janeiro já no século retrasado. O paulatino

enfraquecimento do entrudo e os estímulos governamentais oferecidos para as formas mais “civilizadas” de se brincar o carnaval (bailes, desfiles, batalhas de flores – uma construção festiva inspirada nos modelos de Nice e Veneza⁴⁶) gestaram um contexto de valorização do uso de fantasias bastante elaboradas enquanto forma de celebração da festa. Felipe Ferreira, em diálogo com Eneida de Moraes (autora do seminal *História do Carnaval Carioca*), ensina que, nas últimas décadas do século XIX, “com o advento da máscara, as fantasias mais grosseiras (...) são substituídas pelas de soldado, príncipe, pajem, dançarina, dominó, pierrô, palhaço, marquês, diabinho, general, chinês, turco, fidalgo, polichinelo, vivandeira e guerreiro” (FERREIRA, 1999, p. 100). Aos poucos, determinadas fantasias ganharam a preferência popular e se tornaram emblemáticas. De acordo com Eneida de Moraes, a roupa de diabinho foi a mais utilizada pelos foliões de rua até os idos de 1930⁴⁷; a fantasia de dominó, em cetim, era a preferida para os bailes.

Cursos, cordões, ranchos e grandes sociedades, as mais conhecidas manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, também encontravam nas fantasias uma dimensão extremamente rica e multifacetada. De acordo com Ferreira, ranchos e grandes sociedades conseguiam misturar universos simbólicos distintos, como “cantos populares com trechos de óperas, fantasias sofisticadas com materiais singelos, alegorias imponentes com elaborações precárias (...)” (FERREIRA, 2004, p. 305). Na visão do pesquisador, a forma de desfile dos ranchos, “com comissão de frente, grupos fantasiados, mestre-sala e porta-estandarte, será a base para a estruturação das escolas de samba, juntamente com o batuque, as danças e as baianas dos cordões” (FERREIRA, 2004, p. 305). Pode-se dizer que as nascentes escolas de samba (o primeiro concurso oficial ocorreu em 1932, com o apoio do jornal *Mundo Sportivo*) incorporaram o apreço pelas fantasias, ainda que de maneira não-organizada, nos anos iniciais – segundo Sérgio Cabral, data de 1939 a primeira apresentação de uma escola de samba com “fantasias inteiramente voltadas para o enredo” (CABRAL, 2011, p. 136). A escola era a Portela e o enredo se chamava *Teste ao Samba*. A partir do episódio, delineou-se a obrigatoriedade de que as fantasias apresentadas por uma agremiação devem ser condizentes com o enredo proposto, ou seja, traduzam visualmente a narrativa cantada – o primeiro germinar da ideia de “conceito”, que viria a se tornar um subquesto.

O pesquisador João Gustavo Melo afirma que existe uma “gramática cênica” (MELO, 2018, p. 22) por detrás da visualidade carnavalesca das escolas de samba, um conjunto de códigos visuais que tende a ser condensado nos carros alegóricos e nas fantasias. O quesito “fantasias”, cuja avaliação por parte do júri hoje se divide em duas tabelas (conceito e realização), engloba as

⁴⁶ Tal contexto de intensas transformações é o tema das mais conhecidas pesquisas de Felipe Ferreira e Maria Clementina Pereira Cunha. Ver: CUNHA, 2001; e FERREIRA, 2005.

⁴⁷ Ver MORAES, 1958, p. 98/99.

vestes apresentadas pelas alas e demais componentes que interajam com elas (caso das “musas” e de eventuais grupos performáticos); não avalia, porém, as roupas da comissão de frente⁴⁸, dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, dos destaques e das composições de alegorias. Para além dos limites do quesito em si, portanto, há outras variantes passíveis de divisões, ponto observado e debatido pela antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. De acordo com a autora, “podemos dividir as fantasias de uma grande escola de samba em quatro grupos: aquelas que ‘vão para as alas’; as que ‘ficam na comunidade’; as fantasias de alas ou elementos especiais da escola; as dos destaques” (CAVALCANTI, 1994, p. 171).

Entende-se por fantasias que “vão para as alas” aquelas também conhecidas como “fantasias de alas comerciais”, confeccionadas (a partir da reprodução da peça-piloto, o protótipo, elaborado sob os olhos do carnavalesco, o artista responsável pela concepção da visualidade do desfile) em ateliês particulares e comercializadas a altos preços, havendo menos obrigatoriedades (o comparecimento aos ensaios de canto, por exemplo) por parte de quem se dispõe a adquirir a peça e a ocupar um lugar no desfile. As fantasias que “ficam na comunidade”, por sua vez, são aquelas reproduzidas nos ateliês da própria escola de samba e direcionadas aos componentes inscritos nas chamadas “alas de comunidade”, havendo, em contrapartida, uma série de obrigatoriedades, a depender das regras internas de cada agremiação. A carnavalesca Rosa Magalhães assim expõe essa diferença: “se, por um lado, os presidentes de alas comerciais tem o direito de vender suas fantasias, por outro, a escola fica responsável pelos trajes de vários de seus componentes” (MAGALHÃES, 1997, p. 38). O segmento das “fantasias especiais” engloba as peças de indumentária que não se enquadram no conceito de “ala”; são as fantasias da comissão de frente, dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, dos guardiões dos casais, das composições das alegorias, dos eventuais grupos teatralizados. Por fim, Cavalcanti fala nas fantasias “dos destaques”, o ponto específico do estudo de João Gustavo Melo.

Não se trata, aqui, de apresentar um conceito fechado da ideia de “destaque”. Em linhas gerais, é fato que ainda nas primeiras apresentações das escolas (e isso já ocorria nos ranchos e nas grandes sociedades) havia personalidades que desfilavam em posição “destacada”, representando personagens importantes para a compreensão das narrativas. Melo afirma que no anteriormente mencionado desfile portelense de 1939, com o enredo *Teste ao samba*, Paulo da Portela, agente importante para que sejam compreendidas as articulações entre escolas de samba e poder público na década de 1930, ocupou posição de destaque, trajado de professor: “figura única e fundamental no desenvolvimento do enredo” (MELO, 2018, p. 24). Na disputa pela primazia, o Império Serrano, outra escola de Madureira, costuma figurar como

⁴⁸ Sobre a indumentária de comissões de frente, é importante a leitura de GERHARDT e OLIVEIRA, 2011.

a primeira agremiação a ter um “destaque de luxo”, ou melhor, uma: Dona Olegária dos Anjos. A fantasia de Ceci por ela utilizada para ilustrar o enredo *O Guarani*, de 1954, sintetizaria os princípios da confecção das tradicionais roupas de destaques: uso de tecidos importados e caros, material de acabamento sofisticado, presença de pedrarias e jóias, longo tempo de confecção.

Rosa Magalhães aponta outros fatores que diferenciam as roupas dos destaques das demais fantasias “ordinárias”: a durabilidade, a circulação, a vida no pré e no pós-desfile, a “engenharia” da construção. Se as fantasias de alas, via de regra, são confeccionadas num curto período de tempo, com materiais vistosos e baratos, seguindo numerações padronizadas, e adquirem funcionalidade apenas durante o desfile (não podem ser utilizadas antes, sob o risco de serem danificadas ou de comprometerem o leque de expectativas; não possuem uma função clara depois do desfile, podendo o desfilante guardar em casa, devolver à escola, quando solicitado, ou mesmo descartar no lixo – o que é bastante comum), as roupas dos destaques possuem um tempo de vida maior e são produto de um processo de confecção extremamente ramificado. Com a verticalização dos elementos alegóricos, tais personagens passaram a desfilarem sobre os chassis, com fantasias cada vez maiores. Sobre o assunto, escreveu a artista:

Esses destaques são imensos e luxuosos e antigamente iam andando pela avenida. Alguns eram tão grandes e pesados que usavam rodinhas, nas capas, para amenizar a dificuldade de caminhar. (...) Hoje vão em cima de luxuosos carros alegóricos. São verdadeiras obras de engenharia: tudo é desmontável. As plumas são de encaixe e, depois do desfile, tudo é desmontado e guardado (MAGALHÃES, 1997, p. 46).

A vida dessas fantasias segue um ciclo diferente. Uma vez que os desenhos finalizados pelas equipes de criação são entregues aos destaques, as vestes são confeccionadas ao longo de meses e não raro são expostas antes do desfile oficial, em concursos que há décadas movimentam o cenário pré-carnavalesco (os concursos do Theatro Municipal e do Hotel Glória marcaram época e expressaram a penetração das escolas de samba nos salões elitizados da cidade do Rio de Janeiro – basta lembrarmos da mais famosa destaque da década de 1960, Isabel Valença, que em 1963 vestiu a fantasia de Xica da Silva, no enredo homônimo do Salgueiro, assinado por Arlindo Rodrigues⁴⁹, e venceu

⁴⁹ Segundo os dados levantados por Melo, o custo da fantasia de Xica da Silva era da ordem do astronômico: “Um apartamento no bairro do Catete, Zona Sul do Rio de Janeiro, era oferecido nos classificados do Jornal do Brasil da edição de 1º de março de 1963 pelo valor de três milhões e trezentos mil cruzeiros. Isto é, o dinheiro investido no carnaval do Salgueiro daria para comprar mais que dez apartamentos equivalentes ao anunciado e a fantasia de Isabel Valença teria custado cerca de um terço da quantia para aquisição do imóvel utilizado como exemplo” (MELO, 2018, p. 42).

a categoria “luxo” do concurso do Municipal, no ano seguinte, com o traje *Vila Rica*). Passados os desfiles, as fantasias continuam vivas, em exposições, premiações e demais eventos festivos. O apelo midiático dos concursos de destaques de luxo⁵⁰ bordou no imaginário carnavalesco do Brasil alguns nomes inesquecíveis, como Clóvis Bornay, Evandro de Castro Lima, Jésus Henrique, Tânia Índio do Brasil, Paulo Robert, Iracema Pinto, Linda Conde, Walkyria Miranda, Marlene Paiva, etc.

João Gustavo Melo entende que a imagem dos destaques de luxo contemporâneos, no alto dos suntuosos carros alegóricos “abre-nos as portas para uma aproximação visual em relação a manifestações da ligação do ser humano com os deuses” (MELO, 2018, p. 66). No entendimento do pesquisador, as alegorias se transformam em altares simbólicos cujos santos são os destaques, componentes que se exibem em uma “posição elevada”, com vestes marcadas pelo brilho. Contribui para tal entendimento a ideia de Maria Laura Cavalcanti de que os carros alegóricos expressam a “visualidade barroca” das escolas de samba (CAVALCANTI, 1994, p. 152), ponto também defendido por autores como Hiram Araújo, Frederico de Moraes e Ferreira Gullar. Sobre isso, Melo apresenta o seguinte trecho de uma reportagem da revista *O Cruzeiro* de 14 de janeiro de 1978: “é natural que todos eles (os destaques) gostem de brilhar, não só o brilho figurativo do sucesso, mas o que, na verdade, é visível nas roupas, em camadas, cascatas e *cabouchons* repletos de estrasses, miçangas e paetês” (MELO, 2018, p. 66).

Cada escola de samba, via de regra, possui um grupo de destaques permanentes, havendo hierarquias. O “primeiro destaque” é o posto mais alto, mas não necessariamente o ocupante deste posto desfila no carro abre-alas. Os grupos de destaques, assim como os demais segmentos de cada escola, possuem uma agenda anual bastante cheia, havendo teias de sociabilidade complexas, dos encontros recreativos às trocas de materiais (algo comum, devido aos elevados custos, no que tange à arte plumária). Há também, como se pode imaginar, uma ininterrupta disputa por protagonismo – a fogueira das vaidades.

“DESTAQUES PERFORMÁTICOS” NOS PALCOS SOBRE RODAS

Entidades vivas que são, as escolas de samba passaram por sensíveis mudanças estruturais, ao longo de quase um século de história. Os padrões dos sambas de enredo, o tamanho dos elementos alegóricos, a ideia geral do quesito “comissão de frente”, o andamento das baterias, o bailado dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, tudo, em maior ou menor grau, sofreu alterações. Não seria diferente com os destaques de luxo.

⁵⁰ É válido destacar, nas palavras de Melo: “a palavra ‘luxo’ vem do termo em latim *lux*, que tem o significado de ‘luz’. Tal raiz etimológica nos remonta à ideia do luxo como uma aura transcendente ao humano” (MELO, 2018, p. 44).

De saída, é preciso ter em mente que as fantasias dos destaques e das composições são avaliadas enquanto elementos constituintes do quesito “alegorias e adereços”, o que pode parecer confuso. A visão de João Gustavo Melo, que compara os carros alegóricos a altares barrocos, ajuda a compreender o porquê: entende-se que as peças de indumentária apresentadas sobre os chassis, em meio às esculturas e aos demais adereços cênicos, são partes constitutivas da cenografia – afinal, não existe um altar sem as imagens dos santos. Daí a extrema preocupação dos carnavalescos com a qualidade e a fidelidade da execução das roupas dos destaques de luxo: em meio às chamadas da vaidade, não são incomuns as histórias de destaques que decidem “melhorar” ou mesmo alterar significativamente os desenhos, cores, formas, proporções – o que pode comprometer, por conseguinte, a compreensão do significado da roupa e alterar a composição visual da alegoria. Enquanto carnavalesco, vivenciei tal conjuntura durante o processo de confecção do carnaval de 2018 da Acadêmicos do Cubango, na Série A do carnaval carioca. Faltando poucos dias para o desfile, durante uma visita ao barracão (lugar onde são confeccionados os carros alegóricos), o então primeiro destaque da escola, Pedro, comunicou que não havia seguido o desenho dos carnavalescos (Gabriel Haddad e AUTOR), por não ter gostado da ideia. Uma vez que a informação chegou à presidência, o componente foi chamado para uma tensa conversa, na qual expôs que a roupa, intitulada *Le Fou* (o “louco” do jogo de Tarô, símbolo importante para a compreensão da abertura do desfile em homenagem a Arthur Bispo do Rosário), já estava “pronta e ensacada” – e em nada se parecia com o desenho entregue há mais de cinco meses. Devido ao tempo curto, optamos por manter o destaque no cortejo. Felizmente, o figurino (genérico, porém exuberante) não ocasionou qualquer perda de décimos. Tal discussão, no entanto, fez com que o destaque se afastasse da escola para o carnaval do ano seguinte. No mesmo ano de 2018 uma outra escola de samba do grupo, a Unidos de Padre Miguel, foi penalizada porque a fantasia de uma das destaques não era condizente com o universo temático da alegoria em que ela estava situada (o carro expressava a mitologia do fundo do Rio Amazonas; a roupa da destaque não possuía qualquer elemento aquático e não foi decodificada por um dos julgadores de alegorias⁵¹).

O episódio brevemente exposto serve de porta de entrada para a compreensão de um contexto marcado pela significativa diminuição do número de destaques de luxo. João Gustavo Melo apresenta uma análise conjuntural a partir do fim dos maiores concursos e do “efeito Paulo Barros”. O celebrado carnavalesco, cuja estreia no Grupo Especial se deu em 2004, na

⁵¹ O julgador José Antônio Rodrigues assim justificou a sua nota 9,9 para as alegorias da Unidos de Padre Miguel: “O destaque central alto, ‘A feiticeira do rio’, nada retratou da proposta em sua fantasia, muito comum e sem leitura.” Disponível no seguinte sítio: <http://lierj.com.br/carnaval-2018/justificativas/>. Acesso em 13/05/2020.

Unidos da Tijuca, vem apresentando, ano após ano, uma série de experimentações cênicas que não raro acabam por ofuscar ou mesmo excluir os destaques de luxo. Menos altares estáticos e mais estruturas cambiantes, as “alegorias vivas” de Paulo Barros tendem a valorizar as teatralizações e o uso de “elementos surpresa” em detrimento da exibição de grandes fantasias luxuosas. O artista narra, em seu livro *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*, que enxerga os próprios carros como “carros-conceito” ou “assemblages” (BARROS, 2013, p. 75), construções sobre as quais os componentes precisam interpretar papéis como se estivessem em uma cena de filme, às vezes com grande exaustão física. No mesmo livro, o carnavalesco explica:

Na história do carnaval, os destaques sempre foram pautados em grandes roupas, e isso costuma ser uma obrigatoriedade para os carnavalescos. Eu não tenho nada contra, acho que faz parte da cultura do carnaval, sempre fez. Só que (...) meu trabalho começou a ir por outros caminhos, comecei a enxergar a necessidade de focar o olho de quem está vendo o desfile em alguns pontos e, naturalmente, em meu processo de criação, o destaque passou a ser secundário. Passei a não precisar mais desse artifício, embora ainda use em algumas alegorias. Não é que ele não seja bem-vindo, mas é descartável, sim. (BARROS, 2013, p. 171/172).

Nessa teia de reflexões, o autor apresenta alguns exemplos de teatralização que julga bem-sucedidos, como a presença de um ator interpretando Michael Jackson, em uma das alegorias do desfile da Unidos da Tijuca de 2010. O seguinte trecho redigido por Barros não deixa dúvidas de que, na visão dele, o carnavalesco deve ter controle total sobre as ações das pessoas que desfilam sobre os carros alegóricos:

Ele (o ator) chegou dois dias antes do desfile, expliquei qual era o seu papel e como deveria se comportar na apresentação. O carro era uma instalação com um prédio, um laboratório, onde, de repente, uma porta se abria e, na parte da frente, uma cápsula espacial surgia em meio à fumaça. Michael Jackson saía dali, saltava em uma pista de dança de vidro iluminada, fazia sua performance e sumia novamente em meio à fumaça. Quando conversamos sobre tudo isso no barracão, fui muito claro e disse que a grande surpresa era a aparição do Michael e não a presença dele. (...) Ele praticamente foi obrigado a cumprir seu papel. (...) Eu preciso desse comprometimento para que as coisas aconteçam do jeito que imaginei (BARROS, 2013, p. 170/171).

Melo menciona o desfile de 2016 da Portela, o primeiro concebido por Barros à frente da tradicional agremiação azul e branca. Naquela ocasião, para ilustrar a abertura do enredo sobre viagens, o artista optou por colocar em evidência, junto ao símbolo da escola, a águia, um ator vestido de Moisés, com trajes bastante simples, sem brilhos, pedras e plumas. O destaque Carlos Reis, cujas fantasias enormes costumeiramente ajudavam a compor a cenografia dos carros abre-alas da Portela, restou “em um plano secundário, numa visão

frontal da escola” (MELO, 2018, p. 85). Em outras palavras: para enfatizar a dramaticidade da alegoria, Paulo Barros “neutralizou” o destaque de luxo, direcionando as lentes (e os olhos dos espectadores) para um “destaque performático”. Tal estratégia vem sendo empregada em larga escala por outros artistas da folia carioca, caso de Leandro Vieira, cuja estreia no Grupo Especial se deu em 2016, à frente da Estação Primeira de Mangueira. A chegada de Vieira alterou sensivelmente a concepção dos destaques da verde e rosa, sendo observável a diminuição do número total, o encolhimento significativo das fantasias de luxo e a inserção cada vez mais frequente de atores interpretando cenas – caso do ator Humberto Carrão, no desfile de 2020, que interpretou *Jesus combativo* em uma alegoria que não possuía destaques de luxo.

É equivocado pensar, no entanto, que a inserção de elementos teatrais nos desfiles é algo recente ou novo. Rosa Magalhães, ao longo da década de 1990, trabalhou em parceria com grupos de atores que transformavam alguns dos seus carros alegóricos em palcos com diferentes cenários (deve-se mencionar a parceria com Samuel Abrantes, professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, que encarnou uma série de personagens históricos em desfiles assinados por Magalhães, como Michel de Montaigne e Albert Eckhout). Joãozinho Trinta costumava inserir, ainda na década de 1980, grupos performáticos nos seus desfiles, sendo famosas as parcerias com Amir Haddad e Jorge Lafond. Num certo sentido, pode-se dizer que Lafond era um destaque performático de João Trinta, uma vez que ocupou posição de centralidade em algumas das mais instigantes narrativas desenvolvidas pelo carnavalesco, exibindo roupas inusuais ou mesmo a ausência completa de roupa – no desfile de 1990 da Beija-Flor de Nilópolis, causou estrondosa polêmica: apareceu nu, sobre a boca de um vulcão. Em 1991, usando apenas uma microssaia azul, mangas bufantes, gola rufo e laço na cabeça, Lafond apareceu no alto do abre-alas da Beija-Flor interpretando a protagonista do enredo *Alice no Brasil das Maravilhas*. A Alice de Joãozinho Trinta era um homem negro travestido de menina.

Talvez o mais radical experimento já realizado no sentido de repensar o protagonismo dos destaques de luxo foi realizado pela mesma Beija-Flor de Nilópolis, no carnaval de 2018, quando o bicentenário da obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, foi escolhido como fio condutor para uma narrativa de intensas críticas sociais ao Brasil contemporâneo. O jornalista Leonardo Bruno, membro do corpo de jurados do prêmio *Estandarte de Ouro*, havia noticiado a “radicalização” em matéria para o jornal *Extra*, em 26 de janeiro de 2018: “Acostumada a ter destaques de luxo em quase todos os carros, desta vez Nilópolis radicalizou e acabou com todos eles. Os antigos destaques foram todos reunidos no último carro e desfilarão com roupas iguais, só mudando as cores, extinguindo o maior orgulho deles: se exhibir com uma criação própria”

(BRUNO, 2018). João Gustavo Melo menciona o ocorrido ao final de seu estudo:

Da forma como o projeto de carnaval foi planejado, dando mais visibilidade a performances e coreografias, assim como reservando apenas uma única alegoria para apresentar os exuberantes trajes – naturalmente em menor volume para que todos coubessem na mesma alegoria -, a agremiação contribuiu para o enfraquecimento de um grupo de componentes que, no passado, ajudou a chamar a atenção para as escolas de samba no momento em que o aspecto visual passou a atrair os olhares do público e da imprensa (MELO, 2018, p. 85).

Ainda sobre o carnaval de 2018, é interessante observar as reflexões do ator Izak Dahora, que narrou a experiência pessoal de ter interpretado um personagem marcante em um desfile na Sapucaí, no livro *Arte Total Brasileira – A teatralidade do “Maior Show da Terra”*. Nacionalmente conhecido por interpretar o Saci Pererê na versão televisiva dos anos 2000 do *Sítio do Picapau Amarelo*, Dahora possuía uma íntima ligação com o universo das escolas de samba e foi convidado pelos carnavalescos Gabriel Haddad e AUTOR para interpretar Arthur Bispo do Rosário, sobre um platô circular na parte dianteira da segunda alegoria do desfile de 2018 da Acadêmicos do Cubango, na Série A. A frente do carro era, literalmente, um altar barroco: representava o interior do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, lugar onde Bispo do Rosário interrompeu uma celebração natalina, foi detido e encaminhado ao hospital psiquiátrico da Praia Vermelha, na noite de 24 de dezembro de 1938. Convidamos Dahora porque desejávamos o máximo de dramaticidade: entendíamos que tal momento era de extrema importância para a compreensão da narrativa carnavalesca e da dimensão votiva da obra desenvolvida por Bispo ao longo dos quase cinquenta anos em que se viu aprisionado, na Colônia Juliano Moreira. Tratava-se de um momento de revelação, anúncio e transe espiritual: Bispo, guiado por sete anjos e envolto em uma aura azul, terminara no Mosteiro uma peregrinação mística de três dias, caminhada que o fez passar por uma série de santuários da cidade do Rio de Janeiro, tudo posteriormente narrado em estandartes que confeccionou na Colônia. Justamente devido a esse caráter sagrado, a roupa desenhada para o “destaque performático” lembrava as vestes dos reis medievais, com um enorme manto em tecido brocado (azul e ouro), uma coroa de rosas douradas, um excesso de pedrarias, arabescos, bordados e demais elementos associados ao barroco, no contexto do carnaval. Dahora escreveu o seguinte:

Como preparação, busquei me aproximar do universo de Bispo lendo biografias e estudos sobre sua vida e sua obra (...). Pude visitar a Colônia Juliano Moreira, (...) conheci parte de suas obras catalogadas e ainda não catalogadas, e adentrei espaços que ele habitou, como o quarto/cela em que ficou trancado durante sete anos, o que me deixou profundamente comovido e chocado – principalmente

porque tudo ainda é muito vivo naquele lugar. (...) Além disso, visitei o barracão e nele percebi as metamorfoses que os materiais simples (panos, botões, copinhos de plástico...) foram ganhando ao receber a montagem, a tinta, o acabamento. (...) Toda essa pesquisa fiz a fim de criar uma espécie de segunda pele que me colocasse no lugar de Bispo, construindo uma memória da sua trajetória para mim mesmo. (...) Procurei estudar profundamente a gestualidade e o olhar do personagem (no que as fotografias de Walter Firmo muito me ajudaram; a doçura de Bispo, assim como a agressividade dos momentos de “transformação”), porém sem cristalizar uma imagem para cada momento do samba, de modo que minha passagem pela avenida fosse a mais viva possível (DAHORA, 2019, p. 69/70).

A narrativa de Izak Dahora revela o quão aprofundado pode ser o “mergulho” investigativo para a composição de um personagem a ser encenado durante um desfile de escola de samba. A fim de desenvolver ainda mais a questão, fundamental é lançar olhos para as experiências de Rafael Bqueer, artista visual e performer que muito dialoga com a persona carnavalesca de Jorge Lafond.

O CASO RAFAEL BQUEER: “UMA NOVA FORMA DE COLOCAR UM DESTAQUE EM CIMA”

Durante a transmissão televisiva do desfile da Acadêmicos do Grande Rio, quinta escola de samba a desfilar no domingo de carnaval de 2020, pelo Grupo Especial do Rio de Janeiro, a narradora Fátima Bernardes comentou o seguinte: “A gente vai ver muito crochê nessa escola; (...) mais de 900 metros de crochê e macramê.” Enquanto a jornalista falava, a câmera enfocava o destaque performático Rafael Bqueer, com fantasia intitulada *Poeira no redemunho*. Bqueer se mexia tanto que era difícil decodificar, a partir das imagens, o que era exatamente o seu figurino – mais parecia um enorme emaranhado de fios, com incontáveis pingentes balançando. Bernardes complementou: “Olhem essa fantasia. É toda em crochê, toda feita a mão.” O comentarista e carnavalesco Milton Cunha, diante da aparição de Bqueer, arrematou com a seguinte afirmação: “E é uma nova forma de colocar um destaque em cima. Muito diferente.”

De fato, a fantasia utilizada por Bqueer, nome artístico de Rafael José Bandeira da Penha, era toda feita a mão, tendo sido confeccionada única e exclusivamente com fios de lã. Não havia armações de ferro, plumas, brilhos, pedras, bordados, sequer havia tecidos. Uma parte da fantasia, inclusive, foi tramada no próprio corpo do performer, devido à complexidade do ajuste das peças de crochê e macramê nos braços e nas pernas, sem prejudicar os movimentos corporais. Até mesmo a face do artista se via coberta por uma rede de fios de lã na cor vermelha, espécie de máscara que apenas insinuava a existência de traços humanos. Assumidamente experimental, a confecção de tal fantasia ocorreu em um contexto bastante singular vivenciado no barracão

da Grande Rio, na Cidade do Samba (o complexo fabril, localizado na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, onde são confeccionadas as alegorias e as fantasias das agremiações do Grupo Especial). Além disso, dialogava com algumas proposições de Bqueer expostas em diferentes espaços – aspectos que merecem um olhar mais cuidadoso.

Bqueer despontou no cenário artístico nacional no ano de 2014, quando realizou uma série de performances intituladas *Alice e o chá através do espelho*. Em diálogo com a construção de personagem que Jorge Lafond apresentou no desfile de 1991 da Beija-Flor de Nilópolis, mencionado anteriormente, o artista paraense transitou por diferentes lugares do Brasil vestido de Alice, ações documentadas em fotos e vídeos. A roupa mesclava elementos observáveis na composição de Lafond aos traços do ilustrador John Tenniel, responsável por popularizar as imagens dos personagens de Lewis Carroll. De cabeça inteiramente raspada, Bqueer, segurando uma xícara de chá, caminhou pelo lixão do Aurá, em Belém, pela favela Santa Marta e pela Central do Brasil, no Rio de Janeiro, e pela Avenida Paulista, em São Paulo. Nada dizia durante as caminhadas: apenas bebia e oferecia o chá aos transeuntes. As fotos e os vídeos revelam a sucessão de estranhamentos que tal performance silenciosa provocou nas pessoas que transitavam pelos referidos lugares e se depararam com a Alice de Bqueer: dos abraços aos gestos obscenos, das mensagens de apoio aos xingamentos escabrosos. Um homem negro vestido de menina, usando batom e cílios postiços, era um símbolo multifacetado “perdido” em um “Brasil das Maravilhas” (expressão profundamente irônica) que se preparava para o início da Copa do Mundo. Denunciava preconceitos, medos, opressões. Falava de racismo, homofobia e exclusão social.

Derivado da performance, o trabalho fotográfico rendeu ao artista o 1º prêmio no Edital LGBT de Artes Visuais da galeria Transarte Brazil. Em 2016, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, Bqueer redefiniu os rumos da performance ao preparar o chá com a água proveniente da limpeza das escadarias do espaço de exposições – bebida que foi servida ao público, prenhe de reflexões acerca do subemprego e da invisibilização dos corpos negros⁵². A “Alice faxineira” se conectava a outras performances voltadas para a mesma temática, como *Lenoir*, de 2017, quando doze ativistas negros fizeram um “rolezinho” pelas ruas mais movimentadas do bairro Leblon, na zona sul carioca.

Nos anos seguintes, o artista desdobrou tal universo investigativo em performances marcadas pela utilização de figurinos mais elaborados, parte constituinte das ações em si. É o caso de *Super Zentai*, ação coletiva apresentada em São Paulo, no Instituto Tomie Ohtake, em novembro de 2018. Nas palavras de Bqueer, trata-se de “uma performance que reúne pesquisas

⁵² Sobre o assunto, ver AUTOR, 2017.

sobre corpo, gênero e sexualidade a partir de uma perspectiva transcultural com o gênero artístico *Superflat* criado por Takashi Murakami.”⁵³ Utilizando trajes de personagens das séries *Power Rangers*, *Jaspion*, *Flashman* e *Ultraman* enquanto espécie de “segunda pele” (mesma expressão utilizada por Dahora, o que soa bastante significativo), um coletivo de pessoas executava movimentos inspirados nos programas televisivos, desafiando as percepções identitárias do público participante. Ao final, os corpos eram revelados: artistas negros LGBTQ+, “corpos dissidentes que subvertem a objetificação de seus corpos em espaços institucionais de arte.” Seguindo a mesma linha, em 27 de abril de 2019, no encerramento da exposição *Uma delirante celebração carnavalesca*, em homenagem a Rosa Magalhães, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, o artista realizou a performance *Hoje o couro vai comer*. Trajando uma malha que encobria todo o corpo, Bqueer manipulava diferentes tipos de frutas, num diálogo com os signos historicamente associados à tropicalidade brasileira e à ideia de antropofagia. Em outubro do mesmo ano, no Parque Lage, Bqueer promoveu a ação *Objeto-Performance*, na qual a sua própria corporeidade se misturava à mobília do lugar, confundindo-se com uma poltrona – evidente debate acerca da objetificação dos corpos negros.

A peça de indumentária desenvolvida para o desfile da Grande Rio, portanto, está inserida em uma conjuntura maior, que nos faz pensar a trajetória do artista nos últimos anos, em esferas variadas – não apenas na seara carnavalesca. A opção por uma fantasia que, além da utilização de matéria-prima não usual (a lã) no universo das fantasias das escolas de samba, encobria praticamente todo o corpo do destaque (inclusive o rosto), não foi algo aleatório, mas a continuidade de uma experimentação artística – desta vez, no contexto da Sapucaí. Não bastasse, a confecção da roupa esteve inserida em uma rede de trocas e experimentações vivenciadas no barracão da escola caxiense, na Cidade do Samba: professores e estudantes da Escola de Belas Artes da UFRJ, da PUC-Rio e do Instituto Federal do Rio de Janeiro se uniram para a feitura das mais de sessenta fantasias dos componentes teatralizados do carro abre-alas da escola, o mesmo em que Bqueer figurou enquanto destaque performático. A artista plástica Ana Maria Bora, natural de Irati, cidade do interior do Paraná, e o estudante Rafael Torres, do curso de Indumentária da Escola de Belas Artes da UFRJ, auxiliaram Bqueer no longo processo de tecelagem que gestou a roupa, nos meses de janeiro e fevereiro de 2020.

Poeira no redemunho expressava a energia de Exu, conceito central para a compreensão da abertura do enredo *Tata Londirá – o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*, homenagem ao lendário pai de santo Joãozinho da Gomeia. Nascido em Inhambupe, no interior da Bahia, João foi iniciado no candomblé na década de 1920, em Salvador. Na década de 1940, mudou-se

⁵³ Disponível em: <https://cargocollective.com/rafaelbqueer/Super-zentai>. Acesso em 15/05/2020.

para Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, município onde fundou a “Nova Gomeia”, terreiro que atraiu intelectuais e artistas do mundo todo. Figura polêmica, misturou os cultos de orixás e caboclos, criou uma companhia de balé afro e popularizou as danças das entidades afro-ameríndias, apresentando-se nos mais badalados palcos do país. Participou de filmes e montagens teatrais, gravou discos, foi amigo de agentes como Jorge Amado, Assis Chateaubriand e Mercedes Baptista. Não bastasse, era uma figura carnavalesca: fantasiava-se de vedete, nos bailes de travestis do teatro João Caetano (o que gerou moções de repúdio da Federação Espírita Brasileira), e desfilava como destaque de luxo nas escolas Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano e Império da Tijuca, agremiações em que representou personagens como um Rei Nagô, Ganga Zumba e D. João VI. Nos maiores bailes da cidade, vestiu suntuosas fantasias inspiradas na mitologia greco-romana e nas civilizações da Antiguidade, como Netuno, Vulcano, Cleópatra e Faraó Ramsés II.⁵⁴

É impossível desconectar a presença de Bqueer na abertura do cortejo em homenagem a João da Gomeia (um líder religioso, artista e destaque carnavalesco negro e homossexual) do discurso político (e poético) que subjazia o conceito maior da apresentação⁵⁵. O carro abre-alas, intitulado “Raízes ancestrais”, expressava as visões noturnas que perturbavam o menino do interior baiano João Alves Torres Filho, criança que não compreendia as entidades que vislumbrava, quando se deitava numa rede, à luz do lampião. Buscava-se, com as esculturas de máscaras e animais talhados em madeira e com as fantasias repletas de retalhos e tramas de tecidos tingidos com corantes avermelhados, uma dramaticidade noturna, quente e sanguínea. Bqueer era o núcleo incandescente dessa proposta visual. Ainda que não iniciado nas religiões de matriz africana, o artista já havia utilizado fantasias relacionadas ao panteão afro-ameríndio: *Entidade das águas*, no desfile de 2018 da Acadêmicos do Cubango, uma leitura de Iemanjá a partir da poética visual de Arthur Bispo do Rosário; e *Fundamento palha*, também na Acadêmicos do Cubango, em 2019 – ocasião em que representou a palha de Omolu, o orixá padroeiro da agremiação de Niterói, com uma fantasia integralmente confeccionada com búzios, cabaças, palha da costa e palha de carnaúba. Deve-se somar a este histórico, evidentemente, o diálogo com a performatividade de Jorge Lafond, outro artista negro e homossexual, nos carnavais de Joãozinho Trinta - aspecto desdobrado no quarto carro alegórico da apresentação da Grande Rio de 2020.

Intitulado *Um saravá pra folia!*, o carro sintetizava as faces carnavalescas de João da Gomeia: os desfiles das escolas de samba (daí a

⁵⁴ Tais informações estão presentes na obra *Gomeia João – A arte de tecer o invisível*, de Carlos Nobre. O livro serviu de base para o desenvolvimento do enredo da Grande Rio, assinado por Gabriel Haddad, AUTOR e Vinícius Natal. Ver: NOBRE, 2017.

⁵⁵ Sobre as relações entre a homossexualidade e o carnaval carioca, ver GONTIJO, 2009.

presença de decorações de rua assinadas por Fernando Pamplona), os bailes do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (representados por meio dos elementos decorativos do Salão Assyrio) e os bailes de travestis (mais de trinta *drag queens* executavam uma coreografia com leques de plumas, na parte superior da cenografia). O corpo performático de Bqueer não estava presente no carro, mas a arte por ele produzida sim: a grande parede da parte traseira da alegoria, inicialmente revestida com os mesmos tijolinhos de borracha e acetato (placas de *vacuum forming*, comuns na cadeia produtiva das escolas de samba) que decoravam as paredes do Salão Assyrio cenográfico, foi recoberta por lambes (impressões em papel sulfite) que reproduziam as gravuras da obra *UóHol*, então exposta no Museu de Arte do Rio (MAR). Em diálogo com Andy Warhol, Bqueer produziu, durante uma residência artística em Nova York, em 2019, uma série de gravuras (depois transformadas em lambes e espalhadas pelos muros do Brooklyn) com imagens de ícones negros lgbtq+ associados ao imaginário carnavalesco brasileiro, como Madame Satã e Jorge Lafond. Em meio às gravuras de Bqueer, a parede cenográfica exibia cartazes com trechos do samba da escola e mensagens combativas, como “Vidas negras importam” e “Não há cura para o que não é doença.” Um caso de circularidade, hibridez e ressignificação: a fantasia de um destaque performático do carro abre-alas estava conectada por fios visíveis e invisíveis a outros elementos do mesmo desfile, aos desfiles anteriores assinados pelos carnavalescos e à obra maior do artista que performava – um grande transbordamento.



Fig. 1 e 2: Croqui original e início da confecção da fantasia do destaque performático Rafael Bqueer. Fotos do autor.



Fig. 3 e 4: O destaque Rafael Bqueer na área da concentração do desfile de 2020 da Acadêmicos do Grande Rio; a parede com lambes, releitura da obra *UóHol*, em construção.
Fotos do autor.

CONCLUSÕES

Ao escrever sobre o desfile de 2020 da Grande Rio, a crítica de arte e curadora Daniela Name teceu a seguinte reflexão:

Neste primeiro carro, o artista Rafael Bqueer, colaborador constante dos carnavalescos, aparecia como destaque (...) como *Poeira no redemunho*, uma fantasia feita a mão de fios e crochês vermelhos, aludindo ao diabo no redemoinho que encontra Riobaldo (...) durante sua odisseia existencial em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. A circularidade do “redemunho” permeava toda a alegoria dedicada a Exu – mensageiro em movimento -, que não tinha um corpo sólido aparente. Tanto as três máscaras africanas circundadas por cobras corais, na parte da frente, quanto as outras máscaras das laterais pareciam estar flutuando, como se fossem elas também “aparições” em um plano cheio de vazios. (...) O que se via era uma plataforma iluminada em vermelho como um terreiro em brasa, no qual esculturas, esplendores e um “queijo” central giratório buscavam comunicar, através de círculos e elipses em movimento, um ciclo de infinitos nas idas e voltas de Exu entre os planos. (NAME, 2020).

Name decodificou o diálogo com Guimarães Rosa e enxergou que a roupa de Bqueer não foi concebida e confeccionada enquanto obra à parte, ao

contrário. Integrada à estética da primeira alegoria do desfile (as peças de macramê “escorriam” por todos os espaços do carro) e pensada para valorizar os movimentos corporais do artista, a fantasia surgia enquanto mais uma “aparição” das memórias de João da Gomeia. Além disso, dialogava com outras experimentações estéticas realizadas pelo performer, em ações como *Super Zentai*, *Hoje o couro vai comer* e *Objeto Performance*. Pode-se dizer, portanto, que a fantasia não convencional vestida (ou melhor, é dizer “encarnada”, dada a ideia de “segunda pele”?) por Bqueer apresentava múltiplas camadas de leitura, despertando interpretações divergentes e complementares, num sistema simbólico inclusivo. Deve-se anotar, ainda, que a presença do artista não condicionou a “subvalorização” dos destaques de luxo que tradicionalmente desfilam no carro abre-alas da Grande Rio, Bruna Dias e Karina Soares. Ambas se apresentaram com fantasias marcadas pelo brilho e pela arte plumária, em platôs situados em diferentes alturas da cenografia (todos em posição de centralidade, de modo que não houve encobrimentos).

Também é preciso destacar que a presença de Bqueer, na abertura de um enredo que combatia o racismo e a intolerância religiosa e defendia a liberdade sexual e a emergência de novas subjetividades e identidades de gênero, era um ato poético e político a um só tempo, evocando reflexões acerca da presença de “corpos dissidentes” no universo das escolas de samba. Nos termos de Samuel Abrantes, ao refletir sobre a construção de sua persona carnavalesca Samile Cunha, colocar tais corpos em posições destacadas é parte de “um jogo que se apodera do eco de muitas culturas e do acordo com o simulacro e o lúdico” (ABRANTES, 2014, p. 20).

Entende-se que este breve ensaio, por fim, contribui para o fortalecimento da ideia de que a categoria “destaque de escola de samba” não se resume à ideia de “luxo” (a associação quase automática a vestes cravejadas de pedras e repletas de plumas), havendo inúmeras variações possíveis. João Gustavo Melo, ao final da sua análise, apresenta ao leitor o caso de Maurício Pina, destaque que transita entre os conceitos cristalizados do “luxo barroco” e as experimentações próprias da performance – a começar pelas “intervenções estéticas no rosto do componente” (MELO, 2018, p. 82). O uso de máscaras e adereços que cobrem a face se tornou uma constante nas produções desse destaque com passagens por escolas como Mocidade Independente de Padre Miguel, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos do Viradouro. O corpo de Maurício Pina, nos termos de Melo, está inserido no “contexto da cena carnavalesca contemporânea” (MELO, 2018, p. 80), contexto este marcado por hibridações e atravessamentos. Nas palavras do autor, “o corpo (do destaque) é, enfim, transposto para uma outra dimensão sensorial, ou, como diz Foucault, torna-se um ‘grande ator utópico’” (MELO, 2018, p. 81).

O corpo de Rafael Bqueer, no desfile da Grande Rio de 2020, vestido dos pés à cabeça com tramas, redes, tricôs, crochês e macramês, seguramente acionava a “dimensão sensorial” mencionada por Melo. Ao ferver no

redemoinho temático de Tata Londerá, o artista mostrou que é possível pensar outros caminhos para o conceito e a execução de uma fantasia de destaque – veredas cujo futuro é incerto e fluido, palco aberto para novas e instigantes fricções, incorporações e encantamentos.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. *Samile Cunha*. Transconexões, memórias e heterodoxia. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo – Brasília: HUCITEC, 2008.

BARROS, Paulo. *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BORA, Leonardo Augusto. Reflexões de Alice. Direitos humanos, carnaval e diversidade. In: *Revista Z Cultural*, ano XII, n. 01. Rio de Janeiro: PACC/FAPERJ, 2017. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/reflexoes-de-alice-direitos-humanos-carnaval-e-diversidade/>. Acesso em 14/05/2020.

BRUNO, Leonardo. *Beija-Flor corta (quase) todos seus destaques de alegorias*. In: Extra, 26/01/2018. Disponível no seguinte sítio: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/beija-flor-corta-quase-todos-seus-destaques-de-alegorias-22330380.html>. Acesso em 13/05/2020.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca*. Dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC/Funarte, 1994.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia*. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. Companhia das Letras, 2001.

DAHORA, Izak. *Arte Total Brasileira*. A teatralidade do “Maior Show da Terra”. Niterói: Cândido, 2019.

FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais*. O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *O Marquês e o Jegue*. Estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

GERHARDT, Suely M.; OLIVEIRA, Madson L. G. de. *Os figurinos carnavalescos para a Comissão de Frente do GRESE Império da Tijuca – 2011*. In: TECAP – Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares. Estudos de Carnaval. V. 8, n. 2, p. 199-2014. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

GONTIJO, Fabiano. *O Rei Momo e o arco-íris: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.
MELO, João Gustavo. *Vestidos para brilhar*. Uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca. Brasília: Rico, 2018.

MORAES, Eneida de. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

NOBRE, Carlos. *Gomeia João*. A arte de tecer o invisível. Rio de Janeiro: Portal, 2017.
<https://cargocollective.com/rafaelbqueer/> Super-zentai. Acesso em 15/05/2020.

Recebido em 15.06.2020

Aceito em 16.10.2020