

QUANDO A AVENIDA SE TRANSFORMA EM PALCO: PERFORMATIVIDADE E TEATRALIDADE NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA

WHEN THE AVENUE BECOMES STAGE: PERFORMATIVITY AND THEATRICALITY IN THE SAMBA SCHOOL PARADES

Itamar Wagner Schiavo SIMÕES¹

Resumo: Este artigo é fruto de uma investigação sobre performatividade e teatralidade nos desfiles das escolas de samba. Buscarei localizar as marcas destes fenômenos ao longo da evolução dos cortejos, abordando sua intensificação, a influência da televisão e as relações com o caráter espetacular adquirido, questão polêmica que gera posicionamentos divergentes entre fazedores, pesquisadores, entendedores e espectadores de carnaval. O tema principal, decorrente das inovações estéticas que se fizeram presentes nos desfiles, será dialogado com noções que atravessam o fazer artístico contemporâneo e com a questão da recepção. No artigo, procurarei exemplificar algumas das questões abordadas através de vídeos disponibilizados em códigos QR².

1 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Teatro Universidade do Estado de Santa Catarina. Professor substituto de Interpretação Teatral na FURB (Fundação Universidade de Blumenau). E-mail: itaschiavo@gmail.com.

2 Para visualização dos exemplos através dos códigos QR é necessário ter o aplicativo baixado no celular. Os exemplos também podem ser visualizados através dos links dos vídeos disponibilizados, buscando o ponto exato do exemplo no desfile, na minutagem fornecida.

PALAVRAS-CHAVE: desfile das escolas de samba; performatividade; teatralidade; espetacularidade; carnaval.

Abstract: This article is the result of an investigation of performativity and theatricality in samba school parades. I will try to locate the marks of these phenomena throughout the evolution of the parades, approaching their intensification, the influence of television, and the relations with the spectacular character acquired, a controversial issue that generates divergent positions among carnival makers, researchers, connoisseurs and spectators. The central theme, resulting from the aesthetic innovations that were present in the parades, will be dialogued with notions that cross the contemporary art-making and the issue of reception. In the article, I will try to exemplify some of the topics approached through videos available in QR codes³.

Keywords: samba school parades; performativity; theatricality; spectacularity.

Ô abre alas, que eu quero passar

Em que medida performatividade e teatralidade são elementos essenciais de um desfile de escola de samba? De que maneira esses elementos se inter-relacionam com o fenômeno de espetacularização dos desfiles? Pensar as festividades carnavalescas e os desfiles das escolas de samba enquanto manifestação cênica me parece um bom começo, e esse ponto de partida abre-alas para uma reflexão sobre a relação entre quem faz, brinca e é espectador de carnaval.

O caráter cênico das manifestações carnavalescas dialoga com a ideia de carnaval como ópera popular ou ópera de rua. Em uma das cenas de *Trinta* (dirigido por Paulo Machline – Brasil/2014/Fox Filmes), cinebiografia de um dos maiores ícones do carnaval brasileiro, Joãozinho Trinta (com ‘s’, por causa da numerologia), o protagonista diz que a ópera e o desfile de carnaval são dois espetáculos muito parecidos e possuem a mesma estrutura: a ópera tem o libreto, a escola de samba tem o enredo; a ópera tem uma orquestra, a escola, uma bateria; a ópera tem os bailarinos e cantores, a escola de samba tem os assistentes, todos

3 To view the examples through QR codes, you need to have the application downloaded on your phone. The examples canal so be seen through the links of the video savailable, looking for the exact point of the example in the parade, in the provided draft..




cantam e dançam. O filme enfoca o período de transição na carreira de um artista da cena, que deixou o universo erudito das óperas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para habitar o universo popular dos barracões das escolas de samba. Joãozinho começou trabalhando como bailarino, exerceu as funções de figurinista, cenógrafo e diretor antes de iniciar a carreira de carnavalesco no Salgueiro em 1974.

A trajetória de Trinta, do palco para os barracões, talvez explique o fascínio gerado por suas soluções estéticas, o impacto causado por seu trabalho, que redefiniu os padrões do desfile de uma escola de samba. Ele introduziu enredos com narrativas complexas e às vezes delirantes, com altos níveis de ambiguidades e ficcionalidades. Para o carnavalesco Milton Cunha, ao substituir a realidade pelo fantástico-maravilhoso, o desfile é libertado, definitivamente, das regras clássicas, especialmente da noção de verossimilhança, não havendo necessidade de justificar os elementos plásticos e visuais, uma vez que eles integram um universo onírico, gerando um desacordo com o senso comum. Em suas palavras, “a utilização de causalidade que não pode ser submetida à prova da verdade e o distanciamento em relação à explicação racional [...] é um fenômeno de caráter artístico, que ultrapassa os limites de uma poética previsível (CUNHA, 2008: 21-2).

Além das relações estabelecidas por Trinta entre os elementos essenciais de uma ópera e um desfile, alguns outros podem ser citados, nesse olhar para o carnaval enquanto manifestação cênica. Tomo como parâmetro o desfile das escolas de samba, levando em consideração a grande expressividade da festa no sambódromo carioca e a influência que ela exerceu na configuração da folia nacional. De acordo com Ferreira (2004), o processo fundador da folia nacional, ocorrido nas ruas centrais da Capital do Brasil de outrora, foi forjado por tensões entre a festa desejada pela elite e as brincadeiras populares. Estas condições determinaram, mais à frente, nas primeiras décadas do século XX, a consolidação da festa carnavalesca do Rio de Janeiro como um espaço simbólico de uma folia mestiça, transformando-se numa espécie de modelo cultural popular da nação. Assim, o que é denominado carnaval brasileiro não se estabelece como uma reunião das diferentes festas do país, mas como uma sobreposição do modelo carioca sobre as diferentes folias do Oiapoque ao Chuí. Dentre os elementos, destaco a presença de música, canto e dança de diversos ritmos; o uso de fantasias, máscaras, caricaturas; as decorações das ruas, espaços de bailes e festas; concepção de montagens teatrais e cenográficas para os eventos; o divertimento; a abordagem de temas de interesse social e humano nas manifestações; os muitos sentidos do exagero; a organização de concursos e competições; a tomada dos espaços urbanos; a celebração da diversidade cultural, de aspectos do folclore e da cultura negra.





A ideia de manifestação cênica e os elementos a ela relacionados também podem ser estendidos aos ritos agrários das primeiras sociedades de classes e às festividades pagãs das antigas civilizações, como o culto à deusa Ísis, no Egito Antigo, e as festas em homenagem ao deus Baco, das civilizações greco-romanas. Estas celebrações, para Ferreira (2004), muitas vezes são confundidas com as origens do carnaval, mas não são propriamente festas carnavalescas, mas manifestações carnavalizadas, precursoras não somente do carnaval, mas de todos os tipos de festejos públicos populares que se disseminaram mundo afora depois delas.

Tal como concebido atualmente, o carnaval foi inventado pela burguesia parisiense no século XIX. Mas só existe referência ao termo no século XI quando a igreja, através do Papa Urbano II, instituiu a Quaresma, um período de quarenta dias marcado por jejuns, privações e esquecimento dos prazeres da vida material, dedicados exclusivamente às questões espirituais, que lembra o período de abstinência que Jesus passou no deserto antes de se dedicar à vida apostólica (FERREIRA, 2004). O período que antecede a Quaresma, o Carnaval, era o período em que era possível esbaldar-se nos deleites da vida, antes que chegasse o período de privações. Assim, a festa da carne ficou caracterizada pelas festas, bebedeiras, comilanças, exageros, inversões, em que muitos dos elementos citados também estavam presentes.

O processo de transformação e espetacularização dos desfiles

A espetacularidade como fenômeno social

Neste artigo, busco avaliar a intensificação da teatralidade e performatividade nos desfiles das escolas de samba, que se traduz na característica espetacular de apresentação das agremiações. Este processo, por sua vez, acompanha um fenômeno mais abrangente de espetacularização das manifestações do cotidiano, que modifica a maneira das realidades se apresentarem.

O clássico estudo de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo* (2003), funciona como uma chave de leitura que me parece bastante apropriada para dialogar com o processo de transformação artística e estética dos desfiles. Segundo o filósofo, a vida cotidiana e social passa a ser abarcada pelo espetáculo, influenciando sobremaneira a produção de subjetividades. Nesta avaliação, ele constata os efeitos da expansão da televisão enquanto veículo privilegiado da indústria



cultural, salientando que o espetáculo é, simultaneamente, o resultado e um projeto dos modos de produção vigentes na sociedade ocidental:

[s]ob todas as suas formas particulares de informação, ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o *modelo* presente na vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e no seu corolário – o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificção total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a presença permanente desta justificção, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna (DEBORD, 2003: 15).

O espetáculo a que ele se refere, que envolve o cotidiano e abrange todo o tecido social, se traduz na forma de imagens industrializadas ou imagens-mercadorias, que funcionam como fetiches e revelam relações de poder determinadas pelo imperativo mercadológico que sustenta a cultura de massa. O mercado passa, assim, a definir o que é bom e mau produto através de critérios de lucro e de audiência. Os modos de produção de imagens voltados à cultura de massas, sejam elas televisivas, publicitárias, jornalísticas etc., precisam ser os mais vagos, genéricos e vazios possíveis, para atingir um maior número de pessoas sob um mesmo denominador comum, desconsiderando as diferenças. Segundo Maria Rita Kehl (2005), estas imagens apelam a um conjunto indiferenciado de pessoas, anulando as diferenças pela via das identificações e apagando o lugar e as condições de sua enunciação. Trata-se de imagens enunciadas por ninguém e dirigidas a todos.

Debord (2003) faz uma advertência em relação a estes modos de produção, capazes de gerar uma alienação recíproca que é a essência e o sustento da sociedade que existe sob esta ótica de produção e consumo, e que promove uma inversão do real. Segundo o filósofo, o espetáculo é produzido de forma que a realidade vivida acaba por ser materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, refazendo em si mesma a ordem espetacular através de uma adesão positiva. A realidade objetiva estaria presente nos dois lados, mas o alvo é que a realidade surja no espetáculo e o espetáculo no real. A alienação estaria ligada a esse mundo invertido em que o verdadeiro é um momento do falso. Assim, o espetáculo se configura como aparência que afirma a vida humana, socialmente falando, como aparência. Neste sentido, ele surge como uma negação visível da vida ou da vida que se tornou visível.

Estes apontamentos me levam a considerar a questão das imagens-mercadorias, chamadas também imagens-fetiches, no processo de produção de subjetividades sob a ótica da indústria cultural e do consumo. A ideia de



fetichismo desvela um apelo ao olhar, o que possui relações diretas com o fenômeno da teatralidade como acontecimento que seduz o olhar do outro, conforme melhor explicado mais adiante. Neste sentido, em que medida a criação dos produtos da indústria cultural (em que existe a premissa de fazer *tábula rasa* das diferenças para atingir multidões) contribui ou despotencializa o efeito da teatralidade? É para este caminho que esta reflexão irá se dirigir. Mas, antes, gostaria de abordar a influência da televisão sobre as modificações ocorridas no desfile das escolas de samba.

“Na tela da TV no meio desse povo”

A transmissão televisiva exerceu um papel importante para a revolução estética dos desfiles. O processo de desenvolvimento do desfile das escolas de samba existe desde que a primeira delas foi fundada. A pedra fundamental foi lançada no morro do Estácio. Mais precisamente em 12 de agosto de 1928, de acordo com Ferreira (2004). O ano de 1929 foi palco da primeira disputa entre estas agremiações de samba, mas o que era avaliado não era a agremiação em si, mas os sambas que cada uma cantava. Em 1932, esses concursos foram oficializados pelo então prefeito, Pedro Ernesto, mas somente em 1934 as escolas se organizaram para fundar uma entidade que as representasse frente ao poder público, passando a receber, em 1935, a primeira subvenção oficial (FERREIRA, 2004). Nesses primeiros anos de existência, as escolas de samba eram louvadas pela sua performance sonora, embora não estivessem, nesses primeiros préstitos, desprovidas de elementos visuais. Foi ao longo dos anos 40 e 50 que as agremiações consolidaram uma identidade que as diferenciaram dos antigos ranchos e sociedades carnavalescas, conformando o arcabouço estrutural atual composto pelos elementos enredo, samba-enredo, alegorias, fantasias.

A inauguração da transmissão televisiva dos desfiles se deu nos anos 60, inicialmente de forma menos abrangente, através de *flashs* da extinta TV Continental. Mas foi a chegada da TV em cores no Brasil, na década de 70, que trouxe consigo uma revolução estética na transmissão dos desfiles; eles se tornaram mais atraentes para o público, gerando maior interesse pela festa. Esse interesse se torna mais abrangente com a construção do sambódromo no ano de 1984, quando as escolas de samba ganham, na Rua Marquês de Sapucaí, um palco para o seu show, com iluminação e arquibancadas adequadas para um grande público, frisas, camarotes. O televisionamento da festa, inclusive, foi previsto no projeto



arquitetônico de Oscar Niemeyer, com a construção de uma torre exclusiva para as câmeras de TV e fotógrafos⁴ (SOUZA, 2004).

A transmissão favoreceu enormemente a divulgação dos desfiles das escolas de samba e da cultura carnavalesca para o Brasil e para o mundo e, frente ao maior interesse do público na festa, se estabelecem os interesses da TV em sua transmissão, interesses esses mediados pelas leis do capital e do mercado. É importante salientar que, por muitos anos, a transmissão dos desfiles pela TV Globo, a única detentora dos direitos de transmissão para o Brasil e o mundo na atualidade, só se iniciava depois que a festa já tinha começado no sambódromo, para não interromper a programação rotineira da casa.

A redução no tempo de desfiles ocorrida para a folia de 2017, de 82 para 75 minutos como tempo máximo de desfile, também pode ser vista como uma necessidade de adaptação da festa aos padrões da transmissão, exigindo desfiles mais dinâmicos e mais ágeis. Isso determinou, para algumas agremiações, corte de até mil foliões, redução da quantidade de alas e até mesmo de um setor inteiro do desfile, haja vista que esta redução de tempo também determinou a redução do número máximo de alegorias, de sete para seis.

A TV detém, também, o poder de construir a narrativa que deseja na transmissão da festa, e, nesta narrativa, como ela define o desfile? Como uma manifestação da cultura popular ou como uma produção espetacular feita para a televisão? Quais valores estão em jogo? Estabelece-se, assim, uma polaridade entre cultura e espetáculo, um embate entre os valores culturais e a busca de audiência que reflete um aumento das verbas publicitárias e, conseqüentemente, maior lucro.

Considero importante pensar esta questão em termos de polaridade, pois, além da possibilidade de lidar com extremos, torna-se possível refletir no trânsito de um polo ao outro. A tendência é que a televisão concentre sua abordagem voltada para o espetáculo. É muito comum antes, durante e após a transmissão de um desfile de uma escola, por exemplo, *flashes* de entrevistas com celebridades da casa; identificação de personalidades do *show business* presentes no desfile; e a evidência nos comentários dos apresentadores responsáveis pela transmissão, de desconhecimento de aspectos importantes da cultura carnavalesca. Esses profissionais, comunicadores de elevada qualificação, muitas vezes se mostraram

4 Posteriormente, essa torre foi motivo de preocupação para os carnavalescos e profissionais dos barracões. A torre passou a ser um grande empecilho ao aumento nas proporções verticais das alegorias, levando à necessidade de manobras ousadas de elementos cenográficos, assim como uso de equipamentos como elevadores hidráulicos nas esculturas para que elas pudessem ser abaixadas ao chegar perto da torre e depois serem elevadas. A grande quantidade de acidentes ocasionou a demolição da torre em 2015.



despreparados e sem desenvoltura adequada para lidar com tal manifestação cultural, gerando, muitas vezes, para o telespectador, uma distância entre o que se vê e o que se ouve.

Outra questão é que a abordagem narrativa dos desfiles adotada pela televisão não trata o desfile no formato como ele é concebido para ser apresentado. Para Brandão (2016), a rede de televisão não percebe que transmitir um desfile equivale a fazer um documentário cultural, registrando um fato que acontece segundo uma forma própria de manifestação: o verdadeiro criador está na avenida, o artista é o samba, são os sambistas; o diretor de imagem e de telejornalismo não precisaria criar nada, bastaria filmar o que acontece. Neste sentido, um desfile deveria ser tratado como uma obra de arte para ser mostrada tal como ela é proposta por cada agremiação, em sua estrutura de cortejo, que possui um movimento e um encadeamento próprio e peculiar à sua criação. Não há sentido nos cortes mirabolantes, na criação de sequências aleatórias para eventuais acontecimentos na arquibancada, nos camarotes ou mesmo na montagem da escola em seus diversos setores.

Esses constantes desvios narrativos muitas vezes impedem que aspectos importantes do enredo sejam apreendidos pelo público, permitindo que fantasias de grande apelo estético e narrativo passem despercebidas, assim como alas importantes para a narrativa, detalhes de alegorias e mesmo alegorias inteiras. A interrupção constante retira o foco da dança do casal do mestre-sala e porta-bandeira, impede que as performances das comissões de frente sejam vistas em sua totalidade, fazendo com que elas se tornem verdadeiros enigmas para o público.

Por outro lado, por mais que a abordagem televisiva dos desfiles possa se concentrar no polo do espetáculo, ela não desconsidera completamente seus aspectos culturais. Atualmente, por exemplo, os apresentadores e comentaristas da Rede Globo recebem no *Estúdio GLOBEZA*,⁵ no final de cada desfile, além das celebridades do *show business*, personalidades importantes da agremiação, como o casal de mestre-sala e porta-bandeira, diretor de bateria, intérpretes, carnavalesco, integrantes da comissão de frente, etc. dentre outros, dando oportunidade para que o público conheça esses profissionais e componentes e aspectos de seu trabalho e seu envolvimento com as escolas.

Ao longo dos anos de transmissão dos desfiles, a abordagem dos aspectos culturais do carnaval das escolas de samba também foi garantida pela presença (e comentários), durante a cobertura, de profissionais do carnaval, como

5 Espaço montado pela rede de televisão na Praça da Apoteose, no setor de dispersão dos desfiles, de onde os apresentadores narram a transmissão.



carnavalescos, cantores de samba, compositores e instrumentistas envolvidas com a cultura do samba. É necessário salientar, também, que nos últimos anos tem havido um maior engajamento dos apresentadores do carnaval com seu objeto de trabalho, um processo de envolvimento dos apresentadores com a produção do carnaval, visitando os barracões, por exemplo, gerando impacto positivo na transmissão dos desfiles e equilibrando, em certa medida, a tensão entre os interesses de quem faz a festa e quem mostra.


Entre a espetacularidade e a sedução do olhar do outro

Ainda sobre este embate entre cultura e espetáculo, trago para a discussão a ideia de Nestor Canclini (2000) de a mídia não apenas como mediadora, mas também como mediatizadora e substituta das interações coletivas. Em qualquer evento onde a mídia se faz presente, é difícil a percepção das forças que controlam os acontecimentos, uma vez que, para o telespectador, é a imagem da televisão que faz o evento se tornar real: “o poder e a construção do acontecimento são resultado de interações complexas e descentralizadas de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam” (CANCLINI, 2000: 262). Com o intuito de aumentar a visibilidade (que influi no lucro), a mídia (e nela inclusa a televisão) insiste em espetacularizar seja o que for que ela venha a transmitir.

Essa proposta de exagero ressoa na ideia do espetacular como uma construção de aparências a partir da realidade, tal como propõe Debord. A realidade se torna apreensível pelas aparências reconstruídas pela ordem do espetáculo. O espetáculo se apresenta, assim, como uma enorme positividade, de forma indiscutível e inacessível: “a atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (DEBORD, 1997: 171).

Essa maneira enfática de representação, de maneira espetacularizada, se tornou determinante para o sucesso de um evento. Se uma notícia, ou um evento, não é transmitido ou citado pela mídia ou pela televisão, ele passa a não ser interessante para o público, ou mesmo é possível que surjam dúvidas sobre sua veracidade ou sua real existência. É desta maneira que, segundo Souza (2004), os acontecimentos culturais acabam por se remodelar, na perspectiva espetacular, para se tornarem visíveis, buscando inovações incessantes e adequações constantes às novas realidades.





Talvez seja neste caminho de busca por inovações que os desfiles das escolas de samba se transformaram, produzindo alterações estruturais, o que fez gerar acusações de estarem perdendo sua autenticidade característica. Neste sentido, de acordo com Farias (2013), discursos de jornalistas especializados apontam que elementos ligados à tradição do samba, como a harmonia, a dança, a bateria e o próprio samba, abriram espaço para atrações ligadas aos aspectos visuais, como a grandiosidade, o luxo, as teatralizações. Estabelece-se, assim, um dilema para as agremiações: a quem agradar, aos novos espectadores ou aos tradicionalistas?

Na busca pela notoriedade a balança pende para o lado dos novos espectadores. Mas considero importante questionar se a busca por mais prestígio e popularidade e, conseqüentemente, a inserção na lógica do espetáculo só traz impactos negativos. A vontade e a necessidade de rever criticamente conceitos, propostas e formulações, por um lado; e, por outro, se lançar de cabeça no novo mundo da fama e por conseguinte do comercialismo e do sensacionalismo são dilemas do artista e da arte contemporânea.

Esse debate, a meu ver, deve considerar o espectador, os estudos atuais sobre recepção; e, nesta seara, a noção contemporânea de teatralidade é fundamental, como será abordado mais à frente. Em que medida o processo de mudança e renovação por que tem passado o desfile das escolas de sambareflete um movimento de uma manifestação cultural em consonância com a arte contemporânea em busca de um diálogo efetivo com os espectadores deste tempo? Em conformidade com Desgranges (2006), as profundas alterações históricas, sociais e nos modos de vida com o advento da contemporaneidade colocam em xeque as proposições artísticas modernas. Isso solicita do artista reavaliação dos seus saberes e modos de fazer e busca por procedimentos estéticos que estejam em harmonia com a percepção e a sensibilidade do espectador dos nossos dias, “solicitando a elaboração de propostas artísticas que se posicionem perante o horizonte de expectativas do receptor contemporâneo, que apresenta feições particulares” (DESGRANGES, 2006: 143).

A arte contemporânea não mais se restringe a produções paralisantes e contemplativas. Na busca por um diálogo mais efetivo, ela movimentou processos de experiências estéticas estabelecendo proposições autorais ao receptor, o que implica uma atitude criativa do interlocutor na leitura das formas e dos signos, decodificando sentidos e significados. Neste sentido, considero relevante avaliar a multiplicidade de elementos utilizados para o desenvolvimento dos enredos e as maneiras como essa variedade de elementos significantes são recebidas pelo público. Dentre eles, chamo atenção para fantasias das mais diversas formas e dimensões em alas, em destaques de chão, como composição e como destaques



principais de alegorias⁶; alegorias e seus inúmeros meios de significação como elementos cenográficos, esculturas, fantasias, adereços; elementos alegóricos⁷; letra do samba; interpretação da letra pelos intérpretes; interpretação e execução do samba em variados ritmos e bossas pelos muitos instrumentos que compõem a bateria; dança; coreografias; proposições narrativas por grandes e pequenos grupos de foliões; encenações. Esses múltiplos elementos ocorrem ao longo do desfile por justaposição, exigindo do espectador uma percepção linear e sucessiva, mas também simultânea, sobre as várias camadas, cenas e elementos de linguagem que se sobrepõem. Essa multiplicidade de elementos e materiais engendra construções e discursos cênicos que desafiam o espectador a relacionar, decodificar e interpretar um conjunto complexo e multifacetado de elementos de significação, elaborando aspectos constitutivos do discurso da obra além de engendrar análises pessoais do discurso cênico, empreendendo uma interpretação pessoal em jogo com sua subjetividade e suas experiências.

Mas como se dá o processo de fruição da cena carnavalesca pela televisão? Enquanto veículo privilegiado da indústria cultural, ela adota uma série de procedimentos, que vão de encontro aos princípios da arte como objeto estético e às propostas de participação e engajamento mais sensível do espectador, compreendida como um ato criativo, produtivo e autoral. Os valores deste veículo são os do mercado e o objetivo é o lucro obtido através da sedução do espectador pelo sensacionalismo de imagens desprovidas de conteúdo, desconsiderando as individualidades para que se atinja sempre um maior número possível de espectadores-consumidores. Neste sentido, não apenas a TV, mas qualquer veículo de comunicação de massa, ao propor uma recepção desprovida de exigência estética, condiciona a percepção do espectador.

Em conformidade com Desgranges, cria-se, assim, um hábito mental fundado na ruptura e na segmentação, calcado na sedução imediata, o que leva “os criadores de programas televisivos a acelerar consideravelmente as rupturas de imagens e modificar a estrutura da montagem das emissões para não deixar escapar a atenção do espectador” (DESGRANGES, 2010: 39). Na busca incessante pela captura do olhar, esses mesmos criadores promovem uma multiplicação dos planos, propondo uma justaposição artificial de imagens que não faz nenhum sentido que não seja o da busca da sedução imediata.

6 As composições são fantasias menores, iguais em formato e cores, e geralmente distribuídas nas laterais das alegorias; os destaques centrais são as fantasias maiores, mais volumosas e luxuosas, ou representativas de figuras centrais na narrativa do enredo, geralmente ocupam as partes centrais das alegorias.

7 Também chamados tripés, são carros alegóricos de pequenas proporções, montados sobre três rodas, que podem ser motorizados ou empurrados, e que podem conter, no máximo, dois componentes sobre eles.



Essas ideias fornecem pistas para o entendimento sobre a maneira como a TV aborda os desfiles. A imensa quantidade de cortes e imagens fragmentadas procura mostrar que qualquer olhar da câmera é o bastante para aquilo que está proposto pelos artistas do carnaval. Acredito que o tratamento dado ao desfile dificulta a maneira como os artistas do carnaval desejam que ele seja fruído. Considero importante refletir que o desfile atual repleto de inovações e novidades reflete um processo próprio de adaptação ao veículo que contribuiu para que ele se tornasse um grande produto. Mas, por outro lado, essas mudanças também são fruto, como já colocado acima, das transformações do próprio fazer artístico. Neste sentido, importa avaliar, nesta discussão, que, por um lado, o intenso processo de organização e profissionalização das escolas de samba para atender às demandas do espetáculo acarretou modificações estruturais, para fastio dos puristas e tradicionalistas; e impôs relações mercadológicas na produção do carnaval. Por outro lado, esse processo gerou uma revolução estética no fazer e, conseqüentemente, na forma de receber, promovendo a criação de trabalhos artísticos de grandiosa qualidade, levando a uma intensificação do caráter artístico, em detrimento do caráter folclórico de tal manifestação cultural.

É nesse caminho que proponho pensar e discutir sobre a intensificação da performatividade e teatralidade na cena carnavalesca.

Performatividade e teatralidade

Hoje, vou colorir toda cidade
De alma pintada eu vou
Sou da Corte a fantasia
Trago o Novo Mundo de esplendor
A magia da floresta levei
Enfeitando esta festa, cheguei
Puro na emoção
Simples na paixão
Sonho e poesia em Ruão

Com esses versos, a Imperatriz Leopoldinense foi campeã do carnaval de 1994. O enredo *Catarina de Médici na corte dos Tupinambôs e Tabajeres*, de Rosa Magalhães, contava um fato histórico curioso: uma tribo de indígenas brasileiros foi levada à França para participar das festividades oferecidas pela municipalidade de *Rouen* durante a visita dos Reis Henrique II e Catarina de Médici. Essas festas eram bastante comuns na Europa do século XVI e XVII. A chegada de um monarca em uma cidade era celebrada com comemorações, diversões, magníficos e agradáveis espetáculos.



Para a encenação em questão, de acordo com Newlands (2014), foi criado um cenário que buscava reproduzir o ambiente original dos indígenas. Foram utilizadas, entre as árvores verdadeiras dos espaços das apresentações às margens do rio, árvores artificiais carregadas de frutos diversos, arbustos, ramagens, flores, choupanas e habitações à moda dos caiçaras brasileiros. Havia papagaios e aves brasileiras reais, macacos e saguis sobre as árvores. Todos os brasileiros se encontravam inteiramente nus, maquiados e tatuados, tal como ditava a moda dos selvagens da América, compondo um quadro vivo e significativo das cenas de seu cotidiano: “cantavam, dançavam, cozinhavam, comiam e bebiam, cortavam e permutavam madeira com os franceses, descansavam em suas redes, caçavam” (NEWLANDS, 2014: 44). Houve até a representação de um combate entre a tribo dos Tupinambôs e seus inimigos, os Tabajeres, em uma ilha no rio, com cabanas incendiadas pelo fogo ateadado pelos índios que chegavam em diversas canoas.

A suntuosidade do espetáculo foi fielmente traduzida pela carnavalesca nas fantasias e alegorias do desfile da Imperatriz. A narrativa, que evoca um clima de festa e, de certa forma, romantiza o fato histórico, só não toca na questão de que a realização desta performance, nessa solenidade de *Rouen*, ocorreu também para satisfazer um grande interesse dos europeus pelo exotismo dos habitantes do novo mundo. Havia, no velho mundo (e nos Estados Unidos), um fascínio fetichista por artefatos exóticos e pelos distintos costumes dos povos primitivos de além-mar. Em conformidade com Fusco (2011), exposições humanas de indígenas africanos, asiáticos e do continente americano eram muito comuns em parques, zoológicos, museus, *freak shows* e circos. Estas exposições, que muitas vezes ocorriam contra a vontade própria dos exibidos, eram tidas como uma forma de educação pública a partir da qual os caucasianos tomavam conhecimento da parte não ocidental da humanidade, através de uma visão colonizadora e opressora:

[...] projetadas para oferecer oportunidades de contemplação e análise científica e entretenimento [...], estas exposições representaram um componente crítico de uma cultura de massas burguesa cujo desenvolvimento coincidiu com o colonialismo europeu e o expansionismo norte-americano. (FUSCO, 2011: 320)

Essa prática, que teve seu auge no século XIX, foi iniciada por Cristóvão Colombo em 1493, ao levar indígenas *arawaks* do Caribe para serem exibidos na corte espanhola. Segundo Fusco (2011), o ato inaugural da performance corresponde a esse primeiro evento multicultural de exibição humana e não aos eventos dadaístas da década de 60 do século XX. O caso de *Rouen* é reportado no estudo da autora como o terceiro evento de uma longa lista que atinge o ano de 1992.



Performace: jogo, rito e comportamento restaurado

A encenação durante os festejos de *Rouen* funciona como um bom exemplo da amplitude do termo performance para além do campo das artes. A performance abarca as dimensões do ser, do fazer, do mostrar fazendo e do explicar como se faz, envolvendo a vida cotidiana, distintos contextos e situações (SCHECHNER, 2006). Nas performances de *Rouen*, retratado no carnaval da Imperatriz, os indígenas, embora em um ambiente preparado para uma representação, eram eles mesmos tal como podem ser encontrados em seu *habitat* natural, vivenciando seus costumes, fazendo a sua comida, executando seus cantos e suas danças. Esse pensamento também é válido para um desfile, que também é um espaço de representação. Muitos dos componentes de um cortejo, embora possam estar representando aspectos do enredo, estão performando eles mesmos, mostrando suas marcas identitárias, refazendo práticas e costumes seculares passados de geração a geração.

As noções ampliadas do termo performance para além dos limites das artes contribuí para o entendimento e a observação de aspectos performativos do carnaval e do desfile das escolas de samba, por suas relações com o jogo, com rituais, com o comportamento restaurado. A noção de jogo é tão ampla quanto a de performance. Jogo implica, de acordo com Victor Turner (*apud* FÉRAL, 2009), em princípios de descontração, liberdade e divertimento. Ele suscita construções frágeis e transitórias e suas metamensagens são muitas vezes compostas por elementos aparentemente díspares. O jogo nos permite a constante reestruturação daquilo que tomamos como realidade. Jogar e ritualizar são fundamentais para as teorias da performance e são ações muito próximas. Através dessas ações, criamos realidades paralelas, condições ou espaços de virtualidade onde não vigoram as leis da vida ordinária. As ocorrências que fluem nesse espaço são da ordem do que pode ser e do que não é; estão entre o real e o não real.

Nessa perspectiva, Richard Schechner (2002) sublinha que o jogo permite a subversão dos poderes constituídos como nas paródias e nos carnavais. Aliás, a instituição do carnaval como festa da carne que antecede o período de austeridade, provações e recolhimento espiritual da quaresma tem muito a ver com a possibilidade de subverter a ordem vigente. Esse período de liberdade extra é o reino do jogo, do brincar, das inversões, das imitações, das fantasias, do falso e de uma infinidade de rituais profanos.

Um outro princípio caro às teorias da performance é o de comportamento restaurado, que foi extraído dos estudos sociais que afirma o caráter repetitivo da ação performática. O comportamento restaurado diz respeito aos fenômenos interativos que se produzem entre as pessoas. Através deles, busca-se infundir



alguma influência ou efeito sobre o outro. Essas ações praticadas, de acordo com Mostaço (2009), remetem aos inúmeros “eus” que cada um abriga dentro de si. É através delas que representamos distintos papéis na vida cotidiana, em diferentes situações, funcionando como uma resposta às motivações da vida seja na esfera íntima, doméstica ou coletiva. Enquanto comportamento restaurado, a performance é comportamento duas vezes agido, ações que as pessoas treinam e buscam, o que gera uma noção básica de que qualquer ação que seja estruturada, apresentada, marcada ou exposta é performance. A noção de ensaio é, portanto, fundamental, indicando as tentativas, procuras, repetições que estão na base destes comportamentos. Essas ações são empregadas em distintos desempenhos, do xamanismo ao transe, dos múltiplos ritos às danças, no teatro, nos rituais de passagem e iniciação, na psicanálise etc.

Gostaria de, como exemplo, chamar atenção, na perspectiva da noção de comportamento restaurado, para a performance do mestre-sala e da porta-bandeira. A missão dele é de cortejar elegantemente a porta-bandeira, além de proteger e exibir, de forma orgulhosa o pavilhão da escola; e a dela, conduzir e apresentar a bandeira do pavilhão de forma desfraldada, com gestos graciosos e reverenciosos, sem enrolá-la em seu corpo. Recuo um pouco no tempo para localizar a origem dessa dança, marcando seu caráter ritualístico e de comportamento restaurado.

Enquanto prática performática essa dança possui uma miscigenação cultural e uma complexidade narrativa cuja origem remota, segundo Santa Brígida (2010), ao ritual praticado por meninas moças africanas quando preparadas para o casamento. Havia um ritual dançado por elas e seus pretendentes, homens que as disputavam e se apresentavam como fortes guerreiros. Nos cortejos de coroação da Rainha e Rei do Congo das comunidades negras, também é possível observar a performance do porta-estandarte, na figura de uma mulher ou de um homem. Para Santa Brígida, elementos importantes de fundação dessa dança são encontrados na cena da escravidão do Brasil Colônia, em que os negros aprendiam gestos elegantes, cortesios e delicados para atuarem como serviçais nos bailes da corte, onde eles podiam observar a coreografia nobre dos casais dançando minuets. Quando retornavam às senzalas, eles “caricaturavam, ridicularizando e debochando dos comportamentos ensaiados, utilizando para essa performance movimentos de rituais afro incluindo alguns gestos da capoeira” (SANTA BRÍGIDA, 2010: 3). Ainda, as figuras do baliza e da porta-estandarte dos ranchos carnavalescos que influenciaram a criação das escolas de samba localizam, em um tempo histórico mais recente, os vestígios dessa performance.

Essas referências permitem a percepção da ideia de comportamento restaurado nas matrizes e motrizes dessa performance. Por trás da gestualidade,



descortinam-se heranças ancestrais, saberes e memórias que se fundem a traços de personalidade, de identidade e de conduta do bailarino, configurando um *corpusem ação*, que fornece ao performer algum tipo de coerência ou continuidade existencial de ordem psíquica, imaginária ou simbólica. Este ritual ou ação restaurada acontece não apenas no desfile, mas também nas quadras, em cada ensaio ou festa organizada pelas agremiações.

Exemplo 1: apresentação do Primeiro Casal de Mestre-sala e Porta-Bandeira da Unidos de Padre Miguel, 2018



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zCi7gcFfuDM>

Performance art e performatividade

Até o momento, por intermédio das noções mais abrangentes que envolvem a performance, procurei discuti-la em seu sentido de representação. Faz-se necessário, no entanto, debatê-la, também, em outro sentido, paradoxal, da não representação, território da *performance art*. Paralelamente ao desenvolvimento dos estudos da performance, na década de 60, nos Estados Unidos, a *performance art* passa a ser teorizada e oficializada na Europa, bebendo na fonte das teorias pós-estruturalistas, que adensaram o movimento de crítica à representação. Os dois movimentos emergem de um mesmo influxo contracultural que impulsionou o período, estabelecendo conexões entre si. Dentre os teóricos que contribuíram com artistas da *performance art*, destacam-se Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Guy Debord, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean Baudrillard. Dentre as práticas estéticas que são, ao mesmo tempo, origem e

movimentos mais relevantes da *performance art*, é possível destacar o *happening*, a *actionpainting*, a *livearte* a *body-art*.

A *performance art* é uma ação poética que busca a transgressão, a ruptura e o corte, investindo na natureza involuntária do gesto, buscando desestabilizar tudo aquilo que é repetitivo e corriqueiro, perpetrando um ato inaugural (MOSTAÇO, 2009). Importa para a *performance art* a originalidade da experiência corporal, as percepções desconhecidas, o que pode ser marcado como diferença, fugindo da série das repetições, dos ensaios e das restaurações. Neste sentido o *performer* busca estabelecer relações derrisórias, de zombaria, transgressão, ultrapassagem, trabalhando com a ironia, com a crítica com o desvirtuamento, “empregando estratégias que visam ressaltar sua originalidade enquanto mago semiótico” (MOSTAÇO, 2009: 22).

Exponho, como exemplo e ilustração do sentido de desestabilização de padrões, duas alegorias do carnavalesco Paulo Barros. A primeira delas é a alegoria do DNA do desfile da Unidos da Tijuca de 2004. Essa alegoria não traz os símbolos como normalmente eles são veiculados em esculturas, nas fantasias dos destaques, composições e adereços. A simbologia surge na dimensão de uma ação performática, pela forte presença de 100 foliões que executam uma coreografia⁸ (aos 56 minutos do desfile).

Exemplo 2:alegoria do DNA - Unidos da Tijuca, 2004.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IwIJYCHFvTU> (o exemplo citado está aos 56 minutos)

8 Segundo Lima (2011: 264-5), alegorias feitas de gente, tal como utilizadas por Paulo Barros, tem origem no conceito de alegoria viva de Joãozinho Trinta, carnavalesco que ampliou as dimensões do elemento alegórico nos desfiles, dando-lhes grandiosidade e destaque. Joãozinho foi o primeiro carnavalesco a colocar componentes sobre as alegorias, os destaques, em 1974 no desfile do Salgueiro, propondo o destaque como uma alegoria viva.

A segunda delas é do desfile da Vila Isabel de 2009. Ela representa as reformas arquitetônicas executadas no início do século XX no Rio de Janeiro (aos 31 minutos do desfile).

Exemplo 3: abre-alas da Vila Isabel, 2009.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cKLeDos9THA> (o exemplo citado está aos 31 minutos)

Como pode ser observado, o primeiro chassi da alegoria é inteiramente composto por uma ação performática que representa o banho de modernidade da cidade, abdicando dos elementos normalmente utilizados em favor de foliões dançando e cantando o samba e agindo como pedreiros, carpinteiros, trabalhadores da construção civil que executaram as tais reformas ocorridas na *Belle Époque* carioca. Importa ressaltar também, que, a manipulação do cenário se dá à vista do público, sem algum objetivo de criar uma ilusão. Vemos as paredes do prédio que compõe a alegoria sendo abaixadas e levantadas pelos próprios performers, um excelente exemplo de performatividade como ocorrência que está no entre o real e o ficcional e do ‘mostrar como se faz’, cara premissa do ato performático.

Outro exemplo que considero pertinente à tal questão diz respeito às comissões de frente do GRES São Clemente. Esta agremiação foi responsável pelas renovações estéticas nesse setor. Nos anos 70, quando todas as agremiações traziam integrantes de sua Velha Guarda vestidos de fraque e cartola em uma coreografia simples saudando o público e apresentando a escola, essa escola, que era bastante jovem em relação às demais e, por isso, não possuía uma Velha Guarda representativa, resolveu trazer crianças fazendo o papel normalmente destinado aos baluartes. A ousadia nesse quesito foi retomada nos anos 80, segundo Leal (2018), com o trabalho do ator do teatro de revista Gabriel Cortês, que idealizava, coreografava e participava das performances. Foi assim que a comissão de frente



deixou de apenas apresentar a escola, tornando-se o ponto de partida do enredo. Cortês trabalhava com teatralizações, interpretação do samba na coreografia, levando ao quesito a brincadeira e a irreverência que são marcas registradas da agremiação. O sentido performático destes trabalhos coreográficos está em seu ímpeto de ultrapassar padrões e também na proposta estética de zombaria e crítica.

O enredo da agremiação era *Quem Casa Quer Casa*. Os integrantes do quesito, mulheres e homens, vestiam uma mesma fantasia. Metade dela representava o noivo e a outra metade, a noiva, provocando diferentes interpretações sobre a dualidade *homem X mulher*, em um ano que a abertura política ainda não estava consolidada, e que a transgressão comportamental não era vista com bons olhos. Para além do caráter irônico e transgressor, o sentido performático toma corpo na provocação e no potencial de gerar ambigüidade de significações, fundamentos da performatividade, tal como abordarei adiante.

Interessa para esse estudo a ideia de performatividade como processo, não como um fim em si mesmo ou como uma realidade concreta e acabada (FÉRAL, 2009). A performatividade depende da performance; é marcada pelo princípio da ação, não sendo, assim, um objeto pronto, mas um procedimento, uma ocorrência. O termo foi utilizado pela primeira vez pelo filósofo J. L. Austin em 1950, em sua teoria dos atos de fala, designando-os como performance. Retomar a proposição austiniana é importante aqui, também, para tecer relações entre performatividade e teatralidade.

Para Austin a língua pode registrar e também efetivar atos. Frases como “eu aceito”, “eu prometo”, “peço desculpas”, referem-se a ações concretizadas ou por fazer, a compromissos de execução, articulando gesto, atitude e discurso (MOSTAÇO, 2009). Os tais *speech acts*, entretanto, para Austin, no teatro, não possuem validade, pois estão protegidos do ambiente ficcional. Assim, no espaço da cena essas ações não devem ser tomadas como sérias, não tratando de performances, mas de performatividade. Esta proposição, de que o performativo não é real, foi revista por Lyotard duas décadas à frente, em um contexto fortemente estruturado pelas transformações operadas pelo capitalismo tardio. Em que entra em vigor uma nova lógica nas relações sociais, intermediando a produção de imagens na esfera das representações, desestabilizando a relação entre o real e o ficcional e embaralhando suas fronteiras.

Nesse novo sistema de organização de signos, que se desdobra pelos vários setores sociais, da política à cultura, das mídias aos conglomerados empresariais, da ciência à tecnologia, uma quantidade infindável de imagens, mensagens, informações duplicadas e replicadas são produzidas intensificando as mediações, as reproduções, as simulações. Nesse contexto, como diferenciar o verdadeiro do



falso, como separar realidade da ficção? O fulcro deste debate está na questão da diferença entre o real palpável e aquilo que tomamos como real, as narrativas. A performatividade surge no horizonte desse mundo onde nada mais é original, tudo é cópia, tudo é intertexto: “[...] tudo replica, tudo se reproduz, tudo se torna signo de signo, confundindo a origem e mesclando as derivações, a exigir novas apreensões para as interfaces entre os fenômenos (MOSTAÇO, 2009: 33).

A performatividade se faz presente na dificuldade de discernir entre o que é real e o que é narrativa. A performatividade requer uma apropriação pelo sujeito, é processo, e nesse acontecer, o eu se desdobra, se apropria, aprende e transforma os códigos, jogando com as repetições, com o alargamento de sentidos, entrando em conflito ou em acordo com eles. Segundo Féral (2009), existe um hiato entre o eu e o código, uma zona a explorar e cada um explora à sua maneira; o eu reproduz o código, mas mantém uma originalidade ou natureza própria que revela a diferença. Sendo assim, ambiguidade, fluxo e instabilidade são conceitos intrínsecos ao processo performativo.

A abertura para a performatividade e teatralidade ocorre nos desfiles das escolas de samba já no início dos anos 60, quando as apresentações foram transferidas da Avenida Rio Branco para a Avenida Presidente Vargas. As agremiações ganham uma pista mais adequada para um processo de crescimento já em curso, que conforme Araújo (2008), caracteriza-se por um movimento de *barroquização* dos desfiles. Na medida em que se consolida uma mudança no olhar do espectador, não mais posicionado no mesmo nível do desfile, mas nas novas arquibancadas verticais da Avenida Presidente Vargas (que permitem um olhar de cima para baixo), as mudanças na estrutura dos cortejos se radicalizam. Joãozinho Trinta parece ter percebido mais claramente esta guinada para o espetacular, “a necessidade de compactar os desfiles, eliminar os vazios, preencher todos os espaços, tanto ao nível do chão quanto para o alto, ocupando todo o espaço visual do público (ARAÚJO, 2008: 16).”

O desfile muda para alcançar a totalidade do olhar. As transformações ocorridas dialogam com o preceito barroco de totalidade do que se vê em contraponto a uma perspectiva que converge para um centro de caráter linear, renascentista. Sobre esta proposta de Araújo, resalto que, o estilo linear dá pleno valor à linha, limitando nitidamente a forma em contornos precisos e contínuos. A forma assim, delimitada, não se irradia nem se confunde com o ambiente em que se situa. Diferentemente, na visão pitoresca, barroca, a apreensão se entrega à mera aparência óptica, renunciando ao desenho palpável, indo para além do sentido do limite, para o sentimento do ilimitado (GUIDO, 1987).



Essas considerações me parecem muito oportunas uma vez que vão ao encontro da ideia de embaralhamento entre as fronteiras do real e ficcional, do conceito de ambiguidade tão caro ao processo da performatividade (e da teatralidade, como será abordado em seguida). A ampliação do campo de visão pressiona para uma renovação estética que busca abundância, diversidade, pluralidade do que pode ser visto. Multiplicam-se, de forma inovadora e experimental, os códigos e o próprio Joãosinho, por sua trajetória como artista da cena, não hesitou em propor enredos nessa direção, contando histórias fantasiosas, sem uma estrutura linear verossímil, recheadas de invencionices. Sua estreia como carnavalesco, com o enredo *O Rei de França na Ilha da Assombração*, por exemplo, é o pontapé inicial de um estilo que se consolida ao longo de sua carreira. De acordo com Cunha (2008), este é um dos enredos que fazem a transposição do real para o irreal através do sonho. Não apenas o sonho motiva a estrutura do enredo, mas também o fato insólito de alguém despertar e conviver com personagens que só existiram no sonho. Nesses detalhes, o fantástico e o inverossímil se instalam⁹.

A performance (e, também, performatividade e teatralidade) possui relação direta com a alteridade. Necessariamente dirigida a alguém, ela acontece para o olhar do outro que o analisa, o compara, o aceita ou não. No caso do teatro e da dança, tal processo se amplia, uma vez que os criadores tomam como material os comportamentos ou mecanismos do eu, o comportamento restaurado, e os põe em cena (FÉRAL, 2009). E esse trabalho também pretende mostrar que é, também, através do teatro e da dança que se observa a intensificação da performatividade e teatralidade nos desfiles.

Teatralidade

Performatividade e teatralidade são fenômenos que ocorrem de forma concomitante. Fundamentam-se na mais elementar experiência do sujeito: o olhar. A teatralidade não é o resultado de uma operação de performatividade; esta pertence ao campo do fazer enquanto que a teatralidade revela a percepção deste fazer. A teatralidade é da ordem da percepção (FÉRAL, 2009).

9 No enredo, contadoras de histórias do Maranhão criam uma narrativa em que os contadores de histórias da França narravam histórias para o rei menino, sentado no trono do salão dos espelhos. Nessa fantasia, o menino começa a transformar as coisas: o Maranhão se transforma num paraíso; gente vira bicho, plantas e flores exuberantes; o rei e sua corte viram assombrações; e os colonizados, historicamente explorados, se tornam a nova nobreza da França (CUNHA, 2008: 22).



São muitos os conceitos e noções que envolvem o termo teatralidade. Numa acepção mais ampla, ela pode ser pensada como a possibilidade do teatro, ou da ficção. Analisando o termo, o sufixo *-dade* indica ao *modo de*: ao modo do teatral, que é a palavra raiz. Teatralidade é assim, adjetivo, não é substantivo, que é da ordem da substância; é da ordem da qualidade. Neste sentido “a teatralidade não está na coisa em si, mas no olhar do espectador; ela é um produto mental, propiciado pelas percepções, e para emergir, não depende necessariamente de um palco, de atores ou de uma cenografia (MOSTAÇO, 2009: 38)”. Embora os elementos clássicos da cena possam favorecer e potencializar a construção da teatralidade, considero importante ressaltar que ela é, nas palavras de Mostaço, “uma operação de linguagem intermediando um sujeito e um objeto (ibid).” Exponho, aqui, um exemplo bastante elucidativo dessa ideia de provocação do olhar do outro, de convite à leitura.

Exemplo 5: Primeiro Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da Mocidade Independente de Padre Miguel, 1997 (aos 44 minutos).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uOFTO1M12Hc&t=2732s> (o exemplo citado está aos 44 minutos)

O casal representa o corpo em movimento, a dança que contribui para equilibrar o corpo e a alma no enredo *De corpo e alma na avenida*. Junto deles, vestidos com trajes de balé, um grupo de bailarinas executa uma coreografia com passos dessa dança clássica. A observação da cena remete, para mim, a um corpo de baile, de onde se destacam dois bailarinos, o primeiro e a primeira bailarina de um espetáculo. Isso corresponde a uma leitura pessoal. Teatralidade é ação perceptiva que depende de um ponto de vista. Em consonância com Luz (2013), ela implica em uma perspectiva pessoal e social, no olhar e no juízo que agrega valor ao objeto.



Nesta direção, teatralidade configura-se como um jogo de ilusões proposto ao olhar do outro, que é chamado a centrar sua atenção sobre uma relação sujeito/objeto e sobre o deslocamento dos signos que tal relação pressupõe. A teatralidade é também um processo. Nas palavras de Féralé “uma produção relacionada, sobretudo, ao olhar que postula e cria *outro espaço* tornado espaço do outro – espaço virtual, é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção (FÉRAL, 2015: 86)”. A condição da teatralidade está na configuração deste *outro espaço* por uma clivagem do real, tanto pela ação consciente do performer quanto pela ação do espectador. A condição da teatralidade seria a identificação (quando produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) deste espaço à partedo cotidiano, onde surge uma modificação qualitativa nas relações entre os sujeitos.

A teatralidade também está relacionada com a noção de falso, com a noção de algo que não é real, mas teatral, simulado. Neste sentido afirma-se o teatral como algo distinto da vida, da realidade, embora o teatral seja estratégia para retratar a realidade. Isso tem a ver com as especificidades da linguagem da cena, com a imposição das leis da cena, diferente das leis da vida cotidiana. Nesta direção, é possível mencionar a ideia de Meierhold, importante artista da vanguarda russa teatral, que define a teatralidade como um ato de ostentação sustentado pelo ator, que chama a atenção do espectador para o fato de que ele está no teatro; e que designa o teatro enquanto tal, e não como real (FÉRAL, 2015). Teatralidade, neste sentido é artifício, habilidade, truque. É uma qualidade do gênero teatral que mantém relações com a representação, artificialidade, exagero, *over*, aplicado a qualquer trabalho artístico. Tanto teatralidade como performatividade, sua irmã siamesa, podem ser observadas no trabalho do *performer* dissolvida na infinidade de recursos que ele pode dispor para tornar-se virtualmente outro:

Na caracterização (perucas, corcundas, barrigas, narizes, postigos em geral), na composição (posturas, gestos, expressões fisionômicas, mímica), na tipificação (conhecida em francês como *emploi*, todo o conjunto de recursos empregados para parecer um tipo já conhecido pela plateia, quer do ponto de vista físico quer psicológico e que almeja uma rápida identificação) (MOSTAÇO, 2009: 41) .

Nesta direção, são muitos os elementos ou mecanismos expressivos que os artistas criadores do carnaval utilizam para seduzir o olhar do espectador, reafirmando a tendência à espetacularidade nos desfiles. É cada vez maior a uso de recursos dramáticos, apostando em coreografias e encenações que evidenciam a performatividade e a teatralidade. Alguns exemplos:



● ● ●

Exemplo 6: alegoria Metrópolis da Imperatriz Leopoldinense 1998, enredo *Quase no ano 2000* (aos 40 minutos).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3U1cgWSG7qA> (o exemplo citado está aos 40 minutos)

Tal alegoria alude ao filme *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). Os operários das fábricas que vivem nos subterrâneos, parte de baixo da alegoria, são representados por robôs e uma coreografia. As figuras que representam o cérebro da sociedade estão na parte de cima da alegoria, no alto dos prédios.

Exemplo 7: Grande Rio, 2000, enredo *Não fomos catequizados, fizemos carnaval* (aos 33 minutos).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fSNltHVPCuc> (o exemplo citado está aos 33 minutos)

No segundo chassi do abre-alas, performers caracterizados como índios e religiosos encenam a primeira missa realizada no Brasil.



Exemplo 8: Unidos da Tijuca, 2007, enredo *De lambida em lambida a Tijuca dá um click na avenida*(aos 35 minutos do desfile).



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pNAGqS2FAPk>(o exemplo citado está aos 35 minutos)

A alegoria *Retratos da Vida* foi inteiramente construída para uma encenação que representa uma foto emblemática da Guerra do Vietnã, que capta uma menina fugindo das bombas lançadas pelos aviões americanos. Destacam-se neste trabalho a performance da protagonista da foto e a coreografia dos foliões que representam as bombas de fogo.

Esses exemplos evidenciam a natureza interpretativa dos desfiles e, também, o processo de reforço da intenção interpretativa e da teatralidade. Para Luz (2013), a teatralidade tem se concretizado nos desfiles através da construção de momentos nitidamente armados para funcionar teatralmente. É o caso de personagens individualizadas do enredo, facilmente reconhecidas pelo público e que atuam no desfile evidenciando, em seu gestual corpóreo, uma interpretação codificada prontamente reconhecida como teatral. Estes momentos intencionais podem ser observados, também, no uso cada vez mais frequente de alas coreografadas e marcadas, pequenas encenações e dramatizações de determinados momentos do enredo, em detrimento das alas em que os foliões apenas vestem uma fantasia para brincar o carnaval. Confere-se, assim, um caráter dramático ao dançar, e este funcionamento expressivo também pode ser lido nas performances dos integrantes dos desfiles que se apropriam das fantasias que vestem, produzindo uma gestualidade mimética e referenciada ao tema das vestimentas.

Em relação a este processo de intensificação da teatralidade e performatividade, retomo o que foi exposto, anteriormente, sobre o crescimento vertical dos desfiles, que gerou uma evolução tanto no sentido quantitativo quanto qualitativo das dimensões das alegorias e seus elementos cenográficos, dos



adereços, das diversas fantasias. Essas inovações estéticas, assim como o crescente uso de coreografias e teatralizações, somados a outros elementos de significação, como aspectos históricos, míticos, místicos, fantasiosos dos enredos; letra do samba; interpretação e execução do samba pelos cantores e bateria; dança do samba; geram um caldeirão de signos e possibilidades de relações que configuram o desfile de carnaval como linguagem artística.

No que tange às inovações, o desfile pode ser pensado como obra aberta, que nunca foi algo imóvel com regras fixas do como fazer, sempre foi expressão de criatividade, ousadia e superação. É nesta direção que ele dialoga com as qualidades de polivalência e ambiguidade que caracterizam a cena contemporânea. A simultaneidade, a prevalência de imagens “tumultuadas” congestionam a percepção do espectador, que é levado, no mais das vezes, a fazer escolhas ao fixar o olhar, a se movimentar pelos muitos fragmentos, sendo desafiado a decodificar, relacionar e interpretar um conjunto cada vez mais complexo e multifacetado de elementos de significação. Embora, como destacado anteriormente, o desfile tenha crescido para alcançar a totalidade do olhar, do ponto de vista do espectador essa totalidade não acontece diante da riqueza visual e a infinita possibilidade de enquadramentos. O abandono da totalidade, tal como pensado por Lehmann¹⁰ (LUZ, 2013) não representa um déficit, mas uma possibilidade libertadora de expressão, fantasia e recombinação.

Ainda sobre essa questão que diz respeito à recepção e ao teatro contemporâneo, considero importante trazer para este diálogo a noção de que um desfile de escola de samba, em função da narrativa apresentada do enredo, possui um caráter fragmentado. De acordo com Luz (2013), esta narrativa não segue os padrões dramáticos no sentido aristotélico, em que predomina a noção de ação e reação. Um fragmento do desfile não justifica o outro nem o desencadeia; as alas, por exemplo, não obedecem a uma sucessão. Assim, a leitura proposta ao espectador não é linear. Os quadros dinâmicos criados e apresentados, quando olhados individualmente podem ser independentes entre si, mas quando relacionados ao restante, ganham uma multiplicidade de significados que servem à construção de seu sentido geral. Em consonância com Cavalcanti (2002), o termo enredo, em sua acepção clássica de linearidade e pelo seu ideal de unidade, quando associado ao carnaval (enredo carnavalesco), é profundamente enganoso. O enredo funciona apenas como um princípio

10 Hans-Thies Lehmann é um crítico e professor de teatro alemão que criou a denominação Teatro Pós-Dramático, a partir de um estudo das práticas teatrais contemporâneas. Ao analisar a evolução das formas cênicas e textuais do teatro, o autor pontua o surgimento de um outro tipo de teatro a partir dos anos 70, que se insere, fundamentalmente, na viragem histórica da cultura do texto para a cultura predominantemente audiovisual e midiática, estabelecendo, assim, novos paradigmas para a cena e para a dramaturgia.



organizador da narrativa. Entretanto, não há unidade ou coerência de sentido que resista por mais que um breve instante. Em suas palavras,

[u]m desfile corresponde ao esarteamento visual dos enredos, subdivididos em múltiplos tópicos, que se abrem, por sua vez, em muitos outros numa cadeia infindável, ou melhor, que só se fecha por necessidade externa: o tempo de sua apresentação se esgota. Os enredos são assim remendados, triturados, expandidos nos tópicos representados nas alegorias e desdobrados nas fantasias. Tudo se complica ainda mais, pois, enquanto visualmente há desdobramento e multiplicação, musicalmente há reforço e repetição (CAVALCANTI, 2002: 18).


Assim, a recepção ou a narrativa com a qual o espectador se depara está mais próxima do pós-dramático do que do dramático. A abertura de infinitas janelas de possíveis sentidos, o convite à fruição estética e imagética no sentido da criação, ênfase, vai ao encontro da noção de ambiguidade e de embaralhamento de fronteiras entre realidade e ficção, fundamentos da performatividade e teatralidade.

Considerações finais

Neste artigo, procurei apresentar performatividade e teatralidade como elementos próprios da manifestação carnavalesca, buscando localizar indícios destes fenômenos, também, nos primórdios do carnaval. Quando a quaresma foi instituída pela Igreja, criou-se o costume de realização de muitas festas nos dias anteriores a este longo período de abstinência. Nessas festas, estava liberado o deleite dos prazeres da vida a partir da construção de um ambiente ficcional onde os fiéis poderiam ser e fazer o que não seria possível dentro de alguns dias, durante o período de privações e dedicação às questões espirituais. Neste sentido, é possível pensar que performatividade e teatralidade surgem, assim, na possibilidade do falso, nos múltiplos sentidos do exagero, nas inversões e nas fantasias em que o outro e o duplo se manifestam; e, também, no propósito do divertimento, no sentido de se divertir sendo o que você é, mas que, dentro em pouco, não poderá ser. Rompem-se as fronteiras entre o verdadeiro e o falso, entre o real e o ficcional.

Destaquei a influência da televisão no processo de espetacularização dos desfiles, questão bastante polêmica, que gera opiniões divergentes no mundo do samba. A TV, como mediatizadora das interações coletivas, que promove uma necessidade de os eventos culturais se espetacularizarem, buscando inovações frente às novas realidades com o objetivo de ter visibilidade, pode ser pensada como uma estratégia de sobrevivência para as escolas. Ao acompanhar as





transformações ocorridas à sua volta, as agremiações garantem a sua manutenção. Complemento com a ideia de Farias (2013), de que, se não houvesse o interesse do estado, da imprensa e das classes médias, do diálogo com artistas acadêmicos, as escolas de samba possivelmente teriam desaparecido, como os ranchos e as grandes sociedades. O crescimento vertiginoso das agremiações ocorre em função das transformações de ordem estética, ideológica, econômica e social, o que permite a compreensão, também, da trajetória das escolas de samba como um processo em constante renovação.

Performatividade foi analisada tanto no seu sentido de representação, relacionado às noções mais amplas de performance, e também no sentido da não-representação, mais próximo dos conceitos da *performance art*, apresentando sua ocorrência nos desfiles tanto num como noutro sentido. A performance dos casais de mestre-sala e porta-bandeira foi apresentada na perspectiva do comportamento restaurado. Ainda é possível dizer algumas palavras sobre essa dança, considerando-a, também, na perspectiva da *performance art*. Na atualidade, configura-se quase que como uma exigência que a performance dos casais seja elaborada também com uma coreografia relativa ao aspecto do enredo no qual eles estão inseridos, além da gestualidade e movimentos clássicos característicos dessa dança. Embora os casais venham representando aspectos do enredo, nesta construção, outros símbolos e códigos são disponibilizados para leitura, gerando instabilidade que seduz o olhar e solicita do espectador uma ampliação da percepção para o que pode ser marcado como desconhecido e como diferença.

O desfile das escolas de samba foi discutido como produto da indústria cultural. A ideia de imagens-fetice relativa a estes produtos possui relações com o fenômeno da teatralidade. Na busca por atingir um maior número de espectadores-consumidores, tais produtos buscam prender constantemente a atenção do espectador, mas não no sentido de permitir uma relação mais profunda ou maior envolvimento do sujeito com o objeto. Isso se reflete nas matérias jornalísticas que trazem reflexões prontas, nas manchetes que já induzem um pensamento específico e unilateral sem espaço para reflexão crítica, nos intensos cortes de programas televisivos e filmes comerciais. Esses intensos cortes ocorrem também na transmissão do carnaval e acabam por prejudicar a apreensão do desfile, atenuando a possibilidade de diálogo com a obra, a leitura do complexo sistema de signos presentes no cortejo, despotencializando o efeito da teatralidade.

É nesse sentido que a questão da recepção é bastante pertinente, uma vez que dialoga, diretamente, com o conceito de que a teatralidade está no olhar do outro. A elaboração de um desfile se dá através da construção de sistema complexo de signos, que o aproxima dos propósitos da arte contemporânea, que busca atingir em cheio



a percepção do espectador, gerando um alargamento dos sentidos; solicitando um contato subjetivo, significativo e criativo no âmbito de uma interlocução, através da criação de um espaço à parte que convoca a participação do espectador. Está clara, aqui, a relação recíproca entre a cena e a plateia. Observo, também, em relação a essa questão, que a intensificação da performatividade e da teatralidade coincide com a intensificação do interesse do público nos desfiles, o que dificulta a percepção sobre qual desses fenômenos possa ter influenciado o outro.

Referências

ARAÚJO, H. O Rei do Carnaval. In: GOMES F.; VILLARES S. (orgs.). **O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãosinho Trinta**. Rio de Janeiro: CBPC (Centro Brasileiro de Produção Cultural Ltda); AXIS Produção e Comunicação Ltda, 2008.

BRANDÃO, T. O Desfile das Escolas na TV: um desastre. In: **Folias Teatrais** – Letras, Cenas, Imagens e Carioquices (blog). Acessado em 05.01.2019. Disponível em: <http://foliasteatrais.com.br/o-desfile-das-escolas-na-tv-um-desastre/>

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: USP, 2000.

CAVALCANTI, M. L. V. C. Os sentidos do espetáculo. **Revista de Antropologia**. São Paulo (USP), 2002. Acessado em 12.01.2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27148/28920>

CUNHA, M. O Carnavalesco “Fantástico”. In: GOMES F.; VILLARES S. (orgs.). **O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãosinho Trinta**. Rio de Janeiro: CBPC (Centro Brasileiro de Produção Cultural Ltda); AXIS Produção e Comunicação Ltda, 2008.

DEBORD, G. **A sociedade do Espetáculo**. 2003 e-book

DESGRANGES, F. **Pedagogia do Teatro**: Provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

FARIA, G. J. M. As transformações temáticas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e o debate sobre autenticidade versus modernidade (1960/2000). **XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, 2013. Acessado em 27/12/2018. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364164855_ARQUIVO_Anpuh2013.pdf

FÉRAL, J. **Além dos limites**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FÉRAL, J. Performance e Performatividade: o que são os Performance Studies? In: MOSTAÇO, E.; OROFINO, I.; BAUMGÄRTEL, S.; COLLAÇO, V. (orgs.). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009.

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

FUSCO, C. La otrahistoriadel performance intercultural. In: TAYLOR, D.; FUENTES, M. (orgs.). **Estudios Avanzados de Performance**. Ciudad del México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

GUIDO A. **Conceito do Barroco**. Conferência, 1987.

KEHL, M. R. **Muito além do espetáculo** – Ciclo de Conferências. Org. NOVAES, A. São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005.

LEAL, E. São Clemente, Comissões Diferentes. In: BALTAR, A., LEAL, E. DATTOLI, V. **As Primas Sapecas do Samba**. Rio de Janeiro: Editora Nova Terra, 2015.

LIMA, F. **Alegorias benjaminianas e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Florianópolis, 2013.

LUZ, A. L. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. In: _____. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, vol. 10, n. 2. Rio de Janeiro, 2013. Acessado em 15.01.2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10220/8004>

MOSTAÇO, E. Fazendo cena: a performatividade. In: MOSTAÇO, E.; OROFINO, I.; BAUMGÄRTEL, S.; COLLAÇO, V. (orgs.). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009.

NEWLANDS, M. L. Festa na França. In: MAGALHÃES, R.; NEWLANDS, M. L. **O inverso das origens**. Rio de Janeiro: Editora Nova Terra, 2014.

SANTA BRÍGIDA, M. A dança do Mestre-Sala e Porta-Bandeira: performance e ritual na cena afro carioca. **VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE**, 2010. Acessado em 05.01.2019. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Miguel%20Santa%20Br%EDgida%20-%20A%20Dan%20E7a%20do%20Mestre-sala%20e%20da%20Porta-bandeira.pdf>



SCHECHNER, R. **Performance Studies**: Uma introdução. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.

SOUZA, C. H. G. **N.O Desfile das Escolas de Samba na televisão: 20 anos de sambódromo**. Monografia do Curso de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro, 2004.

