



DA SAPUCAÍ, ASSOMBRO HOLÍSTICO: BREVE (RE)
ENSAIO SOBRE O CARNAVAL E O DESFILE DAS ESCOLAS
DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

FROM THE SAPUCAÍ, HOLISTIC AMAZEMENT: A BRIEF
ESSAY ABOUT THE CARNIVAL AND THE PARADE OF
THE RIO DE JANEIRO SAMBA SCHOOLS

Clark MANGABEIRA¹

¹ Doutor em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ), carioca e docente da Universidade Federal de Mato Grosso(UFMT). E-mail: clarkufmt@gmail.com



RESUMO

A partir do famoso desfile da Beija-Flor de Nilópolis de 1989, o ensaio objetiva uma revistação de temas clássicos dos estudos carnavalescos a fim de propor uma interpretação dos desfiles das Escolas de Samba que se resume na ideia de “assombro holístico”, qualificando-se os desfiles como significantes porque constituídos de partes articuladas holisticamente na direção de uma “totalidade”, e assombrosos, na medida em que intencionam reações emocionais dos espectadores.

PALAVRAS-CHAVE

sapucaí; carnaval; desfile; assombro; holismo.

ABSTRACT

Based on the famous parade of the Beija-Flor de Nilópolis Samba School in the Carnival of 1989, this essay aims at a revision of classic themes of carnival studies in order to propose an interpretation of the parades of the Samba Schools which is summed up in the idea of “holistic amazement”, indicating that the parades are significant because they consist of parts holistically articulated in the direction of a “totality”, and “astonishing”, insofar as they intend emotional reactions from the spectators.

KEYWORDS

sapucaí; carnival; parade; amazement; holism.





1. (RE)ABRINDO ALAS

A construção de um quadro conceitual de compreensão dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro é um tema já clássico nas Ciências Sociais. Paralelamente, o tom ensaístico aqui proposto é absolutamente limitado e enviesado. Trata-se de uma brevíssima nota de rodapé que se esgota unicamente a partir de três pontos de inflexão, tomados parcialmente: o desfile e o enredo de 1989 da Beija-Flor de Nilópolis; a recepção e a percepção do desfile e do enredo no contexto datado de um espectador de 2020; e a qualidade específica de ser este um espectador televisivo daquele desfile, ao qual tive acesso somente a partir da gravação da transmissão do Carnaval.

Enquanto ensaio, a proposta aqui é a de assunção de camadas semânticas. Se muito já foi dito e escrito sobre os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, objetiva-se escrutinar uma camada semântica na microperspectiva específica da experiência de um espectador de um desfile também específico. Obviamente, a construção retórica intencionada é da ordem da sinédoque, ou seja, considerações sobre um desfile em especial que talvez possam ser alocadas a outros desfiles, tomando-se a parte – a transmissão gravada do desfile da Beija-Flor de Nilópolis de 1989 – pelo todo – a transmissão dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro enquanto um programa televisivo. Nesse jogo sinedóquico, o olhar privilegiado é o do “espectador caseiro”, fruidor do desfile na sala de estar, capaz de ver e rever os desfiles que lhe interessam quantas vezes quiser graças às tecnologias que dispensam apresentações.

Nesse sentido, o desfile da Beija-Flor de 1989 foi eleito com um fim específico: é o ponto de partida acerca da temática mais ampla do enredo e dos desfiles cariocasp por ser considerado um dos grandes desfiles da história do Carnaval, com imagens já clássicas cristalizadas no imaginário popular





(SANTINI, 2018). No jogo sinedóquico proposto, o desfile de Joãosinho Trinta traz elementos cruciais para uma possível revisitação dos temas do Carnaval e, quiçá, uma diminuta contribuição aos estudos carnavalescos.

2. “DEIXEM-ME MOSTRAR MEU CARNAVAL”

Pautada na experiência de assistir aos desfiles das Escolas de Samba Sapucaí, presencialmente, Maria Laura Cavalcanti (2001; 2012) descreve a sensação de “arrebatamento extático”, de “deslumbramento”, ancorada na visão e em uma experiência sinestésica que envolve a corporalidade. Ao assistirmos aos desfiles do ponto de vista da lateralidade, visto que assim são os pontos de vista na Avenida do Samba, experimenta-se o “passar” das Escolas que seguem em linha reta até a Praça da Apoteose. Nesse momento de apreciação, para Cavalcanti (2012), a Sapucaí constrói um *continuum* espaço-temporal único, carnavalizado e ritualístico, a partir do qual a sensação de arrebatamento é possível:

Ora, essa impressão e esse efeito haviam sido experimentados por mim na condição de espectadora – esse personagem crucial no mundo das artes e que, no entanto, tem recebido pouco de nossa atenção antropológica. Ao falar sobre o efeito emocional provocado pelas tragédias de Shakespeare – assombro (*woe*) ou maravilhamento (*wonder*) –, Cunningham (1964, p. 20) refere-se ao espectador como aquele que penetrou conscientemente na experiência a ele apresentada e realizou a sua significância com seus sentimentos. Falar das alegorias do Carnaval carioca, e agora também das alegorias do Boi de Parintins – pois um arrebatamento puxou o outro, e, em 1996, lá fui eu conhecer também essa espetacular festa amazônica –, só é possível desde dentro desse tipo de experiência tão comum e, no entanto, nada banal: aquela do espectador para quem o espetáculo no fim das contas é feito. É desde o lugar desse espectador ideal que falo aqui (CAVALCANTI, 2012, p. 165-166).





Nessa “experiência de maravilhamento”, em uma perspectiva teórica que assume o Carnaval carioca como de “natureza processual” (CAVALCANTI, 2002) e como uma “performance ritual”(CAVALCANTI, 2011), Cavalcanti (2012) entende que submeter-se pela visãoaos desfilesé submeter-se à potência da linguagem dos símbolos que causam uma eficácia espetacular e efêmera. Ainda na esteira da antropóloga, o ponto de ancoramento dessa experiência seria os carros alegóricos, servindo à marcação, visual e de sentido, da divisão do enredo, da história que está sendo contada no desfile. Assim, enquanto uma linguagem, as alegorias “são construídas para a fruição ritual. Existem para serem consumidas e destruídas nesse ato” (CAVALCANTI, 2012, p. 166).

É tal lugar de “espectador ideal” sobre o qual Cavalcanti se debruçou que nos interessa inicialmente. Enquanto a autora examina as minúcias da experiência na Sapucaí, assistir aos desfiles pela TV (ou quaisquer outras telas) parece impor novas dimensões sinestésicas. Se, por um lado, Cavalcanti discute o papel do “espectador ideal” presencial, por outro lado, aqui discute-se a experiência do *espectador ideal caseiro*, cuja recepção do desfile opera segundo lógicas sensoriais outras.

Não podemos perder de vista que o desfile carnavalesco carioca intenta contar uma história através de um enredo, o qual é subdividido em temas e apresentado/representado visualmente pelo conjunto carnavalesco constituinte do desfile. Contudo, embora haja um enredo, ou seja, uma história sendo contada pelo e no desfile, o mesmo funcionaria, segundo Cavalcanti, “apenasparcialmente como princípio organizador da narrativa ritual [...] Não há, entretanto, num desfile unidade ou coerência de sentido que resista por mais que um breve instante” (CAVALCANTI, 2002, p. 61). Consequentemente, Cavalcanti, ao discorrer





especificamente sobre as alegorias por elas evocarem uma “atenção exaltada” (CAVALCANTI, 2011, p. 233), parece defender que o efeito de deslumbramento extático é condensado nelas e por elas, funcionando as alegorias como expansões semânticas do enredo que ainda se desdobram nas fantasias (CAVALCANTI, 2002).

Complementarmente, a linearidade do desfile e a lateralidade da experiência efêmera do espectador na Sapucaí fazem predominar, ainda segundo a autora, um sentido de “linha” no “espaço ritual” carnavalesco, no qual o tempo prevalece sobre o próprio espaço (CAVALCANTI, 2002, p. 60). A experiência carnavalesca do Sambódromo seria uma conjunção entre o “visual” e o “samba” (CAVALCANTI, 2012), no qual o efeito carnavalesco de construção de sentidos seria imprevisível exatamente por ser carnavalizado. Enquanto o samba se repete incessantemente ao longo do desfile, operaria uma lógica semântica de deslumbramento polissemicamente aberto, diante da qual o espectador pode perceber e construir sentidos específicos a partir da visão fragmentada que tem do desfile, sempre em movimento linear constante para frente. Assim,

Junto ao samba-enredo, que é repetidamente entoado (e dançado) enquanto durar um desfile, as alegorias são responsáveis pelo poderoso efeito que transforma a inexorabilidade da passagem linear na intensidade de uma experiência carnavalesca. Ao elaborarem a expressão plástica e visual de um tópico do enredo, as alegorias terminam por “falar” muito mais do que o que foi sugerido pelo enredo, surpreendendo e abrindo aquele tópico específico a diversas outras cadeias de associações simbólicas, impossíveis de serem apreendidas simultaneamente pelo espectador. Elas são feitas para serem vistas por muitos olhos, que veem, dependendo de sua perspectiva de visão, aspectos inevitavelmente específicos e parciais (CAVALCANTI, 2012, p. 169).





A construção teórico-etnográfica de Cavalcanti assenta-se, portanto, na experiência presencial de se assistir ao desfile no Sambódromo. Trata-se de uma experiência extática que se sustenta sobre o samba, repetido incessantemente, em conjunção com os aspectos visuais, que seriam fragmentados em sua recepção e significados devido à linearidade definida pela dinâmica do desfile (CAVALCANTI, 2002), na qual as alegorias “pertencem ao fluxo da experiência vivida, na qual introduzem momentos únicos e memoráveis, assemelhados às experiências de natureza extática” (CAVALCANTI, 2011, p. 233). Assim, maravilhamento e sentidos polissêmicos são possíveis, visto que “o desfile é, inicialmente, um fragmento de espaço a ser preenchido por um fluxo de tempo; graças ao jogo sinestésico entre visão e audição, os termos dessa equação tornam-se intercambiáveis” (CAVALCANTI, 2002, p. 63).

Abrindo possibilidades para mais camadas semânticas de interpretação do Carnaval carioca, agora a partir da Sapucaí, há uma óbvia diferença entre assistir ao desfile na Sapucaí e acompanhá-lo enquanto um programa de TV. Partindo para a qualificação ideal do *espectador caseiro*, as experiências propostas para este engendram novas significações, em especial pelas ordens que acionam no desenrolar dos desfiles. Aliás, trata-se de uma possibilidade analítica antevista pela própria Maria Laura Cavalcanti, que ensina que “o olho da televisão, ou o olho da câmera fotográfica, opera muitas vezes como uma espécie de olhodivino, supra-humano, pois, para o espectador-brincante, um desfile é, por definição, sempre experimentado lateralmente e como passagem ininterrupta” (CAVALCANTI, 2012, p. 168). Se, para o espectador-brincante, o desfile é uma “passagem ininterrupta” lateral da ordem da linha (CAVALCANTI, 2012), para o espectador caseiro há um remodelamento da e na experiência audiovisual.





3. “ÓPERA DE RUA”... NA TV: “ALEGRIA E MANIFESTAÇÃO!”

Tomando o desfile da Beija-Flor de Nilópolis como metonímia da experiência “caseira” dos desfiles enquanto um programa de TV, a concepção da Sapucaí como uma “ópera de rua” já é um dado clássico nativo da qualificação do Carnaval carioca e ganha ainda mais em potencialidade conceitual visto que Joãozinho Trinta destaca essa adjetivação na abertura do enredo de 1989. Em suas palavras,

O desfile das Escolas de Samba é hoje considerado o maior espetáculo da Terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ÓPERA DE RUA. Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação (TRINTA, 1989, galeriadosamba.com.br).

Três pontos propostos por Joãozinho Trinta parecem merecer atenção inicial: (1) os desfiles como “ópera de rua”, (2) a concepção do enredo como “libreto” e (3) a ideia de os desfiles serem um “espetáculo completo”. A definição de Joãozinho Trinta é capital para uma certa compreensão do Carnaval das Escolas de Samba ao deslocarmos o nosso ponto de vista da Sapucaí para a tela da televisão.

Se, por um lado, Maria Laura Cavalcanti destaca o “olho divino” (CAVALCANTI, 2002) da câmera de TV, por outro lado, há uma possibilidade de aprofundamento dessa concepção. Enquanto “ópera de rua”, a experiência da “rua” como lócus de vivência desaparece – em termos mais literais – quando se está no conforto do sofá da sala. Não estamos na rua assistindo ao desfile. A “rua” torna-se menos um lugar de realização imediata e mais uma





qualificação intrínseca do espetáculo. Pela TV, o desfile não é simplesmente uma *ópera que acontece na rua e a partir da rua*, em todas as acepções possíveis da palavra, considerando-se o Carnaval como uma experiência eminentemente urbana e que envolve a cidade do Rio de Janeiro em redes de sociabilidade ao longo do ano de preparação (CAVALCANTI, 2002; NATAL, 2016); mas uma ópera cujo enquadramento visual se dá, em um primeiro plano, pelo fato de a Sapucaí ser, de fato, uma “rua” linear: o desfile aparece na TV a partir da Sapucaí e enquadrado na Sapucaí, ou seja, *na rua* – o Sambódromo – o primeiro espaço que se encaixa no retângulo da tela.

Em segundo lugar, e em um segundo plano de percepção, na tela da TV, a centralidade da linha destacada por Cavalcanti (2002; 2012) na experiência de recepção visual ao vivo também pode ser reconfigurada. Se a linearidade e a lateralidade da visão do espectador-brincante são as perspectivas *par excellence* da recepção do espetáculo presencialmente (CAVALCANTI, 2012), o foco televisivo se comporta diferentemente ao guiar a atenção do *espectador caseiro*.

Hugo Munsterberg (1983), discorrendo sobre o papel da atenção no campo artístico, destaca que haveria dois tipos: a atenção voluntária, aquela que dirigimos a partir de intenções e interesses pessoais, e a atenção involuntária, cujo foco da atenção é dado externamente, por objetos e elementos destacados propositalmente a partir do exterior. Na esteira de Cavalcanti, parece ser plausível argumentar que, na Sapucaí presencialmente, a atenção voluntária tende a exercer maior ação do que a involuntária. Os próprios artigos da antropóloga são recheados de fotografias de desfiles que diretamente indicam a atenção pessoal da autora no momento dos registros. É o ponto de vista pessoal que, ao vivo, parece dominar o foco do olhar, a visão, visto que os espectadores apreciam o desfile em uma conjunção de elementos diante dos





quais é a própria visão e atenção voluntária que deslizam pela linearidade do desfile: o foco pode recair, hipoteticamente, sobre a comissão de frente, depois sobre o casal de mestre-sala e porta-bandeira, sobre alguma ala em particular, uma alegoria específica etc., sem que necessariamente as alegorias dominem a construção semântica do espetáculo, nem sejam a âncora única do efeito de “maravilhamento”. Assim, ao vivo, a experiência entrecortada, fatiada, segmentada de recepção do desfile parece variar e se construir exatamente em função da predominância da atenção voluntária dos espectadores no fluxo do desfile, de fato uma experiência sinestésica que maravilha (CAVANCANTI, 2012).

Contudo, na tela da TV, a experiência da atenção é outra: parece plausível destacar que é a atenção involuntária que tem primazia sobre a voluntária. São as imagens escolhidas de antemão projetadas pela câmera, os detalhes destacados pela transmissão dos desfiles, as entrevistas, os comentários e os comentaristas, os closes, enfim, todas as dimensões visuais da transmissão televisiva que guiam, idealmente, o espectador caseiro, atuando menos como um “olho divino” (CAVALCANTI, 2012) e mais como um “olhar caleidoscópico”, no qual a sucessão de imagens e detalhes destacados conduzem a atenção do que é visto. Não se pode ver nada além do que está na tela – e é a tela que enquadra a visão e o olhar do espectador, primeiro fechando o desfile na “rua”, ou seja, na Sapucaí enquanto lugar de acontecimento (e não mais de experimentação presencial) e, segundo, destacando ao espectador caseiro as imagens que prevalecem a partir da seleção da câmera e da equipe de transmissão, uma experiência não mais (apenas) lateralizada, mas frontal e, muitas vezes, “de cima”, imagens impossíveis de serem vistas ao vivo, que, na TV, conformam a atenção involuntária do espectador caseiro.





Nesse sentido, se, como afirma Cavalcanti (2002; 2012), a experiência presencial na Sapucaí é definida pela “linha”, ou seja, pelo fluxo em linha reta até a Praça da Apoteose, a experiência de assistir aos desfiles pela TV parece ser da ordem do *mosaico*, uma construção de sentidos que está condicionada à seleção de imagens previamente dadas, diminuindo o jogo de seletividade de escolher aquilo sobre que o espectador deseja apoiar a sua atenção voluntária (MUNSTERBERG, 1983): involuntariamente, somos guiados pelas imagens escolhidas e pela narração do desfile.

Paralelamente, a experiência televisiva dos desfiles congloba, além da câmera, a narração. A “ópera de rua” passa a ser narrada, comentada ao vivo, discutida enquanto está acontecendo o desfile. Assim, a construção de significados parece não atender apenas ao “samba”, repetido incessantemente, e ao “visual” (CAVANCANTI, 2012), mas é guiada por diversas outras vozes que comentam o que está acontecendo. Embora os elementos visuais do desfile, de fato, como defende Maria Laura Cavalcanti (2012), permitem uma construção polissêmica de sentidos dada pela expansão carnalizada dos tópicos do enredo, na experiência televisiva essa construção de significados é ainda guiada pelas vozes dos comentaristas e repórteres, que narram o desfile. Há, efetivamente, uma narrativa semântica que se acopla por cima dos aspectos visuais, transformando a polissemia da experiência carnavalesca ao vivo em uma construção guiada dos sentidos possíveis por vozes outras que não apenas o samba a repetir *ad eternum* enquanto durar o desfile e o deslumbre visual das alegorias. Ademais, não apenas as alegorias parecem se constituir como as catalisadoras do efeito construtor de sentidos: o entrecorte de imagens, que podem variar do detalhe do estandarte da escola rodopiando sob o bailar da porta-bandeira ao plano máximo frontal





e “de cima” da escola inteira na passarela, dinamiza a sensibilidade estética do *espectador caseiro*, cuja experiência extática acontece nesse jogo entre imagens e vozes variadas.

Com foco na performance da Beija-Flor de Nilópolis no Desfile das Campeãs de 1989, desfile que acontece no sábado posterior ao Carnaval com as escolas mais bem classificadas, Rafael Otávio Dias Rezende e Glória Maria Baltazar (2015) dão um panorama abrangente das vozes que conformam a experiência do espectador caseiro:

As transmissões da Manchete contavam com comentaristas ligados ao carnaval e que tinham maior autonomia na formulação de seus comentários. Muitas vezes, eles se perdiam em relatos de memórias, não demonstravam medo da crítica negativa e possuíam um interesse menor em narrar o desfile. A Globo, por sua vez, sempre adotou uma postura mais imparcial, orientando a transmissão pela leitura do roteiro que as escolas encaminham à imprensa, roteiro este que explicita os significados de cada expressão visual no contexto do enredo. [...] Uma linha prioritariamente técnica, confrontando com outra mais emocional [...] (REZENDE, BALTAZAR, 2015, p. 8-9).

No Desfile das Campeãs, Rezende e Baltazar (2015) destacam os comentários de Fernando Pamplona sobre o enredo e o desfile. Assim, declarava Pamplona logo no início:

Este enredo é um protesto. Protesto a esta grande maldade que estão fazendo com nossa terra, com nossa gente, com nosso BRASIL. Maldade desequilibrarem totalmente este país que tem, na sua geografia, a forma de um grande coração. Invertido desequilibrado, de cabeça para baixo, mostrará os contornos de um enorme bunda. E uma bunda do tamanho do Brasil tem muita sujeira nos seus intestinos para ser expelida. Somente as águas das Bacias do Amazonas e do Prata poderão lavar tantos excrementos. Ou, então, a grande energia do nosso povo quando ele tiver consciência de sua força e de seu valor. Por enquanto somos, ainda, o gigante que acordou e está levando tanta porrada e





está sendo tão sacaneado que, de repente, fica inerte. É preciso, pelo menos, alfinetá-lo para que comece a ter reações (PAMPLONA *apud* REZENDE, BALTAZAR, 2015, p. 9-10).

Esse é apenas um exemplo das vozes ativas que compõem o *mosaico* da experiência televisa dos desfiles. A construção de significados e a própria “experiência extática” (CAVALCANTI, 2011) são intensificados (ou diminuídas) pela vivência midiaticizada, para além da carnavalização que o desfile essencialmente engendra. Sentidos passam a ser construídos pelo espectador caseiro de maneira guiada, ou pelo menos em paralelo a outras vozes e a partir das imagens escolhidas de antemão pela e na transmissão, uma realidade, portanto, que se aglutina na esfera mosaica televisionada.

Paralelamente, Rezende e Baltazar (2015) – e o próprio Pamplona comentando a transmissão – destacam o enredo da Beija-Flor em 1989 ao narrarem sobre o espetáculo. Nesse contexto, o segundo ponto elucidado por Joãosinho Trinta (1989) na sinopse do enredo não parece ser gratuito: o enredo é central na experiência dos desfiles das Escolas de Samba. Para Maria Laura Cavalcanti, como já dito, contudo, “o enredo funciona apenas parcialmente como um princípio organizador da narrativa visual” (2002, p. 61). No entanto, se a experiência televisa perde em termos da possibilidade de ser um “ritual” no sentido pleno do termo, pelo distanciamento corporal efetivo do desfile ao vivo, parece ganhar em construção interpretativa do espetáculo.

Antes da sirene na Sapucaí, a construção de significados sobre o desfile já se inicia na temporada pré-Carnaval. Ao lançar o enredo, a Escola de Samba começa a arregimentar opiniões e críticas ao redor do espetáculo que virá, as quais não são meras construções sem efetividade.





Ao contrário, o que se fala antes do Carnaval agrega valor semântico ao que se verá no desfile. O próprio samba-enredo, lançado meses antes, sendo construído a partir do enredo, também alavanca sentidos e significados que podem ou não se confirmar no êxtase do desfile, mas que já o antecipam, ao menos como expectativa. A escolha do carnavalesco, as disputas internas da própria escola, a mídia especializada, os ensaios nas quadras das Escolas, o bate-papo informal no botequim sobre o Carnaval vindouro, o samba tocando nas rádios não parecem ser dados secundários. As narrativas e expectativas sobre o que virá parecem dar direção semântica mínima ao desfile quando este acontecer, seja como consagração ou decepção, tecendo “teias de significados” (GEERTZ, 2008) que enlaçam a vivência na Sapucaí e pela TV. Um Carnaval extático no momento ritual do desfile (CAVACANTI, 2012), porém jamais estático no tempo, amarrado via enredo antes e depois do desfile propriamente dito.

Não à toa, Trinta (1989), na sinopse, destaca que a “INTERPRETAÇÃO é a grande chave para qualquer forma de espetáculo principalmente o teatral [...]. Acreditamos que a interpretação seja a nova tônica que dará impulso ao desfile das Escolas de Samba daqui por diante” (TRINTA, 1989, galeriadosamba.com.br). Consequentemente, principalmente na TV, interpreta-se o tempo todo, para e com o espectador caseiro, o desfile que está sendo transmitido, interpretação esta potencializada pela e na linha do tempo: antes do desfile e com o passar dos anos, sendo constantemente analisado e revisitado, o enredo, enquanto fio narrativo do espetáculo, vai ganhando novas dimensões interpretativas, de maneira que o próprio Pamplona, nos comentários citados no Desfile das Campeãs, já estava deslocado no tempo primordial do desfile inédito, comentando a partir do enredo e usando-o





como mote interpretativo central do (re)desfile no Sábado das Campeãs, ressignificando-o, portanto.

Se, uma semana depois, o enredo já era o centro interpretativo propulsor do desfile nas palavras de Pamplona, os comentários durante o desfile inédito e as imagens recortadas na TV arregimentaram-se em torno de uma narrativa textual-visual-auditiva que foi acumulando camadas semânticas a partir da história que fora contada e do tema dividido no enredo. Assim, trata-se não de um princípio que agiria parcialmente (CAVALCANTI, 2002), mas de uma força semântica centrípeta, que leva a interpretação do espectador ao centro da história imaginada pelo carnavalesco no enredo e plastificada no desfile; e de uma força centrífuga que, graças às várias vozes e entendimentos sobre o que se espera ver e ouvir *antes* do desfile e sobre o que se vê e ouve *no* desfile, além dos comentários *depois* do desfile, permite uma abertura semântica, carnavalizada, sem, contudo, nunca sair de cena o enredo como fio narrativo. Ademais, a própria possibilidade de inintegibilidade do desfile, de “não entender” algum elemento visual – fantasia, carro alegórico etc. – no momento do desfile ao vivo ou na TV, define-se a partir do que se espera do enredo, da expectativa que o enredo, agindo, cria. Tensiona-se a interpretação sobre o espetáculo em direção à e para fora da temática enredística que permanece funcional não parcialmente, mas constantemente, exatamente por ser o enredo.

Desse modo, como “libreto” da “ópera de rua” (TRINTA, 1989), ou seja, como narrativa em forma de texto que servirá à apresentação operística (ABBATE; PARKER, 2015), o enredo carnavalesco opera semanticamente e no tempo. Ele não constrange impositivamente os sentidos carnavalizados





que aparecem no desfile. Ele age centrípeta e centrífugamente, como ponto de fuga e centro pulsional de expansão dos sentidos criados pelos espectadores, guia da história idealizada pelo carnavalesco e (re)narrada pelo samba.

Assim, sendo o enredo força, ação, lembrança e potência, em depoimento a Julio Cesar Farias (2007), o carnavalesco Fran Sérgio ensina que “na hora de escolher o enredo, a gente tem como parâmetro o que é melhor para te dar o visual, a arte final da fantasia, da alegoria [...]. Então o enredo tem que te dar essa visão de você abrir um leque de coisas bonitas, de formas bonitas, o principal é isso” (SÉRGIO *apud* FARIAS, 2007, p. 167). Na mesma linha, o carnavalesco Milton Cunha defende que é necessário “ver se o enredo se desdobra visualmente em possibilidades interessantes, porque tem enredo que culturalmente é interessante, mas que visualmente é árido. Então, aí, eu já descarto, porque acho que Carnaval é sobretudo essa harmonia entre texto e imagem” (CUNHA *apud* FARIAS, 2007, p. 176). E arremata o carnavalesco Paulo Barros ensinando que

Eu escolho enredo a partir do momento que ele for me dar o retorno plástico-visual, que eu chamo de diferencial. Se esse enredo me dá imagens boas para produzir o carnaval, que sejam imagens possíveis, imagens inéditas, eu prefiro apostar nesse tipo de enredo. A forma de realização do enredo é o motivo principal na hora de escolher o enredo. Se ele me proporciona uma forma diferente de fazer carnaval, eu embarco nele (BARROS *apud* FARIAS, 2007, p. 177).

Conjugação entre imagem e texto. Construção de imagens a partir do texto, desdobradas plasticamente com a definição de antemão do enredo. Enredo que seja traduzível visualmente. Enredo que apresenta um diferencial. Diante dessas vozes, pode-se inferir que o enredo define a história e o visual da escola, agregando carga de significados ao que se vê e ouve.





4. ENTRE COMPLETUDE E TOTALIDADE?

Por último, voltando a Joãosinho Trinta (1989), a “ópera de rua” carnavalesca é um “espetáculo completo”, conjugando “música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação” (TRINTA, 1989, galeriadosamba.com.br). Tal ideia de completude parece ter sido esmiuçada teoricamente a partir da categoria “totalidade”. Em um primeiro sentido, Maria Laura Cavalcanti defende os desfiles como “festas-totais a imbricarem muitos ângulos e aspectos da realidade cujo sentido integrado importa apreender (Mauss, 1978a)” (CAVALCANTI, 2002, p. 38). Similarmente, para Carlos Eduardo Santos Maia,

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é uma festa que exemplifica aquilo que Marcel Mauss denominou “fato social total”, já que aí se exprimem de modo entrelaçado as instituições econômicas, jurídicas, religiosas, morais, políticas, além de fenômenos estéticos e morfológicos. Em sua dimensão simbólica, o desfile se serve de uma infinidade de linguagens que estabelecem a comunicação entre os atores sociais implicados, posto que, como exara Ernst Cassirer, a linguagem é fenômeno fundante do homem como ser simbólico e social. Nota-se no desfile o recurso a linguagens não verbais, como a sonoridade instrumental, a dança, os gestos, a indumentária e os elementos alegóricos, bem como a linguagens verbais expressas nas sinopses dos enredos e nos sambas a partirdaí compostos (MAIA, 2010, p. 109).

Nesse contexto, como “festa-total” (CAVALCANTI, 2002), a primeira acepção da ideia de totalidade vem de uma experiência na qual diversas ordens de experiência e realidade convergem: na esteira de Mauss (2003), sentidos e significados religiosos, políticos, econômicos, jurídicos etc. são acionados conjuntamente, construindo-se uma “festa-total” cuja cosmologia é complexa e multifacetada.





Em um segundo sentido, os desfiles são considerados “obras de arte totais” (MONTES, 2016), na medida em que congregam variados elementos plásticos e estéticos para sua construção. Assim,

Os contemporâneos desfiles das escolas de samba notabilizam-se por teatralidade que a cada ano avança em ousadia no que diz respeito à quantidade de formas de arte reunidas. Música, artes plásticas, dança, teatro, vídeo, performance, poesia, arquitetura e outras artes integram, em cada desfile, um apanhado não só de formas e linguagens artísticas, como também de materiais e elementos heteróclitos, todos razoavelmente “harmonizados” ou encenados em um sentido totalizante de obra (a partir de estruturas exigidas por quesitos como “harmonia e “enredo”). Somam-se a isso, as inovações de tecnologia que são também assimiladas para que cada escola desenvolva uma exibição cada vez mais repleta de grandiosidade e efeitos (MONTES, 2016, p. 35).

Completude e totalidade, portanto, que decantam a partir do desfile enquanto um todo vive semanticamente articulado. Ao se assistir a um desfile, os significados são demarcados em uma construção que fora pensada para causar impacto – o que nem sempre acontece. Paralelamente, os incalculáveis da Sapucaí, sejam riscos concretos ou não, alimentam potencialidades extasiantes ou expectativas frustradas, sendo que, na transmissão da TV, a narração complementa a tônica e o tom do que se vê e ouve.

Exemplo que parece claro desses aspectos de totalidade diz respeito ao clássico Cristo Mendigo do desfile de 1989 da Beija-Flor. A famosa imagem da escultura de um Cristo em farrapos, censurada pela Igreja Católica, coberto por plástico preto e ostentando uma faixa com os dizeres “mesmo proibido olhai por nós”, carrega a força da congregação de diversos elementos – da religião à política e ao Direito. Todavia, o efeito imagético e semântico desse pequeno fragmento do desfile parece só fazer sentido dentro do contexto enredístico e





visual mais amplo – visto ser o carnaval uma “obra de arte total” (MONTES, 2016) – que o fez despontar como praticamente um símbolo do Carnaval carioca. Em que pese a tese de Cavalcanti de que as alegorias são âncoras da “atenção exaltada” e mola do maravilhamento (2002; 2011; 2012), elas só assim o são porque incrustadas em uma construção de desfile no qual elementos antecedentes e posteriores impulsionam a carga afetiva e simbólica uns dos outros. O desfile, como totalidade maussiana (CAVALCANTI, 2002) e obra de arte total (MONTES, 2016), engendra, de fato, uma série de elementos e ordens de significação e artísticas múltiplas. Por outro lado, alargando-se o conceito, ele é “total” porque um conjunto de elementos visuais simbólicos intercalados e complementares são postos a desfilar, embalados pelo samba:

A Beija-Flor, ao contrário do que comumente se mostrava no carnaval, trouxe nobres esfarrapados (no carro alegórico representando a corte francesa) e mendigos de branco (em sua comissão de frente), o luxo virou lixo, e o lixo, luxo. O Congresso Nacional foi mostrado num imenso carro dourado, cheio de ratos e com os políticos vestidos de Carmem Miranda. O Cristo Redentor, cartão-postal do Brasil, estava esfarrapado e rodeado não de turistas, mas de indigentes, o que foi motivo de censura num país redemocratizado. À porta de uma ostensiva Igreja (a mesma que evocou a censura), o papa abençoava os famintos e pedintes. Para abrir os caminhos e mudar tal situação, só mesmo com o auxílio de Exu, protetor do povo da rua, o que foi realizado no último refrão do samba de enredo (Leba-laro ô ôôôEbó-lebáralaiáíaiá ô) e pela ala de Zé Pelintra e Pombagira. A falta de opção e de referências (políticas, éticas, morais, econômicas, etc.) para os muitos que têm pouco e a prodigalidade dos poucos que consomem muito foram criticadas nos seguintes versos: “Sai do lixo a nobreza / Euforia que consome / Se ficar o rato pega / Se cair urubu come (Sambas de enredo, Carnaval 89: encarte)” (MAIA, 2010, p. 123).

Para o espectador ao vivo, a linearidade do desfile conjuga os elementos em uma ordem semântica que, embora possua determinados destaques





visuais – como as alegorias –, não necessariamente são estes os destaques simbólicos máximos e vice-versa. No caso emblemático do Cristo Mendigo, a força simbólica prevaleceu pela ruptura incisiva que a imagem trouxe pela sua censura, ao passo que a própria censura se articulou com o sentido do enredo do desfile como um todo. Houve inteligibilidade exatamente na medida em que houve articulação da alegoria em questão dentro de um complexo jogo de sentidos entre enredo e partes visuais (alas, alegorias, casal, comissão de frente etc.) que se refletem mutuamente na trama principal que está sendo contada imagetivamente pela Escola e ao som do samba que a reforça. Consequentemente, o contrário também parece ser plausível: não entender ou não ser “maravilhado” (CAVALCANTI, 2012) por um elemento qualquer do desfile – alegoria ou não – parece decorrer mais da desconexão do elemento em relação ao todo visual do desfile, do que de uma qualidade intrínseca do elemento tomado isoladamente.

No desfile televisionado, a narração e as imagens mostradas na TV ainda montam outras camadas simbólicas que podem, diferentemente da experiência presencial, aumentar ou diminuir o potencial de significado de algum elemento. No caso do Cristo Mendigo, aclamado no desfile oficial e no Desfile das Campeãs, a narração dos comentaristas destacava a experiência, reforçando-a. Assim, no Desfile das Campeãs, por exemplo, quando o Cristo Mendigo voltou à Sapucaí coberto por plástico preto, ao passo que os espectadores, em êxtase, tentavam arrancá-lo, Pamplona exaltava-se e, de certa forma, nos fez/faz exaltar:

Esse é um momento glorioso, glorioso, gente! O povo aplaude e tem coragem de tirar o negro de cima do Cristo! Acompanhem pelo amor de Deus! Acompanhem o povo em êxtase. Jamais ouve um espetáculo tão bonito, gente! Entra agora a polícia! Entra agora essa justiça





fajuta! Entra agora [...] no meio do povo se tiverem coragem. Impeçam o que o povo vê, o que o povo está mostrando, impeçam se tiverem coragem! (PAMPLONA *apud* REZENDE, BALTAZAR, 2015, p. 11).

Menos a escultura e mais os agenciamentos simbólicos que a cercavam. Sendo o Carnaval, para além de uma “festa-total” (CAVALCANTI, 2002), uma festa-viva, em estado de acontecimento, nunca estático, sobressai a possibilidade de que emoções e sentidos sejam construídos de maneira caleidoscópica, uma parte da experiência influenciando a outra. Em outras palavras, só houve Cristo Mendigo porque o carnavalesco pedia a ratos e urubus que largassem as fantasias feitas de lixo, para que o desfile, como um todo, acontecesse.

“Festa-total” (CAVALCANTI, 2002), “obra de arte total” (MONTES, 2016) e tomando-se a ideia de “maravilhamento” (CAVALCANTI, 2012) como possibilidade, como articular totalidade e êxtase em uma categoria fluida que dê conta dos desfiles, especialmente os televisionados?

5. DA SAPUCAÍ, ENFIM, “ASSOMBRO HOLÍSTICO”

Daí, o “assombro holístico” enquanto uma categoria que pode – em tese – referenciar a experiência da Sapucaí, principalmente a apresentada na televisão. A primeira parte da categoria – “assombro” – é uma qualidade já demonstrada com magnitude por Maria Laura Cavalcanti (2012). Embora a professora prefira a nomenclatura “maravilhamento” (CAVALCANTI, 2012), ela já antevê a noção de “assombro” como sinônimo do arrebatamento “maravilhoso” que a experiência carnavalesca da/na Sapucaí desperta.

Prefiro, contudo, aqui, a noção de “assombro”, pois ela encerra uma dupla via: em primeiro plano, traduz a ideia de maravilhamento exposta por Cavalcanti (2012), ou seja, o arrebatamento, a surpresa, que pode tomar





conta do espectador. No entanto, em um segundo plano, o “assombro” permite um enfoque na possibilidade de “não-maravilhamento”, quando o desfile “falha” na realização de surpresa ou admiração. Assim, o “assombro” parece permitir a possibilidade dupla de um desfile: admiração e êxtase, se o desfile funcionar na sua proposta narrativo-estético-visual (se foi um “sucesso”), ou “terror”, no sentido negativo de uma experiência frustrada, quando o desfile não alcança o efeito idealizado (o desfile “fracassou”).

A segunda parte da categoria, o “holístico”, resume em si a “totalidade” constituída de partes integradas – tanto simbólicas e significativas, quanto plásticas, sonoras e visuais. Se no “assombro” domina a experiência emocional e emocionante reativa ao desfile, fragmentadamente assistido e recepcionado (CAVALCANTI, 2012), o “holístico” aponta na direção da construção de sua significação dada pela interação entre as diversas partes que o compõem sempre consideradas relacionalmente, nunca isoladamente; e, ao mesmo tempo, entre a relacionalidade das partes do desfile e as várias vozes que com ele e/ou a partir dele dialogam, tanto no momento da experiência do desfile pela TV, com a narração e comentários (e até ao vivo, nos bate-papos e interações múltiplas que acontecem entre os espectadores), quanto ao longo do tempo, com a construção de camadas semânticas que vão se aglutinando.

A ideia de “holístico” aqui defendida encerra a noção de “holismo metodológico”, de inspiração dumontiana, tal qual explicada por Luiz Fernando Dias Duarte:

É provavelmente a expressão “holismo metodológico” a que melhor condensa o núcleo da proposta dumontiana. Designa-se assim um programa de conhecimento que preceitua a preeminência da totalidade sobre as partes, por oposição à conhecida expressão





de um “individualismo metodológico”, corrente no mundo da sociologia. Como se verá, essa preeminência da totalidade consiste na verdade na preeminência das relações articuladoras entre as partes, mais do que na apoteose de alguma totalidade pré-dada e autoevidente (DUARTE, 2017, p. 744).

Assim, focando-se nas “relações articuladores entre as partes” (DUARTE, 2017) que leva a noção de totalidade tão bem resumida nas qualificações dos desfiles na/da Sapucaí como “festas totais” (CAVALCANTI, 2002) e “obras de arte totais” (MONTES, 2016), os desfiles significam na medida em que se articulam nas partes que os compõem, buscando sempre um efeito no espectador, que pode ser efetivo ou não (daí, o “assombro”).

A construção de significado, dessa forma, age pela relação holística entre as partes. Se o desfile possui a característica “total”, assim a possui pela relacionalidade entre diversos elementos visuais, sonoros e externos, principalmente quando se assiste aos mesmos na TV, com a polissemia de vozes que o comentam e a seleção de antemão daquilo que se mostra, de forma mosaica, na tela da televisão. Desfiles “holísticos” porque polissemicamente construídos e desfiles como “totalidades” que “assombra” porque holisticamente construídos a partir da e na relação entre suas diversas partes.

A experiência da Sapucaí nunca é simples. Tratá-la como “assombro holístico” é uma tentativa de resumo – provavelmente incompleto e enviesado – da complexidade da experiência carnavalesca. São vozes, sons, objetos, fantasias, penas, alegorias, detalhes, acidentes, expectativas, frustrações e muito mais que se buscou acionar no “assombro holístico”.





Terminando com Joãosinho Trinta, seu Cristo-Mendigo, por um lado, nos “assombra” maravilhosamente, amantes do Carnaval. Por outro, guardou e guarda em si a possibilidade negativa do “assombro”, na medida em que pode ser qualificado negativamente por outras vozes e discursos – tendo sido, inclusive, censurado. Ademais, sua construção simbólica se deu no desfile na relação com as outras partes do mesmo e com as opiniões sobre ele, bem como qualificou-se no tempo, com mais vozes polissemicamente a denotar suapotência simbólica. Holisticamente, no desfile, um Cristo-Mendigo significativo porque articulado no e pelo desfile, enquanto totalidade integradapor partes também significantes, incluídas as opiniões e narrações da TV; e um Cristo-Mendigo como “assombro”, sempre evocando reações dos espectadores.

Enfim, da e na Sapucaí, “assombro holístico”. E o Carnaval, que segue vivo.

REFERÊNCIAS

ABBATE, C. PARKER, R. **Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAVALCANTI, M.L. “Espetacularidade, significação e mediação: as alegorias noCarnaval carioca”. In:**Cadernos de Antropologia e Imagem**, v. 13, n. 2, p. 31-43, 2001.

_____. “Os sentidos no espetáculo”. In:**Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.

_____. “Alegorias em ação”. In:**Sociologia &Antropologia**, v.01, n. 01, pp. 233-249, 2011.





_____. “Formas do efêmero: alegorias em performances rituais”. In: **ILHA**, v. 13, n. 1, p. 163-183, (2011) 2012.

DUARTE, L. F. D. “O valor dos valores: Louis Dumont na Antropologia Contemporânea”. In: **Sociologia & Antropologia**, vol.7, n.3, pp.735-772, 2017.

FARIAS, J. C. **O enredo da Escola de Samba**. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2007.

FEIJÓ, C. **Artesãos da Sapucaí**. São Paulo: Olhares Editora, 2011.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

MANGABEIRA, C. **Bem-aventurados os que viram – cinema, emoção e espectadores**. Rio de Janeiro: 5W, 2016.

MAIA, C. E. S. “Soltando o verbo: ratose urubus, diretamente o povo escolhia o presidente”. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.7, n.2, p. 109-125, 2010.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MONTES, I. C. “A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico”. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.13, n.2, p. 33-53, 2016.

MUNSTERBERG, H. “A Atenção”. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema (Antologia)**. Col. Arte e Cultura, Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrasilme, 1983. p. 27-54.

NATAL, V. F. “Sambantropologia”. In: **pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, Ano 6, Número 11, p. 150-166, semestral, 2016.





REZENDE, R. O. D.; BALTAZAR, G. M. “Um estudo sobre a transmissão da Rede Manchete do desfile da Beija-Flor de Nilópolis em 1989”. In: XXXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, Rio de Janeiro, 2015, p. 1-15. Disponível em <portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2238-1.pdf>. Acesso em 08 de setembro de 2020.

SANTINI, A. **2018: O Carnaval da Política**. Agência de Notícias das Favelas. 15 de fevereiro de 2018. Disponível em <<https://www.anf.org.br/2018-o-carnaval-da-politica/>>. Acesso em 31 de agosto de 2020.

TRINTA, J. **Sinopse do Enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia!”**. Site Galeria do Samba: Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: <galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

