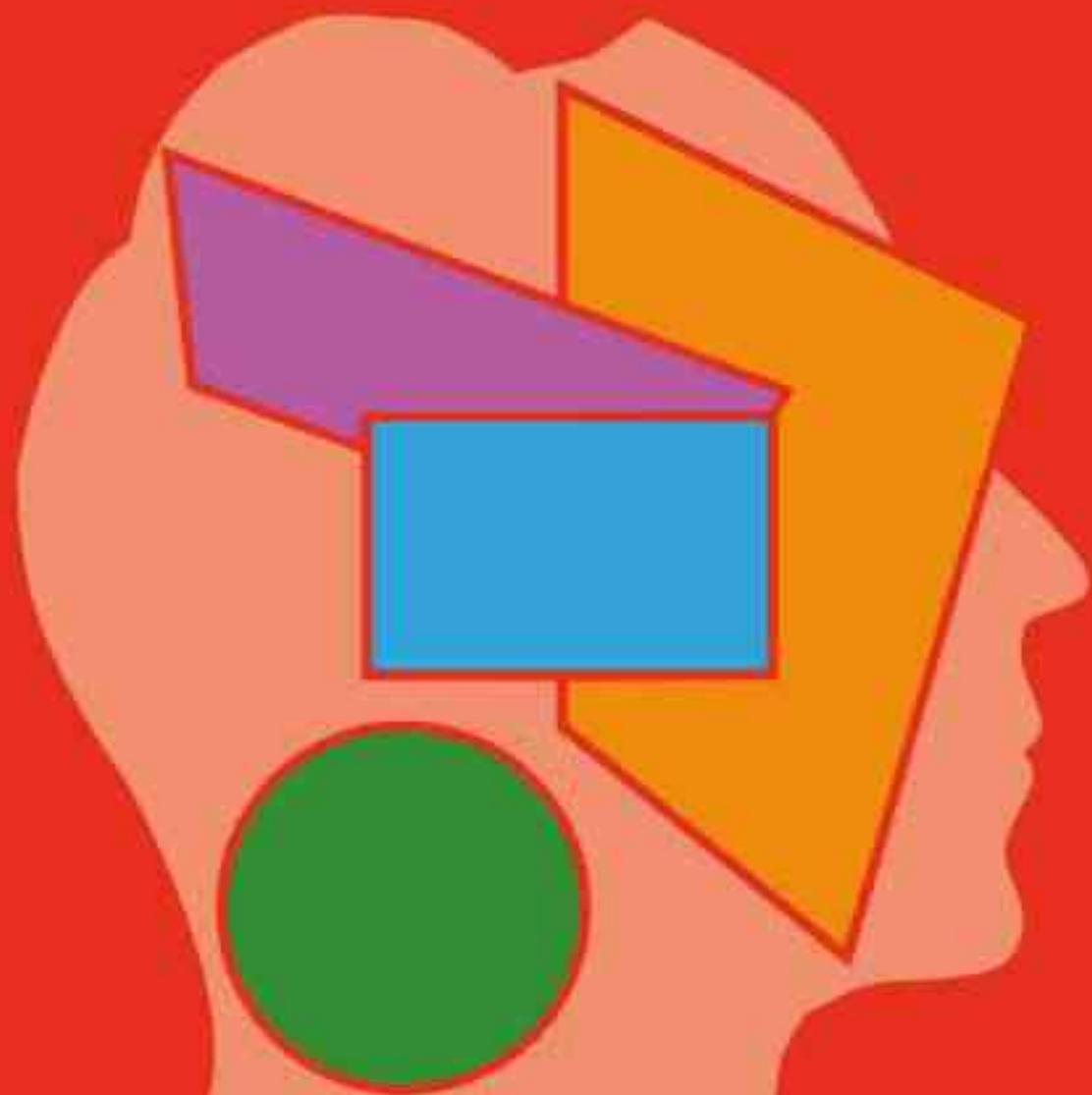


ESPECIAL
OBSERVATÓRIO DE CARNAVAL

policromias

Edição Especial • Dezembro 2020 • ISSN 2448-2935

Revista de estudos do discurso, imagem e som



policromias

Revista de estudos do discurso, imagem e som



Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som • LABEDIS

COMISSÃO EDITORIAL

ANA PAULA QUADROS GOMES - Universidade Federal do Rio de Janeiro

BEATRIZ PROTTI CHRISTINO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDMUNDO MARCELO MENDES PEREIRA - Universidade Federal do Rio de Janeiro

EVANDRO DE SOUSA BONFIM - Universidade Federal do Rio de Janeiro

JAQUELINE DOS SANTOS PEIXOTO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

LEONOR WERNECK DOS SANTOS - Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUIZ BARROS MONTEZ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARCIA MARIA DAMASO VIEIRA - Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARIA LÚCIA LEITÃO DE ALMEIDA - Universidade Federal do Rio de Janeiro

MARÍLIA LOPES DA COSTA FACÓ SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro

MÁRIO FEIJÓ BORGES MONTEIRO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

PAULO CORTES GAGO - Universidade Federal do Rio de Janeiro

RAQUEL PAIVA ARAUJO SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro

TANIA CONCEIÇÃO CLEMENTE DE SOUZA - Universidade Federal do Rio de Janeiro

CONSELHO EDITORIAL

ANA FERNÁNDEZ GARAY - Universidad de Buenos Aires
ANAPAU LA DEMORA ESTEIXEIRA - Comunicação Social do Exército Brasileiro (OM: CEP-RJ)
ANDRÉS ROMERO-FIGUEROA - Universidad Católica Andrés Bello
ÂNGELACORRÊA FERREIRA BAALBAKI - Universidade Estadual do Rio de Janeiro
ARISTIDES ESCOBAR - Universidad Católica de Asunción - Py
BEATRIZ FERNANDES CALDAS - Universidade Estadual do Rio de Janeiro
BETHANIA SAMPAIO CORRÊA MARIANI - Universidade Federal Fluminense
CARLOS ALBERTO VOGT - Universidade Estadual de Campinas
CLAUDINE HAROCHE - CNRS - École des Hautes Études en Sciences Sociales
DOMINIQUE MAINGUENEAU - Université Paris - Sorbonne - Paris IV
EDUARDO ROBERTO JUNQUEIRA GUIMARÃES - Universidade Estadual de Campinas
ENI PUCCINELLI ORLANDI - Universidade do Vale do Sapucaí
EVANDRA GRIGOLETTO - Universidade Federal de Pernambuco
FREDA INDURSKY - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
JACQUES GUILHAUMOU - CNRS - UMR - MMSH, ENS de Lyon
JEAN-JACQUES CHARLES COURTINE - University of Auckland
JOSÉ HORTA NUNES - Universidade Estadual de Campinas
KLEBER SANTOS DE MENDONÇA - Universidade Federal Fluminense
LÍDIA SILVA DE FREITAS - Universidade Federal Fluminense
MARIA ONICE PAYER - Universidade do Vale do Sapucaí
MIRIAM CABRAL COSER - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
MONICA GRACIELA ZOPPI FONTANA - Universidade Estadual de Campinas
NÁDIA RÉGIA MAFFI NECKEL - Universidade do Sul de Santa Catarina
PATRICK CHARAUDEAU - CNRS - Université Paris - Sorbonne - Paris XIII
PEDRO DE SOUZA - Universidade Federal de Santa Catarina
ROBERVAL TEIXEIRA E SILVA - University of Macau
ROSANE DA CONCEIÇÃO PEREIRA - Universidade Salgado de Oliveira - Fundação de Apoio à Escola Técnica
SILMARA CRISTINA DELA DA SILVA - Universidade Federal Fluminense
SILVÂNIA SIEBERT - Universidade do Sul de Santa Catarina
SONIA SUELI BERTI SANTOS - Universidade Cruzeiro do Sul
SYLVAIN AUROUX - CNRS - Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
TELMA DOMINGUES DA SILVA - Universidade do Vale do Sapucaí
VANISE GOMES DE MEDEIROS - Universidade Federal Fluminense
WEDENCLEY ALVES SANTANA - Universidade Federal de Juiz de Fora

Editor Responsável

- Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Organizadores da Edição

- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro;
- Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Design e Diagramação

Cesar Buscacio.

Revisão

- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro;
- Rodrigo Pereira da Silva Rosa, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Divulgação

Rosane da Conceição Pereira, Universidade Salgado Filho | Fundação de Apoio à Escola Técnica.

Ficha Catalográfica

Policromias – edição especial (dezembro/2020)-.- Rio de Janeiro:

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som, 2019.

Quadrimestral.

ISSN: 2448-2935

1. Linguística. 2. Análise do discurso. I. Título. II.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som.

CDD 401.41

SUMÁRIO

EDITORIAL	13
EDITORIAL	14
ÉDITORIAL	15

PARTE I

APRESENTAÇÃO.....	19
-------------------	----

OH, MEU RIO! A ÁGUIA VEM TE ABRAÇAR: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NOS ENREDOS DA PORTELA.....	21
--	----

Rodrigo Pereira da Silva ROSA

Ângelo dos Santos MATHIAS

TEXTUALIDADE E DROMOLOGIA DA ESCOLA DE SAMBA: ENREDO, NARRATIVA, DISCURSO E CANÇÃO.....	49
--	----

Tiago José Freitas BATISTA

FRESTAS, FLORES E FOGUEIRAS NO CARNAVAL DE NICE DE 2017, "ROI DE L'ÉNERGIE"	81
--	----

Leonardo Augusto BORA

"PRA COLOCAR O CARNAVAL NA RUA": ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA NO PRIMEIRO DESFILE DE UMA ESCOLA DE SAMBA DO GRUPO DE ACESSO CARIOCA	112
---	-----

Vinícius Ferreira NATAL

TERCEIRA MIGRAÇÃO DO TALABARTE142

Milton Reis CUNHA JUNIOR

Rute Alves NORONHA

Viviane Martins RAMOS

Lúcia Mariana de Salles NOBRE

Selma de Mattos ROCHA

Thiago Acacio de ALMEIDA

Tiago José Freitas BATISTA

Ronaldo da SILVA JUNIOR

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI

SAMBA, CULTURA E CORPO ESTRANGEIRO: APROXIMAÇÕES DE
UM COLOMBIANO NO MORRO DA MANGUEIRA175

Wallace Araujo de OLIVEIRA

“EXALTANDO O NEGRO PRO MUNDO INTEIRO CANTAR”:
INOVAÇÕES E INFLUÊNCIAS DA “REVOLUÇÃO SALGUEIRENSE” NOS
DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA ENTRE 1959 E 1963197

Leonardo dos Santos ANTAN

POR UM RIZOMA DOS SAMBAS DE ENREDO:
FACES DA NEGRITUDE..... 234

Victor Marques de ARAUJO

PORTA-BANDEIRA NO TERCEIRO MILÊNIO:
RODOPIOS DO IMAGINÁRIO 255

Milton Reis CUNHA JUNIOR

SquelJorgea Ferreira VIEIRA

Tiago José Freitas BATISTA

Viviane Martins RAMOS

Selma de Mattos ROCHA

Thiago Acacio de ALMEIDA

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI

ATENÇÃO, SAPUCAÍ! TOCA O SINAL E ABRE-SE OS PORTÕES:
COMISSÃO DE FRENTE LIBERADA.....291

Jardel Augusto LEMOS

FICÇÃO CIENTÍFICA NO ZIRIGUIDUM DE FERNANDO PINTO:
CULTURA POPULAR E O CARNAVAL DE 1985 DA MOCIDADE
INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL..... 317

Gabriel Haddad Gomes PORTO

DA SAPUCAÍ, ASSOMBRO HOLÍSTICO: BREVE (RE)ENSAIO
SOBRE O CARNAVAL E O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO
RIO DE JANEIRO..... 338

Clark MANGABEIRA

AS INVERSÕES E OS INVERTIDOS: PARA QUE TUDO NÃO SE
ACABE NA QUARTA FEIRA DE CINZAS..... 364

Marcus Paulo de OLIVEIRA

Jardel Augusto LEMOS

TRAVA NA BELEZA: IMAGINÁRIOS SOBRE DESTAQUE DE
LUXO DE ESCOLA DE SAMBA..... 389

Milton Reis CUNHA JUNIOR

João Gustavo Martins Melo de SOUSA

Tiago José Freitas BATISTA

Thiago Acacio de ALMEIDA

Reinaldo Bruno Batista ALVES

Victor Hugo Raposo FERREIRA

HISTÓRIA PARA NINAR GENTE GRANDE: O DESFILE DAS ESCOLAS DE
SAMBA COMO ESPAÇO PARA A PRODUÇÃO DE HISTÓRIA PÚBLICA -
UM ESTUDO SOBRE O ENREDO DA MANGUEIRA DE 2019..... 420

Max Fabiano Rodrigues de OLIVEIRA

IMAGENS POÉTICAS DE RENATO LAGE.....457

João Gustavo Martins Melo de SOUSA

POÉTICA DINÁSTICA DO TABULEIRO DE CIATA:
SAPIENCIAIS DAS BAIANAS DO ATUAL CARNAVAL CARIOCA 480

Thiago Acacio de ALMEIDA

Milton Reis da CUNHA JUNIOR

Samuel Sampaio ABRANTES

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI

SAMBÓDROMO DO CARNAVAL CARIOCA:
NOTAS INICIAIS DE PESQUISA 516

Mauro Cordeiro de Oliveira Junior

NO SÉCULO DO SAMBA,
ALEGORIAS DE HOSPITALIDADE..... 534

Milton Reis da CUNHA JUNIOR

Merilane Santiago de SOUZA

Valéria Lima GUIMARÃES

Thiago Acacio de ALMEIDA

PARTE II

BATUQUES DE RESISTÊNCIAS E SILÊNCIOS DO SAMBA DE PORTO
VELHO/RO: DISCURSIVIDADES NA ESCOLA DE SAMBA ASFALTÃO..... 573

Tiago José Freitas BATISTA

Terezinha Andrade da COSTA

QUANDO OS PASSISTAS SÃO O SHOW: CULTURA, ARTE E RESISTÊNCIA
MUITO ALÉM DE ESTEREÓTIPOS..... 584

Eduardo DA COSTA

Valeria Lima GUIMARÃES

O CARNAVAL DA CASERNA: RELAÇÕES DO UNIVERSO MILITAR COM AS ESCOLAS DE SAMBA	604
Reinaldo Bruno Batista ALVES Leonardo dos SantosANTAN	
A FAMÍLIA REAL CAI NO SAMBA: INTERFACES ENTRE CARNAVAL E HISTÓRIA PÚBLICA	620
Phellipe Patrizi MOREIRA João Gustavo Martins Melo de SOUSA	
EFEITO ONDA ROSA NA AMÉRICA LATINA: DISCURSOS E SENTIDOS DAS/NAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO EM 2020.....	637
Ângelo dos Santos MATHIAS Rodrigo Pereira da Silva ROSA	
VIDA E MORTE DE UMA ESCULTURA ALEGÓRICA: UMA ANÁLISE DO REAPROVEITAMENTO DE MATERIAIS NA CONFECÇÃO DO CARNAVAL CARIOCA	651
Mauro Cordeiro de OLIVEIRA JUNIOR Yuri Marcos Alves da COSTA	
“MANGUEIRA, TEU CENÁRIO É UMA BELEZA!”: BREVE ENSAIO ETNOGRÁFICO SOBRE O “VERDE E ROSA”	662
Merilane SANTIAGO Clark MANGABEIRA	
“O MORRO VEM PRO ASFALTO”: AS REPRESENTAÇÕES DA FAVELA NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO EM 2020.....	674
Artur Tadeu Paulani PASCHOA Gabriel Haddad Gomes PORTO	

ENGENHO DE DUAS RAINHAS?
BREVE ENSAIO SOBRE O CARNAVAL 2019 DO
ENGENHO DA RAINHA 693

Landirléya dos Reis SILVA
Clark MANGABEIRA

PROCESSOS DE CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA:
SENTIDOS E DISCURSO 714

Alissa de Sá Alves da SILVA
Terezinha Andrade da COSTA

O HUÍN DO VODUM:
CARNAVAL COMO INSTRUMENTO DE DESNAGOTIZAÇÃO 723

Lorraine Pinheiro MENDES
Rennan Elias de Oliveira CARMO

PROTAGONISMO INFANTIL E ESCOLAS DE SAMBA MIRINS:
QUANDO O SOM DOS TAMBORES APRENDIZES DO SALGUEIRO
TOCARAM (N)A BATERIA FURIOSA 739

Cássia NOVELLI
Jardel Augusto LEMOS

A EVOLUÇÃO DO PASSISTA MASCULINO NA PERSPECTIVA DE
VALCI PELÉ, UM "OPERÁRIO DO CARNAVAL" 755

Viviane de Sousa PEREIRA
Wallace Araujo de OLIVEIRA

A ABOLIÇÃO DA ESCRAVIDÃO EM TRÊS ATOS
REALIDADE OU ILUSÃO, ESTÁ EXTINTA A ESCRAVIDÃO?! 772

Rafael Pereira GUEDES*

POR TRÁS DA FANTASIA: A BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS E SEUS
ENLACES COM A DITADURA CIVIL-MILITAR..... 788

Tainá Rodrigues de LIMA
Victor Marques de ARAUJO

CORPO E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS
CARNAVALESCAS..... 802

Cleiton França de Almeida
Gabriel Haddad Gomes Porto

“MESMO PROIBIDO, OLHAI POR NÓS”: LIBERDADE DE
EXPRESSÃO, CENSURA E RELIGIÃO NO CARNAVAL CARIOCA819

Leandro BOECHAT

SAMBISTAS (E)EVANGÉLICOS 833

Mauro Cordeiro de OLIVEIRA JUNIOR
Leonardo José Gama da CRUZ JUNIOR

FIGURINIZAÇÃO DA FANTASIA:
APONTAMENTOS SOBRE FIGURINO ENQUANTO PROCESSO NO “BLOCO
DE SUJO”DA MANQUEIRA 848

Rafael Torres da SILVA
Leonardo dos Santos ANTAN

A CANÇÃO CARNAVALESCA E O DESENVOLVIMENTO
SOCIOCULTURAL DA MÚSICA POPULAR NO RIO DE JANEIRO:
DO BATUQUE NEGRO ÀS ESCOLAS DE SAMBA 867

Victor de Santana Gonçalves
Tiago José Freitas Batista

PERCEPÇÕES DECOLONIAIS NO SAMBA E ATRAVÉS DELE:
UM OLHAR SOBRE OS DESFILES ASSINADOS POR
ALEXANDRE LOUZADA 883

Rafael dos Santos MOREIRA

Max Fabiano Rodrigues de OLIVEIRA

EDITORIAL

A Revista Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, vinculada ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS) e ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – publica estudos nacionais e internacionais referentes à contemporaneidade da teoria do discurso, em áreas do conhecimento em que a linguagem se faz presente, tais como Linguística, Letras e Artes, Ciências Sociais, Ciências Humanas, entre outras.

Policromias tem como Missão e objetivo principal ser um espaço de análise e reflexão sobre estudos críticos, teóricos e práticos, de âmbito simbólico, social e histórico sobre a linguagem verbal e não verbal, em sua relação com aspectos políticos, culturais, sociais, tecnológicos e de ensino. Sua meta é publicar, dentre outros, textos sobre fotos e vídeos, que assinalem qualitativamente questões locais e de cunho internacional sob o escopo proposto.

Busca-se, assim, servir a estudiosos e pesquisadores, no sentido de divulgar pesquisas originais, relevantes e inovadoras para o conhecimento humano, constituindo tanto um espaço de reflexão quanto uma política de memória.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe

Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro

LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som

<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>

labedis@mn.ufrj.br

EDITORIAL

The journal *Policromias - Journal of Speech, Image and Sound Studies*, linked to Laboratory of Speech, Image and Sound Studies (LABEDIS) and National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) - publishes national and international papers about the contemporary use of discourse theory, in areas of knowledge in which language is present, such as Linguistics, Letters and Arts, Social Sciences, Human Sciences, among others.

Policromias has as its mission and main objective to be a space for analysis and reflection on critical, theoretical and practical studies, with a symbolic, social and historical scope on verbal and non-verbal language, in relation to political, cultural, social, technological and education. Its goal is to publish, among others, texts about photos and videos, which qualitatively highlight local and international issues under the proposed scope.

It seeks to serve scholars and researchers in the sense of disseminating original, relevant and innovative research for human knowledge, constituting both a space for reflection and a policy of memory.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe

Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro

LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som

<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>

labedis@mn.ufrj.br

ÉDITORIAL

« Policromias » – Journal d'études du Discours, l'Image et le Son, lié au Laboratoire de Recherche du Discours, l'Image et le Son (LABEDIS) et au Musée National de l'Université Fédérale du Rio de Janeiro (UFRJ) – publiées des études nationales et internationales sur la théorie contemporaine du Discours, dans les domaines de la connaissance que la langue est présente, comme la linguistique, la littérature et des arts, sciences sociales, sciences humaines, entre autres.

« Policromias » a la mission et l'objectif principal d'être un espace d'analyse et de réflexions sur des études critiques, théoriques et pratiques, dans le contexte symbolique, sociale et historique sur le verbal et non verbal, dans sa relation avec des aspects politiques, culturelles, sociales, technologiques et de l'enseignement. Votre but est de faire publier, entre autres, les textes sur les photos et vidéos, qui soulignent qualitativement les questions relevant de la naturalité locale et internationale du champ d'application proposé.

Ainsi, l'idée centrale est de servir les chercheurs, avec l'intention de diffuser les recherches originales, novatrices et pertinentes à la connaissance humaine, ce qui constitue à la fois un espace de réflexion et une politique de mémoire.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br

Policromias | Edição Especial do Observatório de Carnaval do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (Museu Nacional, UFRJ).

PARTE I



APRESENTAÇÃO

Em 1981, Lícia Lacerda e eu fizemos um carnaval para o Império Serrano, que era, de certa forma, uma evolução dos desfiles de carnaval.

Foi difícilimo pesquisar sobre essa evolução. Livros para consulta só consegui dois.

O que faltava de informação foi sendo resolvido perguntando aqui e ali, sem saber o quão confiáveis eram as repostas.

Vamos lembrar que não existiam a internet, o Google e a Wikipédia. Não havia uma preocupação em registrar os desenhos de figurinos e carros. Feito o desenho, cada um levava o seu bem enroladinho debaixo do braço. De tanto serem manuseados viravam frangalhos. Até mesmo os vídeos que achamos hoje na internet, são apenas fragmentos.

Ninguém duvida da importância desse evento, cada vez mais grandioso. Graças à curiosidade de algumas pessoas, foi sendo estudado e registrado, para que futuras gerações tomassem conhecimento dele. Hoje existem muitos estudiosos do assunto, várias teses publicadas enfocando inúmeros aspectos que o show abrange.

Fico feliz em saber que o Museu Nacional se debruça seriamente sobre o tema, incentivando artistas a se interessarem por ele, usando-o como assunto de suas teses.

Parabéns aos que se interessam seriamente por esta festa carioca!

Rosa Magalhães



OH, MEU RIO! A ÁGUIA VEM TE ABRAÇAR:
REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO NOS
ENREDOS DA PORTELA

OH, MY RIO! THE EAGLE COMES TO EMBRACE
YOU: REPRESENTATIONS OF RIO DE JANEIRO CITY
IN PORTELA'S PLOT

Rodrigo Pereira da Silva ROSA¹

Ângelo dos Santos MATHIAS²

¹ Doutorando em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: rodrigopereirasr@gmail.com

² Bacharel em Ciências Políticas pela UNIRIO. E-mail: angelomathias@gmail.com





RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar as narrativas sobre a cidade do Rio de Janeiro trabalhadas nos desfiles do GRES Portela. Representar o espaço urbano no carnaval é um ato simbólico. Mais que retratar o município carioca, os enredos da azul e branca de Madureira nos mostram uma relação de identidade e pertencimento com o lugar a qual a agremiação se localiza. Como a cidade é representada nesses enredos? Por quais perspectivas o município do Rio é mostrado na avenida? Para entendermos tais discursos, nossa observação é feita através da Análise de Discurso de linha francesa com estudos de Pêcheux, Orlandi e Souza, trabalhando os conceitos de cidade, acontecimento e verbal e não verbal.

PALAVRAS-CHAVE

Portela, Discurso, Samba, Carnaval, Linguagens.

ABSTRACT

This article intends to investigate narratives about Rio de Janeiro city performed by GRES Portela's parades. Representing the urban space at the Carnival is a symbolic act. More than portrays the city of Rio, the blue and white plots from Madureira show us a relationship of identity and belonging with the place where the association is located. How does the city is represented in these plots? From which perspectives Rio de Janeiro city is shown in the avenue? To understand such speeches, our observation is made through the french line of discourse analysis with





Pêcheux, Orlandi, and Souza studies, approaching the concepts of city, verbal, and non-verbal discursive events.

KEYWORDS

Portela, Discourse, Samba, Carnival, Languages

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo analisar, à luz da Análise de Discurso de linha francesa, o processo de inserção da cidade do Rio de Janeiro nos enredos do GRES Portela, através da materialidade verbal e não verbal (Souza, 2000 e 2001). Observar os processos de significação da cidade no carnaval é estabelecer uma relação de identidade e pertencimento, pois, no caso do GRES Portela, contar a cidade do Rio de Janeiro em diferentes perspectivas indica os discursos possíveis sobre este espaço urbano – tendo seus deslocamentos e rupturas com o real.

Falar do/sobre o Rio de Janeiro é assumir uma posição identitária e de produção de sentidos metafóricos. Que sentidos podem ser formulados sobre a cidade? Quais aspectos dessa cidade são representados nos desfiles das escolas de samba?

Escolhemos pensar em uma cartografia discursiva (Rosa, 2020) sobre as representações do Rio de Janeiro nos desfiles da Portela, verificando e tentando responder a que ponto a relação de identidade e pertencimento não se esgota, uma vez que é próprio das escolas de samba se filiarem às narrativas que possuem carga simbólica. A escola de samba narra fatos atuais, muitas vezes apoiando-se em uma memória para contextualizar a





realidade. Esse movimento esbarra o conceito de acontecimento discursivo, formulado por Pêcheux (1990) quando o autor diz que “o acontecimento [...] em seu contexto de atualidade e no espaço que ele convoca”, ou seja, há um encontro de uma memória com a atualidade.

A memória da cidade do Rio de Janeiro como capital do país e sua substituição por Brasília, o centro da cidade e suas transformações ao longo da história, atreladas a importantes fatos da sociedade sendo louvado duas vezes, a metaforização da cidade como elemento da natureza e a surrealidade fazem parte da materialidade discursiva apresentada pela escola em seus enredos. A carnavalização é definida, segundo Souza (2001), através de diferentes perspectivas. A primeira, ao ler Bakhtin (1996), encontramos a definição de carnaval como a “forma burlesca de insurreição, de crítica, de protesto. E por que não de liberação? Nos dias atuais, podemos ver que este continua sendo um traço marcante do carnaval, na forma da irreverência e da fantasia” (Souza, *idem*). A segunda perspectiva se encontra na leitura da autora com Burke (1989), quando este diz que o carnaval é um ritual de inversões. Contar o Rio de Janeiro sobre diferentes perspectivas seria uma inversão ou uma realidade?

1. ANÁLISE DE DISCURSO E CARNAVAL

Analisar o carnaval sob um viés discursivo é entender que nele há sentidos que estão sendo formulados e postos em questão. Sentidos que trabalham a linguagem como elemento simbólico nas artes carnavalescas, pois é através do discurso que conseguimos compreender, por exemplo, um determinado desfile com seus enredos, sua leitura imagética etc. Segundo Orlandi (1996), “a finalidade de análise de discurso não é interpretar,





mas compreender como um texto funciona, isto é, como um texto produz sentidos.”, logo nosso intuito é observar a produção de sentidos nos enredos da Portela sobre o Rio de Janeiro, nos perguntando sempre o que a escola pretendia falar cada vez que homenageava a cidade em seus desfiles.

É possível problematizar as leituras sobre os enredos de carnaval, pois tal problematização nos leva a colocar questões sobre as manifestações da linguagem. E como prática, temos a Análise de Discurso de linha francesa que trabalha a relação língua-sujeito-ideologia e nos permite verificar o funcionamento do discurso. A AD não toma a língua enquanto um sistema abstrato (como a linguística formal), mas sim observa a língua no mundo, vendo suas maneiras de significação, trabalhando o uso da língua nos contextos sociocomunicativos, onde os homens falam e produzem sentidos. Sentidos estes que fazem parte de suas vidas, pois os homens são sujeitos de uma determinada sociedade.

A Análise de Discurso trabalha a inscrição do homem na história, levando em conta os processos e as condições de produção da/na linguagem. É através da relação feita entre a língua e os sujeitos que falam e as situações de produção do dizer que nasce o discurso, pois a linguagem deve estar atrelada à sua exterioridade. Como afirma Orlandi (2015, p. 14),

(...) os estudos discursivos visam pensar o sentido dimensionado no tempo e no espaço das práticas do homem, descentrando a noção de sujeito e relativizando a autonomia do objeto da Linguística.

Em consequência, não se trabalha, como na Linguística, com a língua fechada nela mesma mas com o discurso, que é um objeto sócio-histórico em que o linguístico intervém como pressuposto. Nem se trabalha, por outro lado, com a história e a sociedade como se elas fossem independentes do fato de que elas significam.





O resultado é a Análise de Discurso, disciplina herdada da reunião de estudos de áreas do conhecimento como a Linguística, a Psicanálise e o Marxismo, onde a AD nasce das críticas feitas a estas três áreas, colocando em questão que a linguagem está materializada na ideologia e a ideologia se manifesta na língua, reivindicando a historicidade da língua e o simbólico, estipulado como elemento cultural de uma sociedade.

Como pensar a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, nos desfiles das escolas de samba? Como pensar ideologicamente a representação da cidade do Rio de Janeiro nos desfiles? Falar sobre o município é intuitivo? Identitário?

1.1. CARNAVAL E DISCURSOS

O carnaval não pode ser entendido apenas como entretenimento. Há, segundo Cunha Junior (2015, p. 72), outros 5 discursos que constituem a linguagem presente nas narrativas das escolas de samba. Tais discursos vão desde o processo artístico com a criação do texto mestre que explicita qual tema e qual recorte a escola levará para a avenida; a materialização desse texto em fantasias e alegorias que resulta no projeto arquitetônico (fantasias em larga escala, carros alegóricos, etc); a sonoridade (quando a materialidade visual se transforma em música, o samba enredo); os ensaios dos componentes a fim de melhorar a performance até o dia do desfile principal e, enfim, o dia oficial da competição, onde as escolas de samba desfilam pela avenida, são televisionadas e contribuem para o carnaval como forma de entretenimento cultural e midiático.

O carnaval, em si, assume uma posição diferente da mera manifestação popular. Há a disputa, há a montagem de toda uma estrutura apoteótica, mas





ainda há a essência primária dos rituais carnavalescos da década de 20: a visibilidade do lugar e dos sujeitos esquecidos e a significação de orgulho e pertencimento ao lugar da escola enquanto espaço de sociabilidade. No passado, as reuniões se davam nos morros, nos encontros dos ranchos, cordões e blocos; o sambista vê a necessidade e a oportunidade de conquistar novos territórios. E aí que surgem os desfiles das escolas de samba, as competições carnavalescas e a apresentação midiática e turística. Eis que do subúrbio carioca surge um mar azul e branco que anos mais tarde vai despontar como uma das importantes potências no cenário carnavalesco das escolas de samba carioca. Atualmente a Portela possui em sua trajetória, 22 títulos e diversos carnavais.

2. GRÊMIO RECREATIVO DE ESCOLA DE SAMBA PORTELA

Há um histórico com fatos importantes antes da fundação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela. Martins Júnior (2012) relata que em 1922, um grupo de rapazes resolveu organizar um bloco chamado Baianinhas de Oswaldo Cruz. Ao fim do bloco, esse grupo composto por Paulo Benjamim de Oliveira (Paulo da Portela), Antônio Rufino dos Reis e Antônio da SilvaCaetano pediram a Natalino José do Nascimento (Natal) para que intercedesse e viabilizasse ao grupo um local de reunião, Natal pediu ao seu pai Napoleão para que a frente da sua casa, embaixo de uma mangueira, na estrada do Portela 461, fosse usada pelos rapazes para organizar o Conjunto Oswaldo Cruz. O modelo de organização colocado por Paulo da Portela acabou se estabelecendo como padrão para outras escolas. O triunvirato portelense, acabou por organizar uma caixinha, com a finalidade de alugar uma sede para a agremiação, conseguiram uma na Estrada do Portela, 412, local que se tornou referência entre os sambistas em Oswaldo Cruz.





Relatos da época apontam que a Portela ganhou o Rio de Janeiro com sua “sede volante”, o trem que partia da Central do Brasil às 6:04 como apontam Silva e Santos (1979 apud Martins Junior, 2012). A composição que tinha como destino final Deodoro, reunia sambistas que começavam a se reunir a partir das 4 horas e era uma espécie de tradição na época.

De acordo com Fernandes (2001), em 1929, o primeiro concurso não-oficial das escolas de samba foi organizado no dia 20 de janeiro no bairro do Engenho de Dentro tendo Conjunto Oswaldo Cruz, Estação Primeira e Deixa Falar como convidadas, onde a agremiação de Oswaldo Cruz se sagrou campeã com samba de Heitor dos Prazeres, que trouxe como consequência a primeira mudança no nome da escola, tornando-se “Quem Nos FazÉ o Capricho” com bandeira desenhada pelo próprio Heitor.

Fernandes (idem) conta que Heitor tinha um grande poder dentro da escola até que se apropriou de um samba feito por Rufino, o que gerou um racha na escola levando a saída forçada de Heitor dos Prazeres. Para apagar a marca do compositor, em 1931 o nome foi novamente mudado para “Vai Como Pode”, rebatizada por Rufino e Manuel BamBamBam. Além do novo nome, Caetano providenciou uma nova bandeira com um novo símbolo, a águia. Em 1934, a Vai Como Pode passa a ser chamada de Portela. De acordo com Cabral (1996; apud Martins Júnior, 2012) a proposta surgiu de um delegado de polícia que afirmou que não era bom uma escola de grande porte ostentar um nome chulo, o próprio delegado sugeriu o nome Portela, que foi acatado pelos presentes.

Na sua trajetória, a Portela foi mudando o discurso de seus enredos de acordo com o contexto político que estava inserida. Fabato e Simas (2015), afirmam que as escolas de samba são organismos vivos e assim





sendo, pode-se concluir que a agremiação se modifica de acordo com o que te acresce e com o que ela almeja para si e para os seus. Nesse sentido, Fernandes (2001) conta que em 1943, no contexto da Segunda Guerra Mundial e com pressão da imprensa e da sociedade para o cancelamento do Carnaval, a Portela fez um samba exaltando o Brasil na Guerra, quase como um cântico de batalha, tentando agradar essa parcela que pedia o cancelamento da festa. Porém, um conceito que era caro ao Estado Novo de Getúlio era utilizado no samba: Democracia. Em 1944 e 1945, a Guerra continuava e a agremiação de Oswaldo Cruz continuou com enredo ufanistas, que pudessem exaltar os feitos do Brasil na batalha.

Com a racha da UGES, Liga que organizava o Carnaval na época, por causa do envolvimento dos comunistas, a direita carioca se movimentou pela criação da Federação Brasileira de Escolas de Samba e tentando esvaziar a antiga Liga. Nesse movimento, a Portela termina um ciclo de 7 campeonatos seguidos, ficando em terceiro lugar, atrás da vizinha campeã Império Serrano e da vice-campeã Unidos da Tijuca. Em 1949, Paulo da Portela morre, causando comoção em toda a comunidade apesar de não desfilar na escola desde 1941, após uma desavença com o mestre-sala da época. A reunião de cerca de 15 mil pessoas, é a definição, para Fernandes (2001), que a cultura é feita por sujeitos históricos.

Em 1960, a Portela construía seu primeiro enredo sobre a capital fluminense, fato que ia se repetir algumas vezes e que é a temática que guia esse artigo. Em 1972, a Portela desfilou seu primeiro enredo de afirmação negra, tendência trazida à luz pelo carnavalesco Fernando Pamplona no Salgueiro. De acordo com Simas e Fabato (2015), a África o assunto em voga a partir da década de 50, com o processo de descolonização dos países do continente





pós Conferência de Bandung em 1955. Apesar de ser uma escola fundada por três negros, perpetuava no Brasil, legitimado pela Ditadura Vargas, o mito da democracia Racial, onde se pregava que as etnias são iguais nas questões jurídicas e sociais, Gilberto Freyre expressa esse mito, por acreditar que o Brasil era um novo mundo que não era europeu e nem branco, nem nunca seria, porém, sua experiência como estudante nos Estados Unidos, o fez relacionar o racismo empregado na sociedade americana e não percebendo o racismo latente no Brasil. O declínio dessa concepção começaria na década de 50 com a criação da Unesco e uma agenda antirracista da entidade, o que explica a demora da inclusão desse tipo de exaltação feita pelas agremiações.

A Portela conquistou o primeiro título pós-construção do Sambódromo, juntamente com a Mangueira, os desfiles tiveram 3 julgamentos: Primeiro dia, Segundodia e o Supercampeonato, conquistado pela Mangueira. Em 1984, enalteceu os baluartes Paulo da Portela, Natal e Clara Nunes, os três se tornaram figuras míticas, por vezes mencionadas em seus desfiles. Depois disso, a agremiação passou por um Jejum de 32 anos até a conquista do seu vigésimo segundo título. Com todo esse histórico, a quase centenária escola de Oswaldo Cruz e Madureira é a maior campeã do Carnaval do Rio de Janeiro.

3. IDENTIDADE E PERTENCIMENTO NA PORTELA

O conceito de representação permeia a noção de pertencimento nas escolas de samba. A representação, no conceito de Pitkin (2006) como um fenômeno cultural e político. Aqui definida com o termo “Representação Virtual” nos termos utilizados por Burke (1949 apud Pitkin, 2006) como uma comunhão de interesses e simpatia de sentimentos entre quem age em





nome de uma imagem e o povo. A comunidade que participa da Portela tem a noção de pertencimento aos moldes do que foi definido por Freitas (2008 apud Cardoso, Diogo et al. 2017), o sentimento portelense de depender a um lugar ou grupo, mantendo a coesão comunitária e entrelaçando o lugar, a população e o pertencer.

Essa noção geográfica da Portela como representante de Oswaldo Cruz/Madureira, faz com que a agremiação exalte sua região sede em seus sambas e transformando até em enredo. Ainda em Freitas (2008 apud Cardoso, Diogo et al. 2017), os sujeitos manifestam sentimentos do lugar que vivem, porque carregam consigo singularidades de sua formação e encerra circunstâncias emocionais vividas ali, formando indivíduos como membros de uma coletividade, de onde emergem símbolos que, de acordo com Cardoso, Diogo et al. (2017), expressam valores, medos e aspirações, para isso, a escola exalta suas personalidades que tem envolvimento com a instituição e com o lugar que reside.

Em um dos maiores exemplos dessa exaltação ao seu lugar sede, a azul e branca contou a história do bairro de Madureira, em 2013 e depois um diálogo entre o bairro de Madureira e Clara Nunes no ano de 2019. É preciso debruçar sobre a afirmação de Moriconi (2014) sobre a necessidade de cativar sentimentos de pertencimento e identidade para que se desperte um lado bom de amor, respeito, compromisso etc. Em Lestingue (2004 apud Moriconi, 2014), o pertencimento pode remeter a duas possibilidades: vinculada ao espaço territorial; e sentimento de inserção do sujeito em um todo, além da dimensão concreta, Moriconi (idem)conclui que esse fator leva a desenvolver além de sentimentos em relação àquilo, mas reflexão que desenvolvam um lado crítico.





Além de produzir um enredo sobre o bairro pertencente, a Portela exalta sua região de origem em outros sambas diversos. Exemplos como: “Chegou minha Portela! Meu eterno amor/A luz de Oswaldo Cruz e Madureira” (PORTELA, 2009); “O meu azul veio lá do infinito/O meu canto é mais bonito/ Salve Oswaldo Cruz e Madureira” (PORTELA, 1991); “Leva esta mensagem de amor/De Oswaldo Cruz e Madureira” (PORTELA, 2008), entre outros. Nos últimos anos, poucas vezes a Portela não realizou essa exaltação ao seu bairro de origem cercada de expressões carregadas de sentimento. Cunha (2015), conta sobre palavras motivacionais que estimulam os integrantes a exercerem seu total potencial de canto e sua empolgação, termos possessivos como “Chegou MINHA PORTELA” acompanhado de “A luz de Oswaldo Cruz e Madureira” denota o desejo da agremiação de autoafirmação no seu local de pertencimento, fazendo com que o componente, nesses termos possessivos, defenda a escola dele com esses gatilhos emocionais e consequentemente defenda a comunidade onde ela e seus componentes estão situados.

4. A CIDADE: REPRESENTAÇÕES ALEGÓRICAS DO RIO DE JANEIRO NOS ENREDOS DA PORTELA

A relação do carnaval com o Rio de Janeiro se estabelece no campo da significação. As rodas de samba, os batuques, blocos e desfiles são formas do discurso urbano. O Rio de Janeiro produz sentidos através das artes e da cultura popular, sendo esse movimento um fator representativo para o espaço urbano carioca. Vista como uma cidade turística, o município do Rio de Janeiro inspira canções como “Samba do Avião” de Tom Jobim, “Rio 40º Graus” de Fernanda Abreu e outros; como elemento midiático, a cidade do Rio de Janeiro aparece também em filmes nacionais e internacionais como:





“Rio, Eu te amo”, “Tropa de Elite”, “Velozes e Furiosos 5 – Operação Rio. jpg”. Tais narrativas representam a cidade através de diferentes aspectos, com poéticas incluídas na forma material da cidade.

Esses olhares poéticos se entrelaçam através da significação material da cidade. Quem fala da cidade e para quem se fala? No carnaval, falar sobre o Rio de Janeiro há uma simbologia ritualística: podemos, ainda que de maneira alegórica, voltarmos para o passado e revistar fatos importantes ocorridos no espaço, e até mesmo imaginar esse espaço de diferentes perspectivas como a literária, a satírica, a romântica, etc. Podemos definir as diferentes formas de narrar o carnaval de acordo com o que Orlandi (2004, p. 31) diz:

São flagrantes – estampas – do que chamei de narratividade urbana. Aquilo que no imaginário se rege por uma relação lógica – de causa de consequência – se afirma na textualidade por uma relação narrativa. Constrói-se ao mesmo tempo o efeito do fato na história e do sentido em sua forma de dizer. A cidade não tem um seu narrador, um seu contador de histórias (como o cego nordestino, o violeiro, o velho indígena, etc). A narratividade urbana tem vários pontos de materialização. Moventes. Fulgurações. Materialidade dispersa. E é nas suas relações que podemos compreender esses seus sentidos.

Os enredos que falam do Rio de Janeiro não falam de um lugar fora da cidade. O carnaval é um suporte no domínio da cultura intrínseca da cidade. É a projeção e parte dessa cidade para outros horizontes. É neste campo que se inscreve o discurso sobre a identidade e o pertencimento da/na cidade e os discursos que deslocam “na materialidade do real concreto urbano na relação com o simbólico” (Orlandi, *idem*). Quais são os sentidos desses deslocamentos? Como os enredos da Portela deslocam o real da





cidade do Rio de Janeiro e insurgem o simbólico, as alegorias, e enfim os possíveis gestos interpretativos?

Focaremos nossa análise em 6 enredos da escola, agrupados em características comuns: alegorias urbanas e alegorias literárias/artísticas.

4.1. ALEGORIAS URBANAS

Como suporte de análise, escolhemos no campo das alegorias urbanas 4 enredos que narram a relação do Rio de Janeiro com seus fatos históricos, movimentos de transformação no espaço urbano e exaltação da cidade enquanto fator identitário.

ANO	Enredo	Carnavalesco
1960	Rio, capital eterna do samba ou Rio, cidade eterna	Djalma Vogue
1988	Na lenda carioca, os sonhos do vice-rei	Geraldo Cavalcante
2003	Ontem, hoje e sempre, Cinelândia-o samba entra em cena na Broadway brasileira	Alexandre Louzada
2014	Um Rio de mar a mar: Do Valongo à glória de São Sebastião	Alexandre Louzada

No ano de 1960, ocorreu um fator determinante para que o Rio de Janeiro fosse enredo da Portela: a cidade deixava de ser capital do país. Esse momento foi visto como oportuno para os diretores da agremiação que decidiram contar a história da cidade em quatro partes, como contam Pavão e Sudoh, 2017:

O desfile foi dividido em quatro partes. Na primeira parte surge o Abre Alas em formato de painel, saudando o público, a imprensa e as autoridades. Em seguida, a comissão de frente composta por 15 baluartes vestidos com trajés a rigor. Surgem alas com componentes





representando o Brasil Colonial em suas fantasias. A primeira alegoria recordava a fundação da cidade, com Mem de Sá, Estácio de Sá e Araribóia. A bateria de Mestre Betinho vem a seguir, sendo considerada a melhor, a mais correta e a mais bem vestida. Betinho comandava sua ala de batuta na mão, com a presença de muitas mulheres e até um violino, tocado pelo músico José Vieira.

A segunda parte é aberta por um grande painel representando as primeiras lutas em solo brasileiro. Surgem alas com passistas e pastoras. A segunda alegoria lembrava a resistência à invasão francesa no Rio, que era apoiada pelos tamoios. Várias fantasias luxuosas encerram este setor.

Um painel representado o progresso inaugura a terceira parte do enredo, levando o desfile para o fim do Século XIX e o início do Século XX. As fantasias mostram como o carioca se vestia neste período. Cercado por damas, o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira, Vilma e Benício, estão neste setor, como também o segundo casal. Entre os dois casais, painel à óleo mostra a reforma urbana de Pereira Passos e a abertura da Avenida Presidente Vargas. A terceira alegoria era o Morro de Santo Antônio e sua demolição em formato de concha. O carro causou sensação ao passar em frente à comissão julgadora, quando o morro desaparecia dando lugar à cidade do Rio de Janeiro com os edifícios da Central do Brasil, do Ministério do Exército e da Mesbla, que ficava na Cinelândia. Novas alas representam as artes do período.

Na quarta e última parte, a Portela traz quadro à óleo denominado “Atualidades”. Este setor mostra a capital federal sendo transferida para Brasília. A alegoria representa os principais pontos turísticos do Rio, como o Corcovado, o Pão de Açúcar, além do carnaval e os morros cariocas. Um pergaminho gigante, com o título do enredo encerra a apresentação.

A narrativa do Rio de Janeiro, neste enredo, se dá através da cronologia histórica do município: momentos de sua fundação como a resistência da invasão francesa apoiada pelos índios tamoios, os primeiros costumes e vestimentas da sociedade carioca do século XX e a reforma urbana realizada pelo prefeito Pereira Passos, que modificou esteticamente e socialmente a configuração da zona central do município. Em termos de interpretação e





sentidos, a primeira tentativa histórica da Portela em mostrar o Rio de Janeiro de forma carnavalizada se dá pelo processo de pertencimento e valorização do Rio, não mais enquanto capital federal, mas sim como a capital do samba e do carnaval, sendo caracterizada como eterna.

No ano de 1988³, a escola apresenta o enredo “*Na lenda carioca, os sonhos do vice-rei*”, elaborado pelo carnavalesco Geraldo Cavalcante. Inspirado no livro “A fonte dos amores” de José Câmara Cascudo, que trata do romance do Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos de Sousa por uma jovem chamada Susana, moradora das proximidades do antigo Largo do Boqueirão, atual Passeio Público. A história serve como alegoria para exaltar a região central do Rio de Janeiro e tudo que acontece em seu entorno. Como neste ano comemorou-se 100 anos da assinatura da Lei Áurea, a abertura do enredo apresentou as três etnias que formam o povo brasileiro, destacando a chegada dos negros no Cais do Valongo. Assim como no enredo de 1960, em 1988 também há uma narrativa cronológica que privilegia contar os fatos na seguinte ordem: história e transformações da região central do Rio.

Em 2003, a região da Cinelândia, também na área central da cidade carioca, foi retratada através de um olhar cinematográfico. Os movimentos ocorridos na região urbana (passeatas, encontros musicais, paradas carnavalescas, museus e teatro), os encontros de pessoas oriundas de todos os lugares, etc. Tudo se resumia a Cinelândia. O carnavalesco Alexandre Louzada, que anos mais tarde transformaria o Rio de Janeiro em cidade surreal, no ano de 2003, espetacularizou o espaço da Cinelândia e fez passar por alitados os momentos importantes da história do país.

³ Cf: <http://gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1988>



Foto 1: Carro Abre-Alas e Águia, símbolo da escola em 2003.

No ano de 2014, Alexandre Louzada retorna à Portela e mais uma vez homenageia o Rio de Janeiro sob uma perspectiva parafrásica. Importante salientar que para a Análise de Discurso, os conceitos de paráfrase e polissemia são importantes, de acordo com Souza (2001, p. 142):

Os conceitos de paráfrase e polissemia, ao lado de um outro – o de efeito metafórico –, são de grande valia ao analista de discurso, pois pela vertente teórica aqui adotada são os que vão favorecer o trabalho de compreensão e análise dos processos discursivos básicos à produção de sentidos.

A paráfrase e a polissemia, em termos discursivos, são entendidas segundo Souza (idem) “como a possibilidade de fronteira entre o mesmo e o diferente”. “*Um Rio de mar a mar: do Valongo à glória de São Sebastião*” é o enredo que conta os “encontros da história entre os dois lados do mar, através do canal que os une, a Avenida Rio Branco – aqui retratada como





um rio onde navegam dores, sonhos, lutas, prazeres, fantasia e devoção” (Louzada, 2013). Novamente, o recorte do Rio de Janeiro é a zona central da cidade, mas com outro dizer. Apesar desse outro dizer, há algo que está ali mantido – a memória. Memória dos enredos anteriores que já contaram a história do Rio, sob outras perspectivas, mas com o mesmo enfoque. Podemos afirmar que o enredo de 2014 é o encontro de uma memória com a atualidade. A avenida Rio Branco significa, pois é nesse espaço que também se materializa os diversos movimentos no urbano: a chegada dos negros escravizados no Cais do Valongo, os ambulantes de flores e frutas, a “Belle Époque carioca” que dita novos traços culturais à cidade, o carnaval e também importantes momentos políticos como as diversas passeatas ocorridas no lugar. Fatos de um passado e de uma atualidade, uma vez que é na Avenida Rio Branco que o simbólico se insere: tudo ali acontece, é ali que ano após ano ocorrem as diversas manifestações políticas, artísticas e turísticas.



Foto 2: A águia da comissão de frente “Criando um povo à glória de São Sebastião” acolhe o Rio de Janeiro. Marcelo Regua/Riotour





Foto 3: Elemento cênico do desfile de 2014 “O gigante acordou”, representando as diversas passeatas que ocorrem na avenida Rio Branco.

Podemos inferir que o enredo da Portela no ano de 2014 faz uma releitura atualizada dos enredos de 1960, 1988 e do ano de 2003. Essa releitura, em termos discursivos, é denominada paráfrase. Apesar de a cada enredo o Rio de Janeiro ser contado a partir de uma perspectiva outra, há ali um já dito, uma memória que serve de suporte para esse novo dizer, porém com a estabilização dos sentidos. Sentidos esses que fazem parte do campo da exaltação, do pertencimento e da identificação da Portela com a cidade do Rio de Janeiro, acompanhando seus movimentos ao longo da história.

4.2. ALEGORIAS POÉTICAS

A cidade do Rio de Janeiro, nos enredos da Portela, foi narrada também através da perspectiva poética. Se o carnaval é, de acordo com Souza (2000, p. 140), a “forma burlesca de insurreição, de crítica, de protesto. E por que





não de liberação?” como podemos pensar as inversões da ordem da cidade e seus novos e possíveis sentidos no carnaval?

A suspensão da ordem cotidiana do Rio de Janeiro é descrita pelo viés metafórico e metalinguístico, pois a arte carnavalesca recorre a outras artes para discursivizar os sentidos postos em jogo sobre a cidade. Neste aspecto, selecionamos 2 enredos representativos e contemporâneos que deslocam o olhar através da poesia e da arte.

Ano	Enredo	Carnavalesco
2011	Rio, azul dador do mar	RobertoSzaniecki
2014	ImaginárioRIO - 450 janeiros de uma cidade surreal	Alexandre Louzada

No ano de 2011, a azul e branco de Madureira decidiu falar sobre as aventuras históricas do homem nos grandes mares. O mar foi o fio condutor do enredo por ser elemento importante para a vida humana, uma vez que era por ele que se passava a vida em sociedade: comércio, comunicação, descobertas, etc. A cidade do Rio de Janeiro aparece no campo metafórico deste enredo devido a um fato histórico de grande relevância para o momento: o porto do Rio de Janeiro, antiga porta de entrada do país (conforme já mencionado nas seções anteriores), completara 100 anos. A Portela decide então fazer uma homenagem a esse local simbólico da cidade e do país, uma vez que o mar também é elemento histórico da cidade. Foi através do mar que se deu a descoberta do que hoje chamamos de Rio de Janeiro.

Através de um engano, a história oficial nos conta que em janeiro de 1502, a navegação portuguesa capitaneada por Gaspar de Lemos acreditou





ter chegado ao encontro de um grande rio com o mar – o que era, na verdade, a Baía de Guanabara – e decidiram nomear o lugar como Rio de Janeiro. A navegação entre os mares do mundo é contada no enredo de 2011 e a chegada é nesta cidade, onde o carnaval se faz presente e a Portela também. O mar é um elemento metafórico, como é exponenciado na letra do samba:

A ambição do europeu se encantou
Com o novo mundo de riqueza natural, sem igual
Os navios negreiros
Deixam seus lamentos pelo ar
Nas águas de Iemanjá
Nem pirata aventureiro, nem o rei podem mandar
Oi, leva mar, oi, leva
Leva a jangada numa nova direção
O porto centenário abriu seus braços
Na terra de São Sebastião
Portela vai buscar no horizonte
A eterna fonte de inspiração
Um oceano de amor que virou arte
E deságua na imaginação

É através do mar carioca que chegam os navios negreiros e deixam os negros aprisionados. O mar é a dor. O mar é a disputa pelo território. É através da memória discursiva que a retomada histórica é feita. O mar é a celebração de um novo lugar, um novo Rio de Janeiro que serve de inspiração para os poetas da azul e branca de Madureira escreverem seus versos. É a alegoria poética se fazendo presente na subversão da cidade no desfile da escola de samba. O discursivo entra em funcionamento quando,





no enredo, as metáforas são realizadas e o Rio de Janeiro, sob perspectiva outra é mostrado na Marquês de Sapucaí.

O acontecimento discursivo, segundo Michel Pêcheux (1990), é um exercício necessário para se entender o discurso enquanto suporte que permeia a estrutura e o acontecimento. Em termos mais amplos, o acontecimento para o autor é o “encontro de uma atualidade com uma memória”, ou seja, quando aquilo que se quer dizer se encontra com o já dito, o que já está na base do interdiscurso. Falar do Rio de Janeiro no carnaval pode ser um exercício discursivo, à luz do acontecimento discursivo. Conforme explicitado nas seções anteriores, a Portela retratou a cidade através de várias perspectivas, porém o interdiscurso sempre esteve ali, funcionando como memória, pois era através dos enredos que a memória alegórica da cidade do Rio de Janeiro ia sendo atualizada.

Em 2015, comemorando os 450 anos de fundação da cidade, a Portela presta uma nova homenagem à capital do samba. Dessa vez, sob o olhar artístico, o carnavalesco Alexandre Louzada transforma o Rio de Janeiro em uma cidade surreal, conforme o movimento artístico e literário nascido em 1920 na França. Tendo seu principal autor, Salvador Dalí, o Surrealismo foi um movimento que teve como objetivo ultrapassar os limites à imaginação que foram estabelecidos pelos burgueses. A tradição burguesa privilegiava o rigor artístico vigente existente desde à época do Renascimento. Em suma, o pensamento era regado pelos impulsos do inconsciente, com desprezo a lógica e os padrões estabelecidos pela ordem moral e social da época. A interpretação do mundo se era feita através de uma ótica particular do artista.

No carnaval, o gesto da inversão da ordem, o casamento do surrealismo com a arte carnavalesca é quase uma metalinguagem. A alegoria poética





neste enredo é a simbiose de dois movimentos que carregam a inversão: o carnaval e o surrealismo. O olhar do carnavalesco sobre a própria arte que produz e sobre o objeto a ser celebrado é a discursivização da exaltação à festa, cheio das referências, memórias e visualidades.

Já no texto mestre, o carnavalesco assume a formação discursiva de quem pretende utilizar ao longo da narrativa: a do olhar louco e transgressor para homenagear a cidade:

Rio, hoje meu samba se reveste do mundo azul que teu céu empresta à Majestade do Samba, que em sua fugaz realeza foge à realidade e, na “surrealeza” de sua beleza, te faz a festa.

Num olhar dito louco e transgressor, te ergo aqui um monumento aos seus 450 janeiros, que distorcem o tempo e dissolvem as duas realidades afastadas para fundir-se em um sonho febril, como visão de “Dali” e outros tantos que, na absurda plasticidade das cores e formas, reinventam seus encantos mil.

Eu, artista de trinta carnavais, vividos entre devaneios e verdades, criei sonhos e vesti teu povo de plumas e paetês, iludindo os olhos estrangeiros que se encantam com a sua maior festa, sem perceberam que és feito de antagonismos que me inspira a olhar-te com o meu tempo, entendendo o seu, pelo tempo de Deus. (LOUZADA, Alexandre. 2014)

O artista se propõe a recriar, sob a perspectiva da surrealidade, as linhas da cidade maravilhosa, retratando seus aspectos e seu povo diverso (resultado das afluências de tantos povos para o Brasil, tendo o porto do Rio de Janeiro como porta de entrada e até hoje a vinda de turistas para conhecer as belezas da cidade). O Rio de Janeiro se transforma, sob o olhar do carnavalesco, em uma grande viagem através do sonho, da ilusão. Todos os elementos imagéticos (alegorias e fantasias) reproduzem o delirante olhar do carnavalesco para com a cidade. Na reprodução das alegorias, há uma fusão metafórica de símbolos da cidade (elemento da realidade) com os símbolos





metafóricos da agremiação. O Cristo Redentor, cartão postal da cidade, é fundido na Marquês de Sapucaí com a águia – símbolo da escola – dando uma ressignificação ao monumento mais expressivo da cidade. O Cristo desce o morro do Corcovado e entra na avenida ritualística do carnaval de braços abertos recebendo o povo.



Foto 4: Monumento do Cristo Redentor/RJ. Foto: Fernando Maia/RIOTUR



Foto 5: Alegoria da Águia Redentora – resultado da fusão do monumento da realidade com o símbolo da Portela. Foto: Marco Antônio Cavalcanti/RIOTUR





Outras alegorias dão o tom surrealista ao Rio de Janeiro, sempre evidenciando suas maravilhas e belezas naturais. A praia mais famosa da cidade também foi reproduzida pela perspectiva surrealista. As ondas do mar ganharam contornos tecnológicos e a sereia, figura mitológica presente em lendas, é denominada a princesinha do mar.



Foto 5: Carro Alegórico – A princesinha do mar.
Foto: Marco Antônio Cavalcanti/RIOTUR

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação de significação da cidade se dá pelo viés discursivo. É através dessa relação que tentamos alinhar aqui a linguagem carnavalesca e suas representações sobre a cidade. As tentativas em demonstrar o Rio de Janeiro sobre outros aspectos nos revelam os gestos interpretativos possíveis no carnaval. A realidade é suspensa e o olhar sobre o espaço urbano se dá através de possíveis maneiras. Esse olhar significa, pois, apesar do real, as tentativas de retratar a cidade nos indica uma relação de identidade e





pertencimento com o espaço. A azul e branco de Madureira mostra a relação de pertencer ao Rio de Janeiro e sempre reverenciar o local que faz parte.

Quando a Portela propõe cantar “Sou Carioca, sou de Madureira”, ela exalta seu lugar sede (cidade/bairro). Essa noção de pertencimento de uma comunidade a um determinado lugar, denominamos de *in Loco Communitas*. “In Loco” vem do latim e quer dizer “No próprio local” ou “no lugar” e utilizamos *Communitas* no termo utilizado pelo antropólogo Victor Turner (1974). Diferente do seu significado literal de comunidade, o autor inglês define *communitas* como organização de margem, em posição liminar na estrutura social, que tem uma ideologia ou objetivo em comum. O termo *in Loco Communitas* surge para legitimar essa autoafirmação do grupo em seu lugar.

O espaço urbano, como diz Orlandi (2004), é o lugar de organização com seus trajetos, vias e vida cotidiana. Entretanto, pelo viés simbólico, a organização caminha junto a desorganização. É nessa tensão que os sentidos são produzidos e o carnaval, elemento da desorganização cotidiana, da inversão, trabalha os sentidos outros da cidade organizada. A ruptura com a ordem na cidade do Rio de Janeiro foi nosso objeto de análise deste artigo. Tentamos entender como a linguagem carnavalesca trabalha o funcionamento do urbano, principalmente quando a escola de samba leva para avenida enredos que contam a história de sua localidade.

A cidade do Rio de Janeiro, com todos os seus movimentos na história, serve como pano de fundo para a reafirmação cultural do carnaval e como identificação dos componentes do Grêmio Recreativo de Escola de Samba Portela, instituição carnavalesca situada entre os bairros de Oswaldo Cruz e Madureira. Neste momento, propusemos nos debruçar sobre a cartografia discursiva e nos sentidos que esses enredos, tantas vezes trabalhados pela





Portela, estabelecem na história do carnaval. Tais temas acompanham a história da cidade: quando ela deixa de ser capital do país, quando ela comemora anos de fundação, quando seu espaço serve como lugar para amores e desamores ou quando a cidade é retratada pelo viés artístico e literário.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1989.

CARDOSO, Diogo et al. (2017). Espacialidades e ressonâncias do patrimônio cultural: reflexões sobre identidade e pertencimento. Revista de Geografia e Ordenamento do Território (GOT), n.º 11 (junho). Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, p. 83-98.

CUNHA, M. Carnaval é cultura: Poética e técnica no fazer escola de samba. São Paulo: Editora Senac, 2015

FABATO, F. SIMAS, L. A. Pra tudo começar na Quinta-feira: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Morula, 2015.

FERNANDES, N. N. Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Secretarias das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

LOUZADA, Alexandre – Um Rio de mar a mar: do Valongo à Glória de São Sebastião. Disponível em: <https://liesa.globo.com/material/carnaval14/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202014.pdf> Acesso: 06/07/2020 as 18:30h.





LOUZADA, Alexandre. Imaginário – 450 janeiros de uma cidade surreal. Disponível em: <http://liesa.globo.com/2015/material/carnaval15/abrealas/abrealassegunda2015.pdf> Acesso: 12/08/2020 as 10:50h.

MARTINS Júnior, MARCO Antônio. Foi um rio que passou em minha vida: Portela representações e sustentabilidades em Madureira. Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Geografia, 2012.

ORLANDI, Eni P. Cidade dos Sentidos. Campinas, SP: Pontes Editores, 2004.

_____. Análise de Discurso: Princípios e procedimentos. 12ª Edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015 [1999]

PAVÃO, F. História do carnaval de 1988. Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/> Acesso: 14/07/2020 as 20:30h.

_____. História do carnaval de 1960. Disponível em: <https://www.portelaweb.org/outros-carnavais/208-carnaval-de-1960> Acesso: 15/07/2020 as 09:30

PÊCHEUX, M. O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução EniPulcinelli Orlandi – Campinas, SP: Pontes, 1990.

ROSA, Rodrigo Pereira da Silva. Plurilinguismo e Política Linguística em território fluminense: proposta de uma cartografia discursiva. Dissertação (mestrado) –Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2020.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. Carnaval e memória: das imagens e dos discursos. In: Revista Contracampo. n. 13. Pg. 139-157. 2000

_____. Perspectivas da análise do (in)visível: a arquitetura discursiva do não verbal. *RUA*, 24(1), 17-35. 2018





TEXTUALIDADE E DROMOLOGIA DA ESCOLA DE SAMBA:
ENREDO, NARRATIVA, DISCURSO E CANÇÃO

SAMBA SCHOOL TEXTUALITY AND DROMOLOGY:
PLOT, NARRATIVE, DISCOURSE AND SONG

Tiago José Freitas BATISTA





RESUMO

Este artigo reúne meu pensar acadêmico no carnaval dos desfiles das Escolas de Samba. Resultado de investigações e inquietações, busco apresentar a textualidade e dromologia das agremiações carnavalescas reunindo enredo, narrativa, discurso e canção. Meu olhar de corte é o da percepção do tempo e do espaço da dromologia como fundadora de uma linguagem artística outra: a tecnológica, recolhendo-se em trina: velocidade, tecnologia e carnaval. Na era não dromológica, as escolas adotavam linguagens artísticas que não demandavam o uso da tecnologia. Assim sendo, apresento discussões, análises e casos para instaurar um diálogo que avança as agremiações na dromologia (não) interferindo na tradição. Para este estudo apresento aportes que me balizam em análise de discurso francesa, narratologia bruneriana, dromologia e semiótica da canção.

PALAVRAS-CHAVE

Carnaval; Dromologia; Textualidade; Discurso; Narratologia.

ABSTRACT

This article brings together my academic thinking in the carnival of the Samba Schools parades. Result of investigations and concerns, I seek to present the textuality and dromology of the carnival associations, bringing together plot, narrative, speech and song. My point of view is that of the perception of time and space in dromology as the founder of another artistic language: the technological, gathering in trine: speed, technology and carnival. In the non-dromological era, schools adopted artistic languages that did not demand the use of technology. Therefore, I present discussions,





analyzes and cases to establish a dialogue that advances the associations in dromology (not) interfering in tradition. For this study I present contributions that guide me in French discourse analysis, Brunerian narratology, dromology and semiotics of the song.

WORDKEYS

Carnival; Dromology; Textuality; discourse; Narratology.

1. O LUGAR DE PESQUISA

Estes escritos são reflexos de investigações e reflexões autorais que circundaram meu curso de mestrado, artigos científicos e alguns pensamentos que integram o todo das minhas teses de doutoramento na UERJ e na UFRJ. O carnaval da era dromológica integra minhas investigações. É através deste período – instituído com a construção do sambódromo Marquês de Sapucaí em 1984 – que as Escolas de samba rompem com linguagens artísticas “modestas” e se modernizam filiando-se aos aparatos tecnológicos, ou seja, inserindo em suas visualidades elementos da tecnologia na composição de seus desfiles. E aí está o mote para esta investigação. Pretendo trabalhar o lugar dromológico do Carnaval que transforma a passarela do samba em ponto de materialidade tecnológica e que se apropria de linguagens artísticas promovidas por esta revolução. Este lugar promove rupturas e potencializa o sentimento de arte-movimento. A dromologia demanda uma série de investimentos financeiros – como será abordado *a posteriori*, mas também exige que se mobilizem aspectos de uma textualidade que se institui no enredo e no samba-enredo através de narrativa e discurso.





2. DROMOLOGIA: VELOCIDADE E TECNOLOGIA

Automeado como ensaísta, Paul Virilio foi um arquiteto e urbanista. Ex-diretor da Escola de Arquitetura de Paris, suas abordagens científicas tiveram como pano de fundo as tecnologias. O pesquisador desenvolveu e estudou o conceito dromologia, que, etimologicamente, é proveniente do vocábulo grego *dromos* que na língua portuguesa ganhou a significação de corrida dos processos tecnológicos. Dromologia é uma ciência estudada por Virilio (1977) que analisa os efeitos da velocidade processual na sociedade, sobretudo no meio cultural e social, produzidos pela inserção das tecnologias na arquitetura, no audiovisual e nos transportes. A dromologia é responsável por diferentes alterações na estrutura do acontecimento. Segundo Virilio (1977, p. 121), a aceleração contemporânea

impõe novos ritmos aos deslocamentos das coisas e ela tem de ser vista como um momento coerente da história. Para entendê-la, é necessário e urgente reconstruir, no espírito, os elementos que formam a nossa época e a distinguem de outras”.

O autor considera a velocidade como valor “a partir do advento da revolução técnica e de sua conexão com a revolução política”, nesse sentido, “se a lógica da riqueza se expressa em uma economia política, a lógica da corrida se explicitaria em uma concepção teórica capaz de articular velocidade e política” (VIRILIO, 1977, pp. 10-11).

Meu olhar de corte é o da percepção do tempo e do espaço da dromologia como fundadora de uma linguagem artística outra: a tecnológica, recolhendo-se em trina: velocidade, tecnologia e carnaval, que busca compreender seus fenômenos nos desfiles das Escolas de Samba. Esta trina é fenômeno atual na





sociedade em que vivemos. Isso se baliza também no que diz Kenski (2007), para este autor “o homem transita culturalmente mediado pelas tecnologias que lhe são contemporâneas”, e que transformam seus pensamentos.

A evolução tecnológica não se restringe apenas aos novos usos de determinados equipamentos e produtos. Ela altera comportamentos. A ampliação e a banalização do uso de determinada tecnologia impõem-se à cultura existente e transformam não apenas o comportamento individual, mas o de todo o grupo social. (KENSKI, 2007, p. 21)

Esta evolução promove ruptura instituindo uma linguagem artística outra, promovendo, segundo Barbero (2006) uma “desterritorialização/relocalização das identidades, hibridações das ciências e das artes, dos escritos literários, audiovisuais e digitais”, que reorganiza os “saberes desde os fluxos e redes, pelos quais hoje se mobilizam não só a informação, mas também o trabalho e a criatividade, o intercâmbio e a aposta em comum de projetos políticos, de pesquisas científicas e experimentações estéticas” (BARBERO, 2006, p. 76).

3. DROMOLOGIA CARNAVALESCA

Na era não dromológica, as escolas adotavam linguagens artísticas que não demandavam o uso da tecnologia. A linguagem visual incorporada nas alegorias era em formato de tripé, sem aplicação tecnológica. Na linguagem cênica, as agremiações não se utilizavam de alas coreografadas, nem encenavam um ato teatral incorporando a dança na comissão de frente. O que se via neste instante do carnaval (anterior ao sambódromo) eram cortejos mais livres, sem a preocupação do impacto visual e/ou da produção do espetáculo – de corrente dromológica – com produção de efeitos tecnológicos. Na imagem 1,





apresento o exemplo de uma comissão de frente deste período que antecede a dromologia carnavalesca.

Figura 1 – Comissão de frente antes da era dromológica



Disponível em: <https://constelar.com.br/astrologia-mundial/historia-e-cultura/escolas-de-samba/>

Este contingente tinha e ainda tem a função de apresentar a escola de samba para o público, pedindo passagem. A diferença é que no formato da imagem 1, seus membros eram nomes da comunidade, grande parte deles os mais velhos da agremiação. Não havia fantasia outra que não fosse o terno e o chapéu. Na era dromológica, no entanto, este conceito se rompe, como veremos na próxima seção.

Debord (1997, p. 146) aponta que

a arte na sua época de dissolução, enquanto movimento negativo que prossegue a superação da arte numa sociedade histórica em que a história não foi ainda vivida é ao mesmo tempo uma arte da mudança e a expressão pura da mudança impossível. Quanto mais a sua exigência é grandiosa, mais a sua verdadeira realização está





para além dela. Esta arte é forçosamente de vanguarda, e não é. A sua vanguarda é o seu desaparecimento.

A linguagem desta arte carnavalesca exposta na imagem 1 se recolheu em desaparecimento. A medida que os desfiles migraram para a Marquês de Sapucaí, a dromologia demandou espetáculo, paradas, uma corrida tecnológica para atender as necessidades da sociedade que começava também a ser tecnológica. Esta arte de vanguarda também se aplica aos tripés, que de pequenos gestos alegóricos, se transformaram em amplas alegorias que se comunicavam com a arquibancada e também com o público de casa, através da televisão.

Relata Cunha-Júnior (2010, p. 47) que com os desfiles de Joãozinho Trinta, os enredos de Carnaval despertaram nos dirigentes de emissoras de TV a atenção para possíveis resultados positivos com a transmissão dos desfiles. Para o pesquisador, os gestores da grande mídia compreenderam que o era um “momento em que o homem não só assistiria, como também participaria de uma programação que o fizesse pensar, conversar e ler”, desta forma, os telespectadores receberiam “música, teatro, pintura, literatura, cinema, dança e artes populares”. Cunha-Júnior (idem) pensou a aproximação da televisão com o Carnaval mensurando que aspecto “artes” na televisão possibilitou que a ópera de rua citasse a ópera clássica.

É justamente com o advento das transmissões dos desfiles pelas emissoras de TV que eclode a dromologia. Literal corrida para comparar qual agremiação surpreenderá mais na linguagem artística-tecnológica. Surge então a supervalorização do campeonato com as transmissões das apurações das notas concedidas pelo corpo de jurados. Leilão





cantado de quem lidera a cada quesito. Para a obtenção de altas notas e concorrer ao campeonato, as agremiações são demandadas a contratarem equipes artísticas especializadas, com formação acadêmica, formando assim um saber carnavalesco de diversas áreas da produção, criação e execução.

A dromologia, então, se configura no seguinte ciclo:



Fonte: o autor

Na era dromológica, o Carnaval passa a construir também uma cidade que abriga barracões para as agremiações do grupo especial, verdadeiros palacetes em tamanho, abrigando, então, as produções artísticas (principalmente alegorias e fantasias).

Na dromologia de Carnaval, as alegorias são as obras de pintura ou de escultura que, por meio de suas formas, representam as ideias da escola de samba e do seu enredo, cada uma dessas figuras ou ornamentações se agigantaram e nelas atualmente estão incorporados e aprimorados mecanismos para movimentação, sistemas de iluminação, prismas luminosos de neon, painéis de leds e/ou ainda sistemas de direção hidráulica para facilitar a sua locomoção na avenida. Vejamos:





Figura 2 – Abre alas da Vila Isabel em 2019



Disponível em: <http://mundodossambistas.blogspot.com/2018/02/saia-de-porta-bandeira-da-vila-fogo-com.html>

Na era dromológica, as Escolas de samba precisam contratar engenheiros e arquitetos para a projeção dos carros alegóricos que devem oferecer o espetáculo a quem assiste e também segurança para quem desfila e assiste na arquibancada.

Esses investimentos também são recorrentes em outro quesito, Batista (2017, p. 90) reporta que as comissões de frente que antes possuíam como função única o pedido de passagem para a escola desfilarem pelo público, passam agora a apresentar também miniespectáculos tecnológicos e coreografados com indumentárias estilizadas que promovem a interatividade por meio de muitos recursos, como os tripés alegóricos. A figura 3 institui o que aqui é dito:





Figura 3 – Comissão de Frente do Salgueiro em 2015



Disponível em: <https://blogdigicad.wordpress.com/2017/03/01/a-tecnologia-tambem-chegou-ao-carnaval/>

Nota-se que a comissão de frente enquadra as artes da cena (teatro e dança) cuja indumentária é das que mais necessitam de recursos financeiros das agremiações. Este assunto – aporte financeiro – é um dos mais necessários para a manutenção do espetáculo dromológico e então as agremiações recorrem a um mecanismo: o patrocínio. Nesta era contemporânea, é impensável uma escola nem se quer pleitear um enredo patrocinado, ou seja, que invista dinheiro na agremiação em troca de ações de marketing. Diálogos deste “novo” Carnaval.

A dromologia que demanda altos investimentos obrigam as Escolas de Samba a comercializarem – ou pelo menos tentarem – comercializar seus desfiles, vendendo um espaço de mercado para transmissão na





televisão. Pode ser rentável para marcas, empresas, cidades, Estados e/ou países investirem em enredos patrocinados pela exposição que o Carnaval proporciona, mas há sempre relações de força e poder cercada de imaginários quando isso ocorre. Quem patrocina cria expectativa A, quem é patrocinado, mascara, cria um formato B e tenta produzir recortes múltiplos do enredo na avenida para que a narrativa não fique explicitamente narrada como propaganda e negócio.

Nesta era atual, as agremiações prezam sim pelo campeonato e a Escola que não investe em desfiles tecnológicos está fadada ao não campeonato ou nem mesmo ao retorno na lista das seis campeãs e também pode amargurar “o abandono” ou esquecimento da plateia e da mídia. Desta forma, as Escolas de Samba da dromologia de Carnaval são consideradas fábricas de narrativas em que as linguagens artísticas funcionam à luz de velocidade tecnológica. O mundo que se cria no papel (no texto mestre de enredo) só pode ser executado mediante a montagem de alegorias, fantasias e adereços por meio do gigantismo, do espetáculo de cores e movimentos, aparatos que se fabricam não só pela criatividade do artista carnavalesco, mas que se concretiza com séries de investimentos de imagens e recursos tecnológicos.

Nesta mecânica chegamos à sambodromologia. Este lugar, espécie de atmosfera, consagra o sambódromo em palco de corrida espetacular que demanda que todos os profissionais da cadeia – quem faz, quem julga, quem comenta – se profissionalizem em alguma área do saber artístico. Elaborei em 2017 um estudo de quem ocupa estes lugares e promovo algumas atualizações, vejamos:





Tabela 1 – Profissionais das linguagens artísticas carnavalescas

Sujeito	O que produzem	Áreas
Profissionais diretos	Montar, gerir, elaborar, confeccionar, planejar e participar da produção da escola de samba	Serviços operacionais como soldadores, eletricitas e afins, Coreógrafos, Bailarinos especializados, formação em Educação em Física. Músicos especializados com licenciatura ou bacharelado; Formação em Figurino, Moda, Artes, Design, Artes, Professores com formação em Letras, História, Geografia, Arquitetura, Engenharia e Comunicação Social
Jurados	Avaliar, apontar, fiscalizar, conceder notas e parecer de justificativa do desempenho da escola de samba	Coreógrafos, Bailarinos especializados, formação em Educação em Física. Músicos especializados com licenciatura ou bacharelado; Formação em Figurino, Moda, Artes, Design, Artes, Professores com formação em Letras, História, Geografia, Arquitetura, Engenharia, Comunicação Social, Antropologia e Sociologia
Críticos	Apontar falhas e acertos, conceder opiniões sobre o desempenho da escola de samba na mídia/imprensa	Formação na grande área de ciências sociais aplicadas com foco em artes, letras e áreas correlatas.

Fonte: Batista (2017).

Com a profissionalização artística necessária demandada pela era dromológica, o Carnaval não atua em sua totalidade neste nível profissional. Muitos profissionais que desenvolvem suas atividades artísticas são detentores do notório saber, ou seja, aprenderam de forma empírica, pela observação ou por ensinamento de outros profissionais que inevitavelmente





passaram por alguma formação. A tecnologia está a serviço dos desfiles das Escolas de Samba porque ela é um atributo que permeia a nossa sociedade atual. A dromologia carnavalesca é fator essencial para o pensar dos desfiles das próximas décadas. É velocidade e é política porque fecunda nosso sistema cultural e artístico. A sociedade que clama por espetáculo não quer esquecer os processos essenciais de uma agremiação: o samba no pé, o canto do componente, os traços marcantes dos desenhos, mas também não recuará a lógica da corrida tecnológica. É neste diálogo que as agremiações devem pensar. A dromologia carnavalesca é um fenômeno que existe, deve ser olhado e não negado. Penso que temos aí olhares ideológicos que se conflitam entre o passado de vanguarda e o futuro espetacular. Tensões e negociações.

4. A TEXTUALIDADE DA ESCOLA DE SAMBA NA ERA DROMOLÓGICA

O Enredo é uma sucessão de acontecimentos narrados ao longo dos desfiles. Por essa razão, trato de considerá-lo como narrativas carnavalescas. Está registrado no manual de julgamento do Carnaval (2016, p. 43) que enredo, em desfile de Escola de Samba, é a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito. Num enredo não é motivo de julgamento ou juízo de valor considerar se a narrativa é atual, verídica, histórica ou que se remete a histórias fictícias, como afirma Góes (2002, p. 14). O que se leva em conta no julgamento de um enredo é a originalidade de sua concepção; o encadeamento das partes em que se divide; a correção dos elementos históricos ou tradicionais em que se fundamenta; sua dramatização, ou seja, o mesmo temo considerado como realização dramática ou espetáculo desenvolvido





harmonicamente; a expressividade da letra do samba, ou seu poder evocativo como síntese dos elementos fundamentais do enredo. Farias (2007, p. 48) estabelece uma tipologia dos enredos realizados pelas escolas de samba que podem perpassar por uma temática variada como histórico, literário, folclórico, homenagem à personalidade/biográfico, metalinguístico, geográfico, de crítica social, de humor, abstrato ou conceitual, sobre objetos, esportivo, de temática infantil, de temática afro-brasileira, de temática indígena e de patrocínio.

Com o regulamento cada vez mais aprimorado para o espetáculo, as agremiações se estruturam numa textualidade que se encadeia em planejamento, execução e finalização, conforme tabela a seguir:

Tabela 2 – Fases de uma narrativa

Fase	Ação da textualidade	Modalidade do Texto
Planejamento/ Construção	Elaboração do texto mestre	Verbal
Execução/ Constituição	Composição do samba (via seleção ou encomenda) e construção do caderno para jurados e mídia	Verbal (para samba) Verbal e não verbal (para o caderno)
Finalização/ Tratamento	Tratamento da visualidade das duas primeiras etapas através da alegorias, adereços e fantasias	Não verbal - Imagético

Organizado pelo autor.

A corrida do campeonato, pela dromologia, exige – e não me cabe apontar se é certo ou não – o labor da comunidade por estas três fases, que seguem apoiadas pela narratologia, discursividade e em alguns casos pela semiótica da canção (no caso do samba-enredo).





4.1. NARRATOLOGIA DE CARNAVAL

Bruner (1991, p. 04) compreende que a narrativa é o meio pelo qual organizamos nossas experiências e nossas memórias. Para ele, (apud Barthes) toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação. Este estudioso de narrativas aponta que Bruner a sequencialidade da narrativa é uma de suas propriedades mais importantes, pois toda narrativa é composta por uma sequência singular de eventos, estados mentais e seres humanos como personagens ou atores envolvidos nos eventos. Também nos estudos brunerianos, as narrativas são consideradas poderosas quanto a sua historicidade, não importando se é constituída de imaginário ou de elementos reais. Afirma Bruner (1997, p. 47) que a sequência das suas sentenças, e não a verdade ou falsidade de quaisquer dessas sentenças, é o que determina sua configuração geral ou enredo. É essa sequencialidade singular que é indispensável para a significância de uma história e para o modo de organização mental em cujos termos ela será captada. Tal afirmação pode ser aplicada aos desfiles das Escolas de Samba, pois o que é considerado pelo corpo de julgadores não é a veracidade dos elementos narrados pela agremiação, mas sim, como a história se constituiu na avenida, principalmente pela originalidade ao texto mestre e pela sequência do que foi planejado em alas, alegorias e fantasias. É esse planejamento que conduz o significado da narrativa e gera no público expectador, principalmente no avaliador, a noção de organização exposta no esquema da tabela 2.

Baseados nos estudos brunerianos, aponto dentre a classificação por ele estudada, uma tipologia narratológica para o Carnaval que se divide em duas categorias: narrativa de enredo canônico ou narrativa de





enredo de violação. **Canonicidade** é uma característica ou qualidade do que é legítimo, verdadeiro e soberano. Um enredo canônico é pedagógico e linear. **A violação** é uma característica ou qualidade da narrativa que não conta o real linear, pedagógico ou compromissado com a legitimidade histórica. Há de se registrar que pode existir em uma mesma narrativa as duas características, no entanto, sempre existirá uma predominância. Um exemplo de enredo violador é o da Santa Cruz 2020, da série A do carnaval carioca. O desfile de 2020 da Santa Cruz, assinado pelo carnavalesco Cahê Rodrigues, supera o imaginário do fazer enredos classificados como CEPs (homenagens geográfico-históricas). Num ato de violação narratológica que defende Bruner (1991), a pesquisa, o samba-enredo e corpo imagético de formas e cores do desfile vibram sentidos de fuga e as tramas apresentam um nordeste outro, revisitado pela riqueza em diversos aspectos.

O migrar é o ponto essencial da obra e este ato até comum na vida do sertanejo não foi verbalizado/escancarado por Cahê Rodrigues e equipe. O leitor (espectador) presente as vibrações/tensões/encantamentos entre chegar e partir. A obra mostra que assim como tantos nordestinos que deixam a terra para buscar crescimento pessoal e profissional, o viajante de Barbalha dispersou sim para outro território, mas que em ato insano, relatos-lampejos de saudades e delírios, volta para reviver grandes momentos e acontecimentos culturais de sua cidade. O nordeste se celebra e é celebrado culturalmente por entre o olhar deste ator da narrativa: o filho do lugar, que canta “vou voltar, Santo Antônio de Barbalha” na letra do samba-enredo. A Escola vai passando na avenida rumo à dispersão e ele vai caminhando por entre as alas no sentido da concentração. Bailam fabulações, inclusive nas cores verdes que deslizam sentidos por entre as mesmas paletas do





pavilhão da Escola e da bandeira de Barbalha. A cor também dialoga com o apelido da cidade “terra dos verdes canaviais” e instaura o discurso de um município em que se plantando, tudo nascerá e ai reside a fuga da pobreza tão remontada nos desfiles carnavalescos com temáticas nordestinas.

A avenida faz surgir uma batalha de cordel, confete, samba e forró:

Barbalha planta, o sertanejo, em batalha, colhe a alegria...
A quadrilha de lá versa com o samba de cá...
A rainha do arraial samba com a rainha da bateria...
O xote do forró se hibridiza com o tambor do samba...
E tem chá pra casar com cerveja da arquibancada...
E tem rapadura de lá com os petiscos de cá...
E tem Antônio, santo padroeiro de Barbalha que se junta com o braço do redentor do Rio...

Fomos para Barbalha sem sair do Rio! Para Bruner (1991, p. 11) esse elemento é talvez, o que torna o contador de histórias inovador uma figura poderosa em uma cultura. Ele pode ir além dos enredos convencionais, levando as pessoas a verem acontecimentos humanos por meio de um novo ponto-de-vista, de uma maneira que elas nunca haviam notado nem sequer sonhado. Bruner (1991, p. 12) relata que função de uma narrativa inventiva não é tanto fabular novos enredos, mas sim rerepresentar aqueles já familiares que eram incertos ou problemáticos para desafiar o leitor a novas atividades de interpretação. O cânone nos desfiles de Carnaval, que homenageiam cidades, é muito esperado pelo grande público, principalmente pelos moradores do local homenageado. Há, portanto, muita expectativa diante da chegada do grande momento de assistir pela TV. Contudo, no momento em que o desfile acontece e a violação apresenta outros recortes narrativos, optando pelo que não é





tradicional, há uma resistência que causa inúmeros problemas de aceitação dos habitantes. Sendo assim, surgem diversas críticas dos moradores e da imprensa dos locais homenageados devido a abordagens adotadas nos desfiles. A narrativa (da estrutura canônica) de enredo didático/diacrônico, a partir dos anos 2010, não se sustenta, apenas, e urge, então, surge como informei a narrativa violadora e também a violadora com inserção do efeito discursivo, injetando projeções sociais, ideológicas e políticas no enredo e essa inserção no enredo acaba por também injetar o discursivo em quesitos outros como comissão de frente, alegoria, fantasia e samba-enredo, ou seja, em 5 quesitos.

Neste algoritmo, os sentidos vibram posições/lugares. E aí entramos na análise de discurso francesa, outro aspecto da textualidade da dromologia carnavalesca.

4.2. DISCURSO E CARNAVAL

As Escolas de Samba oferecem uma gama de múltiplos elementos a serem analisados em âmbito discursivo porque embora estejam autorizadas a narrar o que quiserem, quando narram, se filiam à posições discursivas através de sua materialidade que se alegoriza através de carros, fantasias, adereços e samba-enredo. Uma agremiação ao escolher um enredo para ser contado na avenida “funda” a noção de acontecimento histórico, isso ocorre porque os desfiles de carnaval aparecem segundo Souza (2002, p.4) “não só como pano de fundo, mas enquanto acontecimento, como o grande operador discursivo, constituinte primeiro de toda a produção discursiva”. Essa criação discursiva produzirá efeitos e sentidos em toda exibição na avenida através de uma materialidade, essa, consistirá





no acontecimento discursivo visto que “se materializa nas alegorias e a história se carnavaliza” (SOUZA, 2002, p. 9).

Como mencionado, os desfiles transmitidos pela televisão renderam e ainda rendem certo espaço publicitário para as agremiações fazerem negócios para subsidiarem as demandas financeiras da produção do espetáculo desta era de carnaval. Adentro então nos chamados enredos patrocinados. Nesta era contemporânea, é impensável uma escola nem se quer pleitear um enredo patrocinado, ou seja, que invista dinheiro na agremiação em troca de ações de marketing.

Quem patrocina cria expectativa A, quem é patrocinado, mascara, cria um formato B e tenta produzir recortes múltiplos do enredo na avenida para que a narrativa não fique explicitamente narrada como propaganda e negócio (e aí se opera a narrativa do tipo violação). Vejamos a seguinte análise:

Figura 4- Mangueira em homenagem à Cuiabá/MT



Disponível em: <https://portogente.com.br/noticias/noticias-do-dia/67384-mangueira-nao-passa-de-oitavo-lugar-vira-piada-e-recebe-criticas-em-cuiaba>





O texto do material jornalístico apresenta ainda os seguintes relatos:

O cineasta e produtor cultural, Bruno Bini, 35, disse que achou a iniciativa da Prefeitura de Cuiabá válida, com boas intenções, mas que o resultado deixou a desejar. Para Bini, faltou um controle maior por parte dos representantes públicos do que seria apresentado pela escola, durante o desfile na Marquês de Sapucaí, por não se tratar de uma homenagem gratuita, mas sim um serviço que foi comprado. “Matematicamente falando, foi um investimento interessante e a intenção foi boa. O desfile foi bonito, mas aquilo lá não é Cuiabá. Se alguém quiser conhecer Cuiabá, não vai encontrar aquilo que foi apresentado na avenida. A Prefeitura comprou uma coisa e levou outra”, completou. O médico e ex-reitor da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Gabriel Novis Neves, 78, disse que a apresentação da Mangueira o fez se sentir envergonhado. “Estou ‘de luto’. Para mim, foi nota zero. Mas, foi decepção programada, já esperava por isso”.

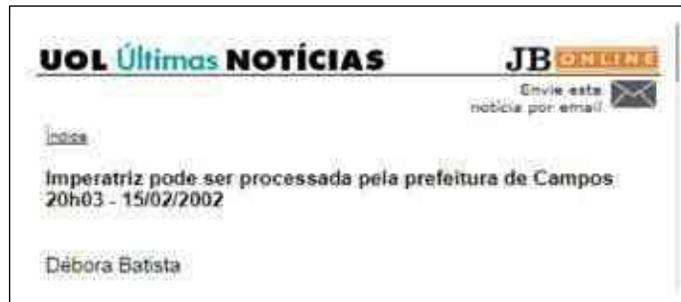
Essas relações imaginárias do patrocinador se dão basicamente pela vitrine mercadológica que é o carnaval, principalmente por conta da sua transmissão nacional e internacional. Essa divulgação fomenta o turismo da cidade homenageada, atrai investidores, empresários, além de prestar homenagem aos habitantes do lugar no considerado maior evento mundial.

O exemplo de Cuiabá com a Mangueira evidencia um efeito de sentido de moradores que não reconhecem a história da sua cidade, causando estranhamento pelo Y que foi dito no ato de narrar porque imaginaram X. Outro exemplo que podemos mensurar é da prefeitura de Campos/RJ que cogitou processar a Imperatriz Leopoldinense por não retratar a cidade de forma didática, canônica, contando a história oficial da cidade, vejamos:





Figura 5- Imperatriz em homenagem à Campos/RJ



Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ajb/2002/02/15/ult741u3289.jhtm>

Complementa o texto que

o prefeito Arnaldo Vianna não gostou do que foi apresentado na avenida. Ele, que conseguiu a quantia de R\$ 1,8 milhão para a carnavalesca Rosa Magalhães, teme que a população, descontente com o que foi mostrado na TV, reclame que nenhuma medida foi tomada. “Ainda não decidimos processar a Imperatriz”, afirmou o procurador do município de Campos, Élson de Oliveira. Ele diz que quer analisar fitas do desfile para conferir se o que foi mostrado através de carros alegóricos e alas está em conformidade com o que a prefeitura pediu e foi assinado em contrato com a Imperatriz. O secretário de Comunicação de Campos, Hélio Cordeiro, faz questão de esclarecer que, apesar do município ter dado à escola quase R\$ 2 milhões, o dinheiro não saiu só dos cofres públicos. “A prefeitura colaborou com uma parte e o restante conseguiu com um grupo de empresas, como o Banerj e a Petrobras”. Hélio Cordeiro disse que o prefeito considerou que seria um grande marketing para Campos apostar na Imperatriz Leopoldinense, tricampeã do carnaval. Mas não foi o que aconteceu. Não foi mostrado na Sapucaí que a cidade foi a primeira da América do Sul a contar com energia elétrica, ou que o presidente Nilo Peçanha e o abolicionista José do Patrocínio nasceram no município. “Eu vi muita banana e tubarão na avenida. Nunca soube que Campos tivesse essas coisas”, comentou o técnico de informática Rodrigo Pessanha de Souza.





A posição-sujeito autoridade da cidade de Campos imaginou o desfile pela ordem canônica e a carnavalesca Rosa Magalhães carnavalizou pela ordem transgressora, violou e instituiu uma nova história.

Registra-se também a incidência de força da televisão sobre os desfiles, em diversos aspectos, isso porque a televisão patrocina as Escolas com cotas de dinheiro e exhibe/transmite para o Brasil e diversos países do mundo. Esse fomento tem um custo, uma contrapartida e certa intervenção no andamento da festa. A emissora gerencia o tempo dos desfiles para promover ajustes em sua programação. Outro aspecto relevante é que em determinadas narrativas (enredo e/ou samba) há certas solicitações que “atingem” certa estrutura da escolha da agremiação para evitar o chamado *merchandising*, como no caso da Sociedade Rosas de Ouro (2010), patrocinada pela empresa Cacau Show:

Figura 6- Rosas de Ouro e Cacau Show



Disponível em: <https://exame.com/blog/primeiro-lugar/rosas-de-ouro-muda-refrao-a-pedido-da-globo/>





Como nasce um enredo? Qualquer enredo, antes de ser tornar o escolhido pela escola, já nasce fruto de relações de força e poder e de tensões e negociações. Conecto então, Orlandi (2015, p. 189)

Há simbolização das relações de poder, que administram a sociedade, e desse modo investe-se na atribuição de valores às diferenças. Tudo envolvido por formações imaginárias, relações de força, relações de sentidos e efeitos da memória discursiva, ou seja, o saber discursivo que funciona como uma rede estruturada pelo esquecimento.

Diversas posições-sujeito dentro de uma agremiação podem opinar sobre a temática de desfile: presidente, diretoria, comissão de carnaval, carnavalesco, ala das baianas, velha guarda, etc. Nesse processo de relações de força e poder ainda pode existir os enredos que estão circulando em diversos departamentos, entre eles o cultural, jovem e o de marketing. No formato patrocinado ou não, ou tentando mesclar diversas opiniões, uma narrativa carnavalizada pode apresentar “furos” na textualidade acarretando em desfiles não tão rentáveis em termos de campeonato, popularidade e opiniões. Dito anteriormente que a dromologia exige uma estruturação da narrativa em planejamento, execução e finalização, apresento uma análise exemplificando essas condições.

Em 2020, a União da Ilha apresentou o enredo “Nas encruzilhadas da vida, entre becos, ruas e vielas, a sorte está lançada: Salve-se quem puder!”

A agremiação adotou as seguintes etapas textuais:

- Etapa 1: Não houve sinopse;
- Etapa 2: Os compositores do samba deram o “tom” do que seria o desfile;
- Etapa 3: Desenhos/setorização foram feitos depois do samba;
- Etapa 4: Lançou-se uma sinopse;





Resultado: Não houve unidade entre enredo/sinopse/samba/escolhas alegóricas/visualidades e a agremiação veio a atingir classificação para o grupo de acesso. Não adentro no mérito da causa, percorro por este artigo com os ventos que sopram e localizam a textualidade do espetáculo e da corrida dromológica que os desfiles atingiram.

Os desfiles causam efeitos de sentidos em diversos posições-sujeitos, ou seja, diversos públicos a saber: comunidade interna, comunidade do samba externa (o chamado povo do samba), a mídia especializada, os jurados, os expectadores no sambódromo e os telespectadores. O grande público, a mídia e os jurados começam a recepcionar com maior aceitação ideológica (por assim dizer) a incidência de desfiles chamados políticos-sociais, de cunho de militância, mas nem sempre foi assim, isso porque as Escolas – através de seus enredos - acompanham as demandas para elas solicitadas. Nota-se, por observações e análises as seguintes demandas discursivas desde a inauguração do sambódromo:

- Enredos da década de 80 – As narrativas fazem os primeiros movimentos de desvínculo da história oficial do Brasil. (Exemplo: Yes, Nós Temos Braguinha/ Mangueira 1984, carnavalesco Max Lopes).

- Enredos da década de 90 – As narrativas começam a investir mais em desfiles pelo viés do espetáculo, e recebem as primeiras cotas de patrocínios de enredo. (Exemplo: Madeira-Mamoré, a volta dos que não foram lá no Guaporé/ Grande Rio 1997, carnavalesco Alexandre Louzada).

- Enredo dos anos 2000 – O formato espetáculo se estruturou, as narrativas avançam mais na liberdade de criação e o destaque são para os enredos patrocinados. (Exemplo: Manõa, Manaus, Amazônia, Terra





Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz/Beija-flor 2004, Comissão de Carnaval).

- Enredos dos anos 2010 – Narrativas com potencial de patrocínio, migrando, ao final da década, para narrativas sociais e políticas, com forte demanda de espetáculo, as escolas fora desse padrão não se tornam competitíveis: Exemplos: Onisuáquimalipanse/ São Clemente 2017, carnavalesca Rosa Magalhães; Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu/ Beija-Flor 2018 – Comissão de Carnaval; Meu Deus! Meu Deus! Está extinta a escravidão?/ Paraíso do Tuiuti 2018, carnavalesco Jack Vasconcelos; Com dinheiro ou sem dinheiro eu brinco/Mangueira 2018, carnavalesco Leandro Vieira; História pra ninar gente grande/ Mangueira 2019, carnavalesco Leandro Vieira.

E os enredos dos anos 2020? A história já começa a se desenhar, passaram pela avenida Elza Soares na Mocidade, discursando negritude/empoderamento, Grande Rio de Leonardo Bora e Gabriel Haddad, discursando, principalmente, a igualdade entre as religiões e a jogadora de futebol Marta, da Inocentes de Belford Roxo, discursando empoderamento, LGTfobia e igualdade salarial entre homens e mulheres. Não podemos prever se os discursos de militância/exaltação de minorias darão o tom dos desfiles da década de 2020, mas não podemos perder das nossas vistas a importância desta reparação histórica em diversos espaços, inclusive nos desfiles das Escolas de Samba. A conferir nos próximos anos se outras histórias de Elzas, Tatás e Martas desfilarão política na avenida porque desfilas é politizar. Mencionando Marta e a Inocentes inicio a próxima seção para tratar a semiótica da canção.





4.3. SEMIÓTICA DA CANÇÃO: O SAMBA NO CD X SAMBA NA AVENIDA

No grupo de pesquisa Observatório de Carnaval, vinculado ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som – LABEDIS do Museu Nacional/UFRJ – OBCAR, fazemos todos os anos uma enquete interna, que consiste numa análise dos sambas de enredo na versão do CD, antes dos desfiles. Todos os estudantes e pesquisadores avaliam com notas as narrativas musicais. No ano de 2020, na categoria do grupo de acesso, ou Série A, chegou-se a seguinte classificação:

Tabela 3 – Tabela de resultados do Samba OBCAR – Versão CD

Classif.	Escola
1	Cubango
2	Porto da Pedra
3	Império Serrano
4	Santa Cruz
5	Unidos de Padre Miguel
6	Rocinha
7	Imperatriz Leopoldinense
8	Renascer de Jacarepaguá
9	Unidos de Bangu
10	Império da Tijuca
11	Vigário Geral
12	Inocentes
13	Sossego
14	Unidos da Ponte

Fonte: OBCAR

Outra dinâmica compõe as atividades do observatório que é o “Destaque OBCAR” em diversas categorias pós-desfiles, consistindo numa análise





mais aprofundada por comissões que votam em sistemas de pontuação. Logo após os desfiles da série – A, feita a apuração do observatório para saber o samba destaque na avenida registrou-se a consagração da Inocentes de Belford Roxo como a vencedora da categoria. Como explicar esse acontecimento? O que ocorre para um samba no CD ter uma leitura e no ao vivo, na Sapucaí, possibilitar outra sensação? Que efeitos são esses? É o que pretendo explicar com a semiótica da canção.

Para Tatit (1994, p. 45) toda canção promove a remotivação constante entre os componentes próprios do discurso oral cadeia linguística e perfil entoativo – gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral, pela estabilidade e conseqüente fortalecimento do plano de expressão. Durante essa operação, a relação sujeito/objeto vai sendo reproduzida na letra, na melodia e demais recursos musicais, ora dentro da dimensão extensa, ora através do contato de elementos vizinhos, mas sempre em função do estreitamento dos laços entre expressão e conteúdo.

À luz dos estudos sobre semiótica da canção de Tatit (1994), é possível analisar canções segundo sua natureza híbrida, na qual interagem componentes linguísticos (letra) e outro musical (melodia). É nessa perspectiva que caminha Silva (2011, p. 15) mensurando que a semiótica da canção investiga sistematicamente as relações de compatibilidade e interação entre melodia e letra, elementos constituintes do que a teoria chama de núcleo de identidade ou núcleo mínimo de identificação de uma canção. Assim sendo, todo samba-enredo é composto por sons musicais e palavras que se unem, em um único texto, criando sentidos. Além disso, há elementos extracancionais, como o tipo de apresentação do cantor (intérprete), por exemplo, e o da visualidade que podem reforçar





os elos de letra e melodia, contribuindo com o que é transmitido por uma canção ao que está sendo transmitido nas alegorias e fantasias. E isso aconteceu plenamente com o samba que entoava “É A MARTA, É A DEUSA”. Em síntese, a letra e todo refrão foi remotivado em função dos elementos extracancionais (alegorias/fantasias) de fácil leitura num enredo popular, social e discursivo.

Figura 7 – Visualidades extracancionais
Figura 8 –
Marta na Inocentes



Disponível em: <http://jornaloquatro.com.br> Disponível em: <http://jornaloquatro.com.br>

O plano de remotivaçãode letra e melodia do samba da inocentes institui profunda relação sujeito/objeto (Marta/e suas causas ideológicas) que vai aparecendo (na visualidade) ao longo do desfile, reproduzindo dimensão extensa, e estreitamento dos laços entre expressão (enredo) e conteúdo (samba). Dentre este pensar da visualidade com o samba se encontra o empoderamento da mulher. O trecho: “**Rainha sim, no talento, na luta e na vocação**” promove uma oposição ao termo Rainha do lar, imaginário patriarcal.





Compreendo, dessa forma, que a remotivação joga com a discursividade. Essa discursividade, segundo Orlandi (1999, p.41) “não está na essência das palavras, mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele”. O samba narrando “é a Marta, é a Deusa” humaniza as lutas da jogadora de futebol nordestina, mas também a torna ser do Olimpo, escolhida para ser a deusa da liberdade que desfila em praça pública – a avenida Marquês de Sapucaí.

5. VENTOS DROMOLÓGICOS NO CARNAVAL E UM DIZER QUE NÃO FINALIZA

Nesta etapa final do artigo apresento, com a intenção de aprofundar em outros trabalhos, certo avançar da dromologia de carnaval para além da textualidade e visualidade. A tecnologia está se acomodando em outros aspectos e setores da agremiação e isso ficou cada vez mais nítido durante a pandemia da COVID-19.

Escolas de samba montam *lives* para fazerem suas eliminatórias de samba-enredo e também para fazerem lançamento do enredo. Também está recorrente a realização de eventos pela internet visando arrecadações de dinheiro e alimentos para comunidades das agremiações. Há o registro de um leilão para a vaga central de destaque de luxo no carro abre-alas da Mangueira para o próximo carnaval e em São Paulo as agremiações estão fazendo eventos através de *drive-in* (as pessoas ficam dentro de seus veículos). O que se diz isso? As escolas estão numa travessia, caminham para uma modernidade que se distancia da tradição, mas que nunca, em qualquer hipótese deverá substituir os elementos centrais e naturais de suas histórias: as relações sociais com suas comunidades.





A dromologia não deve nunca tirar a essência das Escolas de Samba e nem conseguirá, mas contribui para que os processos culturais da tradição se alinhem às linguagens tecnológicas que demandam os grandes espetáculos, como presenciamos em diversos outros espetáculos artísticos de outras modalidades. O diálogo é avançar sem interferir na tradição, e caminhar numa relação que ainda é/está e será tensa, mas que é necessária, presente, atuante e real.

Este é um dizer que não finaliza, mas que caminha em meus próximos trabalhos.

REFERÊNCIAS

BARBERO, J. M. (2006). **Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século**. Rio de Janeiro: Editora Mauad.

BATISTA, Tiago José Freitas. Narrativas poético-musicais-amazônidas na dromologia do carnaval carioca e paulistano: indigenismo, folclorismo e africanidades religiosas. Dissertação. Mestrado Acadêmico em Letras, Núcleo de Ciências Humanas, Universidade Federal de Rondônia, 2017.

BATISTA, Tiago José Freitas. O político e o burlesco na Mangueira 2018: arquitetura e sentidos. Entremeios [Revista de Estudos do Discurso, ISSN 2179-3514, on-line, www.entremeios.inf.br], Seção Temática [Discurso, arte e literatura – Parte I], Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL), Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS), Pouso Alegre (MG), vol. 16, p. 307-326, jan. - jun. 2018.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997





BRUNER, Jerome. **A construção narrativa da realidade**. CriticalInquiry. Trad. Waldemar Ferreira Netto, 1991.

CUNHA-JUNIOR, Milton. Rapsódia Brasileira de Joãozinho Trinta: Um grande Leitor do Brasil! Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro: 2010.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo** – Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007

GOES, Frederico. Samba-enredo da epopeia a crônica Rev. Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares, v. 6, n.1, 2009

KENSKI, V. M. **Educação e Tecnologias**: o novo ritmo da informação. 4 ed. Campinas: Papirus, 2007.

ORLANDI, Eni. Linguagem e educação social: a relação sujeito, indivíduo e pessoa In: RUA [online]. n.º. 21. Volume 2, p. 187- 206 - ISSN 1413-2109. Novembro/2015. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade. <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

SILVA, Kristoff. Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.





SOUZA, T.C.C. Carnaval e memória: das imagens e dos discursos. [Anais] Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística [Anpoll], 2002.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

VIRILIO, P. **Velocidade e Política**. Tradução: Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.





FRESTAS, FLORES E FOGUEIRAS NO CARNAVAL DE NICE
DE 2017, "ROI DE L'ÉNERGIE"

CRACKS, FLOWERS AND BONFIRES AT THE 2017 NICE
CARNIVAL, "ROI DE L'ÉNERGIE"

Leonardo Augusto BORA¹

¹ Mestre e Doutor em Ciência da Literatura – Teoria Literária pela UFRJ, Bacharel em Direito pela UFPR e Licenciado em Letras Português-Inglês pela PUCPR. Professor substituto do curso de Artes Cênicas (Cenografia e Indumentária) da Escola de Belas Artes da UFRJ e carnavalesco, juntamente com Gabriel Haddad, do GRES Acadêmicos do Grande Rio.





RESUMO

O trabalho investiga o Programa Oficial do carnaval de 2017 da cidade de Nice, França, intitulado “*Roi de L’Énergie*” (“Rei da Energia”). Inicialmente, é apresentado um breve apanhado histórico que objetiva compreender a trajetória dos festejos carnavalescos realizados naquele lugar. Depois, são descritas e problematizadas manifestações como as Batalhas de Flores, o Corso Carnavalesco e a Incineração do Rei. Para além das descrições propriamente ditas, são feitos apontamentos comparativos, em especial no que tange à visualidade dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Por fim, defende-se a hipótese de que o atentado terrorista de 14 de julho de 2016 pode ter desencadeado um processo de reconfiguração festiva.

PALAVRAS-CHAVE

Carnaval; Nice; Batalhas de Flores; Corso.

ABSTRACT

The work investigates the 2017 Official Carnival Program of the city of Nice, France, entitled “*Roi de L’Énergie*” (“King of Energy”). Initially, a brief historical overview is presented that aims to understand the trajectory of the carnival celebrations held in that place. Afterwards, events such as the Flower Battles, the Carnival Corso and the King’s Incineration are described and problematized. In addition to the descriptions themselves, comparative notes are made, especially with regard to the visuality of the samba schools in Rio de Janeiro. Finally, the hypothesis that the terrorist attack of 14 July 2016 may have triggered a festive reconfiguration process is defended.





KEYWORDS

Carnival; Nice; FlowerParades; Corso.

INTRODUÇÃO

Dias ensolarados, céu azul, o mar faiscante no horizonte, grupos de pessoas fantasiadas, confetes e serpentinas enrolados nos arbustos e nas esculturas das praças, colorindo o chão e os cabelos dos brincantes. Tal descrição bem poderia se referir aos carnavais vivenciados nas cidades litorâneas do Brasil, como Rio de Janeiro, Recife, Olinda, Salvador. Mas basta acrescentar a ela a informação de que, apesar do sol, impera o frio congelante e sobram casacos, gorros, luvas e cachecóis, para que a paisagem festiva ganhe outros contornos: se os olhos se voltam para o lado oposto ao da praia, podem ser vistas as neves alpinas. Trata-se da cidade de Nice, na *Côte d’Azur*, debruçada sobre o Mar Mediterrâneo. Capital do Departamento dos Alpes Marítimos, na Região Administrativa *Provence-Alpes-Côte d’Azur*, a cidade é a quinta mais populosa da França e sedia, desde o século XIX, festejos carnavalescos dos mais expressivos, organizados por um Comitê de Festas. Anualmente, em um processo interno, é escolhido o tema do próximo carnaval a ser realizado, utilizando-se, para tal, da imagem do Rei, símbolo evocado nas mais diferentes folias do globo – basta a lembrança do Rei Momo brasileiro e das realezas do *Mardi Gras* de Nova Orleans, onde existe até mesmo um “Bolo Rei”².

² Sobre o carnaval de Nova Orleans, importante é a leitura de GÓES, 2008.





Este ensaio pretende levantar questionamentos acerca do carnaval realizado em Nice no ano de 2017, intitulado “*Roi de L’Énergie*” (Rei da Energia). Graças a uma bolsa de estudos do Programa Internacional Erasmus +, pude residir durante pouco mais de seis meses na cidade francesa, de janeiro a julho daquele ano, enquanto aluno visitante da Faculdade de Letras da *Université Nice Sophia Antipolis*. Ainda no início do período de mobilidade acadêmica, vivenciei o carnaval do lugar, exercitando, enquanto estudante de Teoria Literária que pesquisava a obra de Rosa Magalhães (carnavalesca que levou para a Marquês de Sapucaí mais de uma dúzia de enredos que abordam, direta ou indiretamente, a história e a cultura francesas), o olhar curioso de alguém que, além do papel desempenhado na UFRJ, trabalha no carnaval da cidade do Rio de Janeiro, desde 2012, como carnavalesco, o profissional de funções híbridas e fluidas de que falam diversos autores (CAVALCANTI, 1994, p. 30; MAGALHÃES, 1997, p. 135; SANTOS, 2009, p. 67). Os apontamentos a serem feitos, portanto, são inconclusas “impressões de viagem”, evocando as palavras de Heloisa Buarque de Hollanda (HOLLANDA, 2004).

Inicialmente, será apresentado um breve panorama histórico do carnaval *niçois*, a fim de situar o leitor no contexto a ser trabalhado. Para isso, fundamental será a revisão teórica dos estudos de Luiz Felipe Ferreira, cuja tese de doutoramento em Geografia Cultural propõe leituras comparativas dos carnavais de Paris, Nice e Rio de Janeiro. Depois, as manifestações carnavalescas da folia de 2017 serão analisadas, com destaque para as Batalhas de Flores, o Corso Iluminado, a Parada Nissarda e a Incineração do Rei. Finalmente, serão propostos alguns questionamentos referentes às mudanças de circuito festivo, estrutura e logística observadas em 2017, um





ano “atípico”, marcado por disputas e tensões: teria o atentado terrorista de 14 de julho de 2016, ocorrido na avenida beira-mar, desencadeado um processo de reconfiguração festiva?

1. A BAÍA DOS ANJOS E O TRIUNFO DOS MORCEGOS

De acordo com Felipe Ferreira, durante a Idade Média já ocorriam festejos carnavalescos em Nice, uma cidadela fortificada ao redor de um castelo (do qual só restam ruínas), movida pela atividade pesqueira. Então povoados por camponeses e pescadores, os morros que se derramam nas águas da Baía dos Anjos observavam fluxos de embarcações menos intensos que os dos portos de Gênova e Marselha. A construção do modelo festivo que faria do balneário um destino global data do século XIX, quando o carnaval *niçois* deixa de lado o caráter oitocentista “à italiana” e passa a “adquirir o formato da festa de renome internacional tal como a conhecemos atualmente” (FERREIRA, 2005, p. 231), superando em fama o modelo de Paris, fadado à decadência. O autor explica que, bem como o carnaval carioca, a folia de Nice é “produto direto de um agenciamento de sua elite” (FERREIRA, 2005, p. 231), movimento de invenção e reconfiguração de tradições.

A “Bela Cidade” tem a sua história marcada pela disputa entre a França e a Casa de Sabóia (FERREIRA, 2005, p. 234), englobada, no oitocentos, pelo Reino da Sardenha. Entre sucessivos conflitos, a beleza do lugar atrairia, no século XVIII, a atenção de abastadas famílias inglesas, que passariam a endereçar as bagagens para a “grande vila” mediterrânea e a construir imponentes mansões com vista para o mar ou nas encostas em direção ao Monastério de Cimiez, famoso por seus roseirais. Para Ferreira, é possível considerar tais magnatas britânicos os “primeiros turistas” da história de





Nice – e não por outro motivo a avenida que margeia as praias da cidade se chama *Promenade des Anglais* (Passeio dos Ingleses). As construções de inspiração inglesa dariam cara a uma “nova” Nice, situada à margem direita do rio Paillon. Se na margem esquerda, na até hoje chamada *Vieille Ville* (Cidade Velha), predominam ruas estreitas, becos e construções que muito se parecem com as cidades italianas, a região então nascente seria organizada ao redor de avenidas espaçosas, canteiros de flores e praças arborizadas. Aos poucos, Nice veria crescer a fama de aprazível destino invernal, gerando mais e mais investimentos. A rede hoteleira e a infraestrutura urbana vivenciariam um *boom* após a anexação definitiva ao território francês, em 1860 (FERREIRA, 2005, p. 239).

As influências italianas, porém, não foram apagadas com a anexação. Na cidade de Turim, antiga capital da Sabóia, realizavam-se exuberantes bailes carnavalescos marcados pelo uso de maquinários sofisticados – trabalho desenvolvido em parceria com mestres relojoeiros. De certa maneira, a folia de Nice absorveu a maquinaria italiana (também observável nas alegorias de Viareggio), bem como a tradição dos banquetes (igualmente presente no carnaval de Veneza). Nota-se, portanto, um caso de hibridação de tradições: o projeto de folia à francesa incorporou marcas identitárias dos carnavais à italiana. É preciso registrar, no entanto, que tal amálgama não se dava de maneira tranquila: Ferreira enfatiza que a cidade é prenhe de tensões e ambiguidades³, sofrendo de uma “notável crise de identidade, expressa nos dois nomes pelos quais era conhecida: Nice e Nizza” (FERREIRA, 2012, p. 107).

³ Um dado curioso é que, apesar de sediar o maior carnaval da França, o que pode sugerir uma ideia “libertária”, Nice é “o maior reduto eleitoral conservador do país” (FERREIRA, 2012, p. 107).





Uma data-chave para a compreensão do processo que levou a cidade de Nice ao posto de sede de um dos maiores carnavais europeus, rivalizando apenas com o luxo melancólico de Veneza, é o ano de 1873, quando “a prefeitura da cidade instaura o chamado *Comitê des Fêtes* (provavelmente inspirado na comissão organizadora instaurada em Turim no carnaval de 1857)” (FERREIRA, 2005, p. 259). De acordo com Annie Sidro, importante pesquisadora da história do carnaval de Nice, o Comitê inaugural era formado por banqueiros e cônsules (SIDRO, 1979), o que imprimiria no programa carnavalesco um caráter assumidamente elitizado. No curto período de três semanas, o recém-instaurado Comitê organizou bailes no interior de teatros, um baile de mascarados na praça da prefeitura, cavalgadas e premiações para carros alegóricos (FERREIRA, 2005, p. 261), tudo concentrado nos limites da *Vieille Ville*. Além disso, financiou a iluminação das ruas, início de uma tradição decorativa que duraria até o final do século XX, influenciando os carnavais de Salvador e Rio de Janeiro. Foi um sucesso: o Comitê obteve êxito no seu intento, algo amplamente noticiado mundo afora. O que não encerrou a tensão identitária -intensificada em 1873, quando se deu a “Batalha do Morcego” (ou “Caso Ratapignata”), assim descrita por Felipe Ferreira:

A Batalha do Morcego (ou da “Ratapignata”) – exaustivamente descrita por Sidro (1979a; 1979b; 2001) - pode ser resumida numa tensão decorrente do fato de o Comitê ter premiado um carro alegórico de tendência “italiana” em detrimento de outro, apoiado pela corrente “francesa”. O carro “italiano” representava Catarina Segurana em seu ato heroico de defesa da cidade por ocasião do assédio de 1543, uma lembrança não muito agradável para os franceses. A outra alegoria, representando um grande castelo povoado por morcegos (chamados no dialeto *niçois* de *ratapignata*), não possuía alusões tão evidentes a questões políticas, o que vai ao encontro do interesse dos “franceses” desejosos de retirar do foco carnavalesco qualquer referência aos acontecimentos desagradáveis sucedidos na França desde a anexação





de Nice; como, por exemplo, a derrota de Sedan, a queda do Segundo Império, o sítio de Paris e a Comuna (FERREIRA, 2005, p. 263).

A vitória do carro de Segurana⁴, na terça-feira de carnaval de 1873, incendiou a imprensa francesa. O fato revelaria as divisões internas do Comitê, que precisou se repensar. A folia de 1882 expressa isso: definiram-se outros roteiros geográficos a serem percorridos pelos brincantes, situados à margem direita do Paillon. O “carnaval oficial” abandonava o domínio da Cidade Velha e abraçava a “Nova Nice”, cidade-balneário que fervilhava nos cassinos. No mesmo ano foi criado o boneco “Sua Majestade Carnaval X”, conforme o narrado por Sidro. O Comitê estabelecia um personagem-símbolo para a festa e, de quebra, um marco fundacional (afinal, pressupunha que o Rei Carnaval era o sucessor de uma linhagem de outros 9 monarcas, iniciada justamente em 1873, quando o Comitê foi criado). Ferreira diz que “deste momento em diante, uma série de majestades carnavalescas tem percorrido, ano a ano, a cidade, reforçando, periodicamente, a origem da festa” (FERREIRA, 2005, p. 267). Nos anos seguintes, o projeto burguês *niçoise*-parisiense se solidificou, encontrando nas Batalhas de Flores (*Bataille de Fleurs*) um símbolo de civilidade, lazer e sofisticação.

Tinha início uma idílica tradição que elevaria a cidade de Nice a um patamar invejável. Na virada do século XX, o carnaval *niçois* figurava enquanto “parâmetro a ser alcançado pelas mais importantes festas carnavalescas do mundo” (FERREIRA, 2005, p. 270). Conta-se que a Princesa Isabel, após uma estadia invernal em Nice, organizou em Petrópolis a primeira

⁴ Deve-se notar que Rosa Magalhães inseriu uma releitura do carro perdedor do desfile de 2006 da Imperatriz Leopoldinense, cujo enredo exaltava Giuseppe Garibaldi, nascido em Nice.





batalha de flores do Brasil, pouco antes da Proclamação da República. Nos carnavais de Nova Friburgo, também na região serrana do estado, as batalhas perfumadas coloriam as ruas. Na cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, o modelo carnavalesco de Nice influenciaria os carnavais do final do século XIX e início do século XX, quando o entrudo e demais manifestações julgadas “incivilizadas”(entre elas, os Cucumbis⁵) passavam por um processo de intensa repressão policial – algo aliado ao “discurso francamente racista da década de 1890, que desenhava os ‘africanismos’ como uma ameaça ao próprio futuro do país” (CUNHA, 2001, p. 176).

No ano de 1932, considerado um ponto de inflexão na história da folia carioca (ano em que ocorrem o primeiro concurso oficial das escolas de samba, com o apoio do jornal *Mundo Sportivo*, e o primeiro *bal masqué* do Theatro Municipal), a prefeitura da cidade, em parceria com o *Touring Club*, impôs um caráter internacionalista ao carnaval, criando uma Comissão Executiva dos Festejos – algo inspirado no Comitê de Festas de Nice. Surgia, a partir disso, um Programa Oficial do carnaval carioca, no qual figuravam, entre outras atividades, o “Banho de Mar à fantasia” e as “Batalhas de Flores e Confetes em Copacabana” (FERREIRA, 2004, p. 320). A exemplo do que ocorria na *Promenade des Anglais*, a Avenida Atlântica veria os cortejos floridos. O sucesso foi tamanho que a Comissão de Turismo enviou para a França, por meio do navio *L’Atlantique*, “quinhentos mil cartazes fazendo a propaganda do carnaval de 1933” (MORAES, 1958, p. 231).

⁵ Sobre os Cucumbis e a repressão policial, ver CUNHA, 2001 e NEPOMUCENO, 2011. Nas palavras de Cunha: “No século XX os cucumbis, alvos dessas críticas e desse temeroso olhar branco, haviam sumido das ruas, na forma como foram vistos no século anterior” (CUNHA, 2001, p. 176). Em 1904, a imprensa noticiava “que o cordão que não exibisse licença, quando solicitada por uma autoridade policial, seria levado com todos os seus componentes (...) para a polícia central (...)” (CUNHA, 2001, p. 196).





Com o decorrer das décadas de 1930 e 1940, quando artistas e intelectuais franceses e brasileiros, abraçados aos movimentos folcloristas e com o “fervor das vanguardas” (para usar da expressão de Jorge Schwartz) no estômago, “redescobriram” os estudos de cultura popular e inseriram os saberes e as estéticas das populações afro-ameríndias nas pautas em debate, os modelos ultraelitizados e embranquecidos de carnaval foram postos em xeque. No Rio de Janeiro, cidade onde não ocorreu uma oposição tão rígida entre os festejos do Centro (o “Rio Antigo”) e as atividades festivas das Zonas Norte, Oeste e Sul, mas uma espécie de trânsito negociado, observaram-se a progressiva decadência de Corsos, Ranchos e Grandes Sociedades e o fortalecimento dos blocos e dos desfiles das Escolas de Samba. Em Nice, cidade onde o Comitê de Festas transferiu os festejos da *Vieille Ville* para a *Promenade des Anglaise* a *Place Masséna*, apartando as folias populares daquelas a serem vendidas nos pacotes turísticos, extinguindo as competições e delimitando os espaços festivos com bastante rigor, as flores como um todo murcharam:

(...) o carnaval de Nice, tão atraente para a elite burguesa do século XIX e do início do século XX, vai se tornando uma festa excessivamente organizada incapaz de mobilizar a população da cidade, mantida alijada por mais de meio século. A chama carnavalesca de Nice arrefecia, sobrepujada por carnavais mais grandiosos e espetaculares, como o de Viareggio, na Itália, e ultrapassada por festas mais populares, como o carnaval carioca (FERREIRA, 2009, p. 33).

Felipe Ferreira destaca, ao final de seu artigo publicado em 2009, que artistas, empresários e intelectuais de Nice passaram a se mobilizar, na primeira década dos anos 2000, para reacender a folia enfraquecida. Uma visão panorâmica dos festejos de 2017 pode ajudar a compreender a complexidade dessa questão – e as novas dificuldades impostas às tentativas.





2. O PROGRAMA OFICIAL DO CARNAVAL DE NICE DE 2017

“Carnaval, Rei da Energia! Qual evento no mundo é mais apropriado que o Carnaval para colocar em cena a Energia?” Tal sequência de frases abria o Editorial do Programa do Carnaval de Nice de 2017, *Roi de L'Énergie*, assinado por Denis Zanon, Diretor Geral do Escritório de Turismo da cidade. O Programa era entregue no ato da compra e/ou retirada de ingressos, na bilheteria principal, localizada no Jardim Albert Premier, nos arredores da Praça Masséna, local onde se concentrariam as atividades carnavalescas do ano, no período de 15 dias englobado entre 11 e 25 de fevereiro. Com pouco mais de 20 páginas, o Programa despertou a minha curiosidade, tão logo o tive nas mãos, devido ao caráter infantil da visualidade (fotografia 1) – algo distante da ideia de “refinamento e sofisticação” que a folia de Nice evocava no meu imaginário.

Fotografia 1: Capa do Programa Oficial do Carnaval de Nice de 2017



Fonte: acervo do autor





No interior da revista, depois do editorial (que justificava a escolha do tema “energia”, refletindo sobre a necessidade de diminuição do consumo de combustíveis fósseis), eram descritos os eventos oficiais e a sequência dos carros alegóricos do Corso e da Parada Nissarda, idealizados por artistas da cidade e confeccionados em um galpão localizado na região portuária, chamado *La Maison de Carnaval*.

Adquiri ingressos para as Batalhas de Flores dos dias 18 e 25 de fevereiro (às 14:30 horas), para o Corso Carnavalesco Iluminado de 18 de fevereiro (às 21 horas), para a Parada Nissarda de 19 de fevereiro (às 14:30 horas) e para a Incineração do Rei, o evento que encerraria o carnaval de 2017 (às 21 horas do dia 25 de fevereiro, o sábado de carnaval segundo o calendário cristão – ou seja: o carnaval de Nice de 2017 foi encerrado no auge dos festejos carnavalescos do Brasil). Os valores das entradas variavam de acordo com o local de assento escolhido. A fim de vivenciar os eventos sob diferentes prismas, adquiri cada ingresso para um local diferente. É preciso destacar que não se está falando de uma pista em linha reta, a exemplo dos sambódromos do Rio de Janeiro e de São Paulo – por isso os mapas de assentos falavam em “carrossel”, percurso festivo ligado à Renascença. Depois de percorrida a Praça Masséna, os desfiles seguiriam pelo Boulevard Jean Jaurès e pela Avenida Felix Faure, contornando a *Promenade du Paillon* e o *Jardim du Paillon*. Os ingressos para as arquibancadas, estruturas provisórias de metal, com cadeiras numeradas, situadas no coração da Masséna, eram mais caros que os ingressos para os demais locais do percurso, onde os espectadores poderiam ficar sentados ou em pé, em meio à vegetação dos canteiros do Paillon. Quem adquiria ingressos para as arquibancadas poderia descer a qualquer momento e percorrer os demais espaços; o contrário, como se pode





supor, não era permitido: a fiscalização era bastante rígida. Não adquiri bilhetes para o banquete realizado aos pés da roda-gigante do Jardim Albert Premier, ao meio-dia de 17 de fevereiro, devido ao elevado custo.

Depois de uma contagem regressiva exibida em telões, ao molde do que ocorre nas aberturas de megaeventos esportivos, explosões de confetes e serpentinas deram início às Batalhas de Flores. A tradução para o inglês, no Programa Oficial, informava que não se tratava, a rigor, de “batalhas”, mas de uma parada: *Flower Parade*. Ao som de músicas dos gêneros *rock* e *pop*, contemporâneas ou não (Bruno Mars, Beyoncé, Coldplay, Beatles, Michael Jackson, Shakira e Justin Timberlake são apenas alguns nomes), pequenas alegorias decoradas com flores desfilavam diante das arquibancadas. Músicas originalmente não carnavalescas, portanto, eram utilizadas para embalar um cortejo de carnaval – procedimento que, nos termos de Marina Frydberg, expressa uma “ressignificação musical da festa” (FRYDBERG, 2017, p. 168). Sobre cada chassi, acenando e arremessando flores ao público, via-se uma composição feminina, com vestes que dialogavam com a mensagem passada pelo carro. Não havia um roteiro específico, apenas temas insinuados: um carro trazia bombas de combustível, outro exibia relâmpagos em meio a nuvens (fotografia 2), outro misturava lâmpadas e motores, e assim por diante – todos, de alguma forma, retratando o tema “energia”. Entre uma alegoria e outra (ao todo, 12), exibiam-se pequenos grupos de brincantes, sem uma lógica composicional. Era perceptível, de qualquer forma, o desejo de propagação de uma ideia de multiculturalidade: as estéticas (não livres dos estereótipos) africanas, latino-americanas, asiáticas e polinésias eram identificáveis, o que reforçava o entendimento de que se estava diante de uma cerimônia de abertura de Jogos Olímpicos da década de 1990 – vide





cerimônias como as de Atlanta, em 1996, e Sydney, no ano 2000, que festejaram, de maneira genérica, a integração dos povos e a “aldeia global”.

Fotografia 2: Carro alegórico das Batalhas de Flores, com nuvens e relâmpagos



Fonte: acervo do autor

Elementos circenses e balões infláveis eram amplamente utilizados. Um dado interessante é que alguns grupos de brincantes tocavam instrumentos de sopro e percussão ao redor de pequenos carros de som que propagavam canções de acento folclórico. A compreensão dos ritmos e das letras, porém, era impossível: o volume ensurdecador da “trilha sonora oficial”, propagada pelo poderoso sistema de som das arquibancadas, se sobrepunha às “cantigas tradicionais”, gerando um incômodo quadro de ruído. Também há que se destacar o fato de que o público acomodado nas arquibancadas pouco reagia, em termos de empolgação, ao que era observado: imperavam a apatia e a obsessão pelos registros fotográficos. Nem mesmo a presença





de “animadores de torcida” (*cheerleaders*, a exemplo do observável em competições esportivas norte-americanas) conseguia quebrar o gelo. Quando assisti ao mesmo cortejo de um lugar menos elitizado, de pé, em meio à vegetação do *Jardim duPaillon*, pude perceber maior empolgação, especialmente de jovens e crianças (a maioria dos pequenos, diga-se, trajando fantasias). Nada, porém, digno de nota, o que dirá comparável ao que se vê em qualquer carnaval de rua do Brasil – e pode ter contribuído para isso, no que tange aos brincantes maiores de idade, o fato de que não era permitido o consumo de bebidas alcoólicas no interior do espaço festivo delimitado pela prefeitura. O mais empolgante momento, sem dúvidas, foi o encerramento, quando os animadores passaram a “destruir” os carros, retirando os ramalhetes e as guirlandas das estruturas de ferro e oferecendo as flores para o público. Em poucos instantes, as arquibancadas ficaram floridas (fotografia 3).

Fotografia 3: Visão parcial das arquibancadas, ao final das Batalhas de Flores



Fonte: acervo do autor





O Corso Carnavalesco Iluminado, que presenciei na noite de 18 de fevereiro, sábado, era um evento mais portentoso que as Batalhas de Flores – o que se refletia nos preços dos ingressos, sensivelmente mais altos. Tratava-se de um cortejo de 17 carros alegóricos de grandes proporções (em relação aos carros das Batalhas de Flores; se comparados aos “carros acoplados” dos carnavais do Rio de Janeiro ou de São Paulo, alguns podem ser considerados pequenos), exibindo esculturas articuladas análogas ao que se costumou chamar, no contexto do Rio de Janeiro, de “bonecões de Parintins”. Notei uma diferença importante, no entanto: enquanto as esculturas de Parintins são manualmente movimentadas, por meio de cabos de aço e roldanas, os “bonecões” do Corso Carnavalesco exibiam movimentos provenientes de maquinários não-manuais, com engrenagens que lembravam os interiores dos relógios – possível influência, como já foi dito, de uma longa tradição de maquinarias carnavalescas, a qual nos remete ao carnaval de Turim. No espaço entre um carro alegórico e outro, exibiam-se os mesmos grupos de desfilantes que haviam participado das Batalhas de Flores, porém mais inchados: era notável que o número de componentes do Corso (inclusive sobre os chassis dos carros) se sobrepunha ao número de componentes da *Flower Parade*. A trilha sonora era exatamente a mesma das Batalhas, inclusive a música inicial (*Magic*, de Bruno Mars).

Diferentemente do observado nas Batalhas, havia uma certa lógica narrativa na apresentação dos carros alegóricos do Corso, que seguiam a mesma ordem com que os desenhos dos projetos estavam exibidos no Programa – algo semelhante ao que ocorre no contexto do Rio de Janeiro, quando cada escola de samba precisa apresentar, na avenida, a sua sequência de alas, carros alegóricos e demais elementos desfilantes a partir do que é pré-estabelecido em um roteiro (a obra que reúne os roteiros oficiais de todas as agremiações





do Grupo Especial se chama “Livro Abre-Alas”, mas é preciso dizer que a Série A e os grupos que desfilam na Estrada Intendente Magalhães também apresentam roteiros prévios ao público e ao corpo de jurados; a sequência de elementos desfilantes indicada no roteiro precisa ser obrigatoriamente seguida - caso contrário, pode haver a perda de pontos no quesito *Enredo*)⁶. Não havia, porém, uma narrativa sólida, com embasamento teórico. A primeira alegoria exibia o “dono da festa”, o “Rei da Energia”, que, na interpretação dos artistas de Nice, foi traduzido em um imenso boneco com rosto de Sol (fotografia 4), rodeado de planetas – diálogo com a memória de Louis XIV, símbolo do apogeu do Absolutismo francês.

Dois pontos me chamaram a atenção, com relação à temática dos carros: a crítica política e as cenas de escatologia, ou seja, a presença do grotesco. Uma das alegorias exibia uma caricatura de Donald Trump sentado sobre barris de petróleo (fotografia 5); em outra, a Estátua da Liberdade, imagem-síntese da dita “Capital do Mundo”, oferecia uma bandeja de *fast-food* a um dragão chinês, enquanto crianças mendigavam ao redor de um globo terrestre; a mais impactante exibia uma usina nuclear com traços humanos defecando em um vaso sanitário (fotografia 6); em frente e ao redor da usina, componentes vestiam bonecos (*grosses têtes* ou “cabeções”, marca da folia local) com faces deformadas, numa alusão aos riscos de acidentes como os ocorridos em Chernobyl e Fukushima. A penúltima alegoria do Corso, uma espécie de Arco do Triunfo estilizado, exibia

⁶ Deve-se registrar que a visão comparatista é bastante limitada e não possui qualquer pretensão generalizante. Obviamente, os desfiles de Nice e os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro são eventos com histórias e configurações distintas (basta pensarmos nos efeitos da competição e nas matrizes do samba), não podendo os desfiles cariocas serem dissociados de seu caráter histórico negro-popular, enraizado em comunidades periféricas de uma cidade que vivencia, cotidianamente, as mais complexas tensões geográficas, raciais, sociais em sentido amplo. O olhar, portanto, acaba resumido a questões que envolvem as narrativas dos cortejos e a visualidade (elementos alegóricos, fantasias).





esculturas dos então candidatos à presidência francesa, todos disputando a vitória no pleito eleitoral cujo primeiro turno ocorreria em 23 de abril de 2017. Também se viam caricaturas de políticos na forma de *grosses têtes* (fotografia 7).

Fotografia 4:
Visão da abertura do Corso
Carnavalesco Iluminado



Fonte: acervo do autor

Fotografia 5:
Alegoria de teor crítico que exibia
uma escultura de Donald Trump



Fonte: acervo do autor

Fotografia 6:
Alegoria do Corso que exibia uma
escultura de usina nuclear defecando



Fonte: acervo do autor

Fotografia 7:
“Cabeções” (*grosses têtes*)
caricaturizando políticos franceses



Fonte: acervo do autor





A reação do público não era mais animada do que aquela observada durante as Batalhas. Nem mesmo os efeitos luminotécnicos e as explosões de confetes empolgavam. Os espectadores permaneciam sentados, enfrentando o frio intenso. Quando o primeiro carro alegórico (aquele que exibia o Rei Sol) completou o percurso e retornou ao ponto inicial (em frente aos camarotes institucionais, na boca da Avenida Jean Médecin) já haviam se passado 2 horas e 30 minutos. Jatos de fumaça encerravam a apresentação.

A “Parada Nissarda”, ocorrida em uma única tarde de domingo, 19 de fevereiro, nada mais era que uma mistura de elementos observados nas Batalhas e no Corso: os carros alegóricos do Corso se juntavam às alegorias de flores e a uma série de grupos folclóricos, todos percorrendo o mesmo circuito iniciado no encontro da Praça Masséna com a Avenida Jean Médecin (fotografia 8). Como se pode deduzir, tal apresentação foi mais demorada que as Batalhas convencionais e que o Corso – no total, durou cerca de 4 horas. Comecei a assistir das arquibancadas, descendo para os demais espaços assim que a terceira alegoria do Corso passou à minha frente. Durante a Parada, pude observar de perto a estrutura dos carros alegóricos do Corso, cujas técnicas de acabamento, num comparativo com o que se vê nos sambódromos do Rio de Janeiro ou de São Paulo (onde a sobreposição de materiais como galões, pedras, espelhos, paetês, placas de acetato e aljofresàs vezes se transforma em uma regra) eram mais sintéticas, o que não quer dizer rudimentares – na verdade, muito sofisticadas (fotografia 9). Observei, também, o uso de





técnicas que já foram bastante utilizadas nos barracões carnavalescos da cidade do Rio de Janeiro, mas que, por motivos que podem e devem ser investigados em publicações futuras, parecem ter sido esquecidas junto aos seus mestres – caso das esculturas de *papier mâché*⁷ e das máscaras de *papier collé*. Também me chamou a atenção a presença de animais em algumas partes do cortejo, como cavalos (pequenos shows equestres, algo que nos remete tanto aos primórdios do circo moderno quanto à forma como as alegorias dos cortejos régios e das Sociedades eram “puxadas”, nos séculos passados) e cachorros adestrados. É preciso lembrar que a presença de animais vivos é terminantemente proibida nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo. As engrenagens responsáveis pelos movimentos mostravam-se complexas. Esculturas quebradas e rasgos foram observados em diferentes momentos, o que me fazia lembrar de que estava diante de um evento não submetido a julgamento – afinal, há mais de um século não há competição na folia *niçoise*.

⁷ Sobre o assunto, escreveu Rosa Magalhães: “Conheci um escultor chamado Julinho Mattos, que trabalhava para a Estação Primeira de Mangueira. Ele podia fazer um elefante em tamanho natural tão rígido que era capaz de suportar o peso de uma pessoa. Não tinha estrutura de ferro ou madeira. Apenas sua técnica de *papier mâché* era tão perfeita que ele conseguia esse verdadeiro milagre. Quando acabava o carnaval, Julinho costumava comprar as esculturas usadas por outras escolas (...)” (MAGALHÃES, 1997, p. 59). É curioso notar que Rosa se refere a Júlio Mattos como “escultor”, e não como carnavalesco – carnavalesco que conquistou cinco campeonatos à frente da Estação Primeira de Mangueira.





Fotografia 8: Visão da Parada Nissarda, com carros do Corso e das Batalhas de Flores



Fonte: acervo do autor

Fotografia 9: Detalhes das esculturas de um dos carros alegóricos de forte acento político



Fonte: acervo do autor





Finalmente, compareci, na gélida noite de 25 de fevereiro, à Incineração do Rei, o evento de encerramento do carnaval de Nice, segundo o Roteiro Oficial apresentado pela prefeitura. Depois de discursos institucionais (inclusive o do prefeito da cidade, Philippe Pradal), um boneco de feições e vestes idênticas ao do Sol do primeiro carro alegórico do Corso foi incendiado no interior da Praça Masséna, transformando-se em uma grande fogueira. Enquanto a peça ardia (as labaredas, muito altas, eram transmitidas para os demais pontos do circuito, por meio dos telões), ouvia-se uma canção triste, quase uma marcha fúnebre, cuja letra se despedia do Rei Carnaval, decretando o final dos festejos. Apagadas as chamas, quando o boneco se mostrava apenas um amontoado de ferros retorcidos e cinzas, os espectadores deixaram a praça sem qualquer animação: o clima, definitivamente, era o oposto do que se entende por “alegria carnavalesca”.

Montgomery José de Vasconcelos, com base nos estudos de Mikhail Bakhtin (cuja leitura do contexto de François Rabelais muito fala da presença do grotesco nas folias medievais, com destaque para a exploração do “baixo corporal”⁸), explica que a ação carnavalesca por excelência consiste na “coroação bufa e no posterior destronamento do rei do carnaval” (VASCONCELOS, 1996, p. 31). Para o autor, tal movimento é encontrado, desde o medievo, “no carnaval europeu, nos festins e nas festas dos bobos, rituais estes que representam o núcleo da cosmovisão carnavalesca” (VASCONCELOS, 1996, p. 31). O ato de coroar simbolicamente um outro governante, durante o período carnavalesco, e depois destroná-lo (ou incinerá-lo) sintetiza a ideia de “festa do tempo em que tudo se destrói e renova com frequência” (VASCONCELOS, 1996, p. 31).

⁸ Ver BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Brasília: Editora HUCITEC/UNB, 2008.





Um rito de morte e renovação, daí os acordes fúnebres – que no caso específico da folia de Nice de 2017 adquiria um acento profundamente doloroso.

3. AS FRESTAS DISPUTADAS: UM CASO DE RECONFIGURAÇÃO FESTIVA?

Ainda no Editorial assinado por Denis Zanon, lia-se um trecho que denunciava que se estava diante de um carnaval atípico – algo repetido à exaustão pelas ruas de Nice: “Novo percurso, novo tema, o Carnaval está aqui para renovar as nossas esperanças. Uma festa do povo e para o povo: a grande e inspiradora celebração secular vai oferecer, mais uma vez, um louco parênteses nestes turbulentos e tormentosos tempos” (ZANON, 2017). O trecho faz referência a um dado fundamental para a compreensão das dimensões excepcionais do carnaval de Nice de 2017: a mudança de percurso festivo. Desde o século XIX⁹, as Batalhas de Flores, o Corso e a Parada Nissarda começavam na Praça Masséna e seguiam para a *Promenade des Anglais*, diante da Baía dos Anjos, o famoso cartão-postal. Os “turbulentos e tormentosos tempos”, porém, fizeram com que o percurso fosse alterado: todos os eventos, pela primeira vez, foram concentrados nos arredores da Praça Masséna, sob forte esquema de segurança, por detrás de muros. Para se compreender o porquê disso é preciso voltar no tempo.

Na noite de 14 de julho de 2016, quinta-feira, verão, quando a França celebrava o Dia Nacional ou Dia da Bastilha (data comemorativa

⁹ Sobre o assunto, ver LAROCHE-SIGNORILE, Véronique. *Le carnaval de Nice en 1879: chars, confettis, bataille de fleurs et jeudesmoccoletti*. In: Le Figaro – Histoire, 18/02/2018. Disponível no seguinte sítio: <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2018/02/16/26010-20180216ARTFIG00268-le-carnaval-de-nice-en-1879-chars-confettis-bataille-de-fleurs-et-jeu-des-moccoletti.php>. Acesso em 18/08/2018.





da Tomada da Bastilha, evento marcante da Revolução de 1789), as praias de Nice estavam lotadas. Pouco depois do término de um show de fogos de artifício, por volta das 22:30 horas, um caminhão com semirreboque, pilotado por Mohamed Lahouaiej-Bouhlel, avançou contra a multidão que percorria a *Promenade des Anglais*, causando a morte de 86 pessoas e ferindo mais de 400. Dois dias depois, o grupo Estado Islâmico reivindicou a autoria do ataque. A França já havia sofrido um atentado (na verdade, uma série de ataques coordenados, levados a cabo em diferentes locais da *Île-de-France*) na noite de 13 de novembro de 2015, o que gerou a morte de 130 pessoas. Não bastasse, 12 pessoas morreram em 7 de janeiro de 2015, quando terroristas invadiram a sede do jornal Charlie Hebdo e atiraram contra cartunistas, jornalistas e demais funcionários do prédio. A onda de atentados colocou o país em alerta: o então presidente François Hollande autorizou a continuidade do Estado de Emergência, decretado imediatamente após os atentados de 13 de novembro de 2015, e mobilizou 10 mil militares em todo o mapa francês.

Fato é que, depois do atentado, “a *Promenade des Anglais* ficou manchada de sangue”. Foi exatamente isso o que me disse Jean-Pierre Triffaux, ator, produtor teatral e professor da *Université Nice Sophia Antipolis*. De nome artístico Rabanel, o autor escreveu *Génie du Carnaval – Quand le savoir bascule*, uma leitura do carnaval de Nice em diálogo com a teoria da performance. Para ele, que foi um dos meus orientadores durante o período de mobilidade acadêmica, a cidade vivenciaria, em 2017, um carnaval marcado pela tristeza. A mudança de circuito festivo, declarou, foi um acerto: “a população de Nice não aceitaria ver a *Promenade* tomada pela festa. Houve uma transformação: de um símbolo de alegria





para um símbolo de luto.” A mesma opinião parecia ser compartilhada pela maioria da população local.

Uma matéria publicada n’*O Globo* de 9 de fevereiro de 2017 informava que “o carnaval de Nice, um dos mais famosos do mundo, começa sua 133^a edição sob fortes medidas de segurança, depois de a cidade decidir que o manteria mesmo após o atentado do ano passado, que matou 86 pessoas.”¹⁰ A mesma reportagem, tradução da *Reuters*, informava que “até que se complete um ano do ataque, o governo local proibiu a realização de qualquer evento na avenida por respeito às vítimas.” Dizia, ainda, que seria o primeiro carnaval “murado” da história de Nice, contando com mais de 200 agentes contratados apenas para o registro dos participantes, sem falar nos vigilantes armados.

A vigilância, de fato, era ostensiva: soldados com armamentos de guerra, cachorros e veículos blindados podiam ser vistos ao redor da área delimitada pelos muros. O acesso não era fácil: cada espectador passava por dois postos de revista – o que, obviamente, gerava filas, atrasos, reclamações. O consumo de bebidas alcoólicas, conforme já foi dito, não era autorizado. O uso de máscaras também fora proibido, bem como o de qualquer adereço de conotação bélica (espadas de piratas, bisnagas d’água, armas de super-heróis, etc.).

Se dentro dos muros o “clima carnavalesco” nunca foi excessivamente animado, no exterior reinava a apatia. Afora as decorações (tímidas) de algumas lojas e as propagandas oficiais do evento, não se viam grandes indicativos de que se estava no período do carnaval – algo radicalmente diferente daquilo vivenciado em cidades como Rio de Janeiro, Recife e Salvador, onde, mesmo após a decadência dos grandes concursos para decorações de rua, no caso do

¹⁰ Disponível no seguinte sítio: <https://oglobo.globo.com/mundo/apos-atentado-nice-tera-carnaval-sob-forte-esquema-de-seguranca-20899120>. Acesso em 16/08/2018.





Rio (a construção de um “clima carnavalesco” por meio da visualidade, com portais, painéis luminosos e demais elementos decorativos espalhados pelas vias urbanas), as multidões permanecem a ocupar (e a disputar) os espaços e transportes públicos, bebendo, dançando, festejando o desvario. Em conversas informais, nas ruas e na Universidade, pude perceber uma constante: a ideia de “apequenamento”. Repetidas vezes ouvi que alguém que já participara dos desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro não veria qualquer graça nos espetáculos de Nice. Os colegas universitários lamentavam o definhamento dos “carnavais alternativos”. Alguns doutorandos do curso de Dança que haviam testemunhado os dois últimos carnavais da cidade (2015 e 2016) contaram-me detalhes do “*Queernaval*”, evento voltado para o público lgbtqi+, e dos blocos organizados por brasileiros e demais imigrantes latinos, que brincavam a folia nas vielas da Cidade Velha. Em 2017, tais festejos não ocorreram, com medo de repressão policial. O máximo que fizeram foi um encontro regado a cervejas, sambas e marchinhas, no subsolo de um restaurante. A divulgação foi bastante tímida: tomei conhecimento graças às conversas nos corredores da Universidade.

A imagem que mais fortemente se fixou nas minhas retinas, em meio às idas e vindas pelas ruas da cidade, foi a das pessoas (crianças, jovens, adultos e idosos) que disputavam as frestas existentes entre os tapumes pintados de tinta preta que, unidos uns aos outros, formavam os muros que cercavam a Masséna (fotografia 10). Por um lado, via nessa atitude uma réstia de esperança: o encantamento do carnaval sobrevivia e continuava a despertar curiosidade. Todos paravam para admirar a visualidade dos carros alegóricos, quando do retorno silencioso para a *Maison de Carnaval*. Ganhar um ramalhete de flores era o equivalente a ganhar um prêmio: era possível levar para dentro de casa um pouquinho da “folia” vivenciada na Praça. Por outro lado, eu entendia que





se estava diante de um cenário conflitivo e tenso, distante do que se entende por leveza e diversão – restando, posto isso, um amargor incômodo.

Fotografia 10: Adultos e crianças buscando “formas alternativas” de ver as Batalhas de Flores



Fonte: acervo do autor

INCONCLUSAS CONCLUSÕES

O carnaval de Nice é historicamente marcado por conflitos e tensões derivados da própria identidade “híbrida” da cidade, conforme comprovam os estudos de Felipe Ferreira e Annie Sidro. O “Caso Ratapignata” é o melhor exemplo, mostrando que ainda no século XIX a folia *niçoise* estava inserida em um barril de pólvora. O rio Paillon não dividia apenas a Cidade Velha, de raízes italianas, e a Nova Nice, de perfumes franceses e baforadas britânicas: dividia duas formas de se encarar (e brincar) os festejos carnavalescos. Nesse sentido, a tensão que pairava sobre o





carnaval de 2017 não era propriamente uma “novidade”, mas um caso que pode ser inserido em uma longa duração histórica – ainda que os motivos fossem mais enovelados.

Pode-se dizer que o carnaval *niçois* vivenciou, em 2017, um contexto delicado, marcado por disputas espaciais e discursivas ligadas a um quadro de tensão e medo que se estendia por todo o território francês. O fantasma do terrorismo e o trauma do atentado cercavam a cidade. A mudança do percurso festivo e o “fechamento” da folia em um circuito murado, sob fortíssima segurança, certamente contribuíram para que a festa, de acordo com os relatos dos interlocutores consultados, beirasse a melancolia. Ao meu olhar de pesquisador, no entanto, o conjunto de eventos se mostrava interessante justamente por expor uma festa questionada, disputada, cindida.

O Programa Oficial do Carnaval de Nice de 2018, intitulado *Roi de L’Espace* (Rei do Espaço) anunciava que as Batalhas de Flores, o Corso e a Parada Nissarda voltariam a percorrer o “percurso original”, saindo da Praça Masséna, contornando o Jardim Albert Premier e ganhando a *Promenade des Anglais*. No entanto, o seguinte trecho de matéria jornalística, assinada por Silvano Mendes, informa que nem tudo seria como antes:

Este ano, como já foi o caso em 2017, a prefeitura preferiu transferir a festa para um local fechado, cercado com altos tapumes, com detectores de metal na entrada, vistorias, e muitos policiais, inclusive à paisana. As autoridades preferem manter em segredo o número de agentes mobilizados, mas já se sabe que € 6 milhões (cerca de R\$ 24 milhões) foram gastos apenas com o esquema. Assistir aos desfiles nas arquibancadas sempre foi pago em Nice (entre €21 e €40, de R\$ 80 a R\$ 160), mas a população podia aproveitar a festa das calçadas, gratuitamente. Porém, com a transferência da celebração para um local fechado, a entrada





passou a ser paga para todos e os ingressos mais baratos custam € 5 (cerca de R\$ 20) (MENDES, 2018).¹¹

A matéria revela que o circuito carnavalesco de Nice, em 2018, apesar de retornar à *Promenade des Anglais*, permaneceu fechado por muros, apartado dos olhares da grande população. O mesmo ocorreu em 2019 e se repetiu em 2020, quando o medo da COVID-19 e os efeitos traumáticos da pandemia já consumiam a Europa – o que fez com que a prefeitura da cidade cancelasse uma parte dos festejos¹². Se ainda não se pode afirmar, devido à proximidade temporal, que a folia *niçoise* de 2017 alterou em definitivo a estrutura festiva da cidade, fato é que uma programação carnavalesca que já vinha enfrentando sinais de enfraquecimento se vê, atualmente, em um momento crucial. O Programa Oficial do Carnaval de Nice de 2021, “*Roides Animaux*” (“Rei dos Animais”), que prevê as atividades festivas para o período de 13 a 27 de fevereiro de 2021, foi lançado em meio a discussões sobre pertinência e executabilidade¹³. As próximas Batalhas de Flores serão batalhas discursivas – e decisivas. Evocando a poética de Carlos Drummond de Andrade, resta a esperança, entre os amantes do carnaval em sentido amplo, de que das cinzas do rei incinerado brotem novas (e belas) promessas de alegria.

¹¹ Disponível em: [http://br.rfi.fr/franca/20180209-franca-tambem-celebra-carnaval-com-plemica-racista-e-medo-de-terrorismo-o](http://br.rfi.fr/franca/20180209-franca-tambem-celebra-carnaval-com-polemica-racista-e-medo-de-terrorismo-o). Acesso em 18/08/2020.

¹² Ver <https://br.reuters.com/article/idBRKCN2oK2RZ-OBREN>. Acesso em 20/08/2020.

¹³ O Programa Oficial de 2021 pode ser consultado no seguinte sítio: <https://www.nicecarnaval.com/>. Acesso em 22/09/2020.





REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora HUCITEC/UNB, 2008.

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

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

FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Coleção Circuitos da Cultura Popular – Vol. 07. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

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

FERREIRA, Felipe. Um carnaval à francesa: a construção da folia na cidade de Nice. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata. *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

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

FRYDBERG, Marina Bay. “Deixa eu brincar de ser feliz”: a articulação entre festa e música nos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro. In: TECAP – Textos escolhidos de cultura e arte populares, v. 14, n. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

GÓES, Fred. *Antes do furacão*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.





LAROCHE-SIGNORILE, Véronique. *Le carnaval de Nice en 1879: chars, confettis, bataille de fleurs et jeu des moccoletti*. In: Le Figaro – Histoire, 18/02/2018. Disponível no seguinte sítio: <http://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2018/02/16/26010-20180216ARTFIG00268-le-carnaval-de-nice-en-1879-chars-confettis-bataille-de-fleurs-et-jeu-des-moccoletti.php>. Acesso em 18/08/2018.

MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

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

NEPOMUCENO, Eric Brasil. *Carnavais da abolição: Diabos e Cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, 2011.

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

SIDRO, Annie. *Le carnaval de Nice et ses fous: Paillassou, Polichine et Triboulet*. Nice: Éditions Serre, 1979.

VASCONCELOS, Montgomery José de. *A Poética Carnavalizada de Augusto dos Anjos*. São Paulo: Annablume, 1996.

<https://br.reuters.com/article/idBRKCN2oK2RZ-OBREN>. Acesso em 20/08/2020.

<http://br.rfi.fr/franca/20180209-franca-tambem-celebra-carnaval-com-polemica-racista-e-medo-de-terrorismo-o>. Acesso em 18/08/2018.

<https://oglobo.globo.com/mundo/apos-atentado-nice-tera-carnaval-sob-forte-esquema-de-seguranca-20899120>.

<https://www.nicecarnaval.com/>. Acesso em 22/09/2020.





“PRA COLOCAR O CARNAVAL NA RUA”: ESTRATÉGIAS
DE SOBREVIVÊNCIA NO PRIMEIRO DESFILE DE UMA
ESCOLA DE SAMBA DO GRUPO DE ACESSO CARIOCA

“TO PUT CARNIVAL ON THE STREET”: SURVIVAL
STRATEGIES IN THE FIRST PARADE OF A
SAMBA SCHOOL BELONGING TO THE RIO DE
JANEIRO ACCESS GROUP

Vinícius Ferreira NATAL¹

¹ Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em História da Arte, na UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro. E-mail: vfnatal@gmail.com.



RESUMO

O artigo busca analisar, a partir da fundação do G.R.E.S. Feitiço do Rio, em 2017, e sua preparação para o seu primeiro desfile carnavalesco, as estratégias forjadas pelo seu corpo diretivo para “colocar o carnaval na rua”, termo nativo que significa finalizar a produção visual em tempo da realização do desfile anual carnavalesco. Para tanto, compreendo que uma permanente reelaboração visual da escola junto à sociabilidade trançada com outras escolas de samba da região do centro do Rio de Janeiro são estratégias de uma “cultura de sobrevivência” em meio às dificuldades impostas por um modelo de carnaval que privilegia as escolas de samba do Grupo Especial em detrimentos das escolas de samba dos grupos de acesso.

PALAVRAS-CHAVE

Carnaval. Escolas de Samba. Sociabilidade. Arte. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The article seeks to analyze, from the foundation of G.R.E.S. Feitiço do Rio, in 2017, and its preparation for its first carnival parade, the strategies forged by its governing body to “put carnival on the street”, a native term that means to finish visual production in time for the annual carnival parade. To this end, I understand that a permanent visual re-elaboration of the school together with the braided sociability with other samba schools in the center of Rio de Janeiro are strategies of a “culture of survival” amid the difficulties imposed by a carnival model that privileges samba schools of the Special Group to the detriment of the samba schools of the access groups.





KEY WORDS

Carnival; Samba schools; Sociability; Art; Rio de Janeiro.

“A resposta para a vida em ameaça permanente e para a precariedade de direitos é a arte inventada a partir da sobrevivência. Não é a finalidade sem fim kantiana. Mas também não é o pragmatismo da indústria cultural. É uma outra concretude que contraria aquele senso comum ao qual nos referimos acima, pois é justamente quando nada está garantido que essa forma de produzir cultura se torna mais necessária” (Facina, Adriana s/ano, no prelo).

Atualmente, na cidade do Rio de Janeiro, desfilam, aproximadamente, 81 escolas de samba² que, durante o período de carnaval, participam de diversos campeonatos que são interligados a partir de uma hierarquia competitiva carnavalesca organizada por diferentes ligas e associações (BARBIERI, 2012). As agremiações dividem-se em seis grupos, sendo o principal grupo o “Grupo Especial”, organizado pela LIESA³, que desfila domingo e segunda-feira de carnaval na Marquês de Sapucaí, e o “Grupo de avaliação”, último grupo da hierarquia, coordenado pela LIESB⁴ e que desfila na estrada Intendente Magalhães, no bairro de campinho, zona norte do Rio de Janeiro.

² Número de escolas que desfilaram na cidade no carnaval de 2020, entre grupos especial e avaliação, as hierarquias principais e última do sistema de acesso e queda das escolas de samba.

³ Liga Independente das Escolas de Samba. Criada em 1984, a partir de uma dissidência da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, tem como seus fundadores os principais bicheiros da cidade do Rio de Janeiro, como Anísio Abraão David, Capitão Guimarães, Luizinho Drumond, entre outros.

⁴ A partir da cisão com a Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo B nasceu em 2015, com o objetivo de atuar, somente, na gestão e organização das escolas do grupo B. Em Julho de 2017, muda seu nome para Liga das Escolas de Samba do Brasil, mantendo a sigla LIESB.





As escolas de samba, mesmo tendo sua criação no Rio de Janeiro, tornaram-se uma experiência globalizada. Aglutinando experiências e sentidos distintos na constituição da identidade brasileira e sua representação simbólica no mundo vivem, em seu interior, uma disparidade sociorracial em relação à estrutura de trabalho, poder aquisitivo e desequilíbrio nas funções de poder entre homens e mulheres. Enquanto as escolas do Grupo Especial – atualmente, 14 são as escolas que estão no grupo – recebem o aporte anual de, aproximadamente, 5 milhões⁵, as escolas de samba do último grupo na divisão do campeonato das escolas de samba não recebem nenhum aporte financeiro, precisando financiar o seu próprio carnaval em um esforço coletivo de sobrevivência em meio à precariedade da falta de dinheiro e estrutura para a preparação do carnaval.

Esse é o caso do G.R.E.S. Feitiço do Rio, nosso objeto de análise. Esse artigo é parte de um esforço de campo empreendido entre os anos de 2015 e 2017 onde, aqui, apresento um recorte da pesquisa realizada. Durante a preparação do carnaval, entre outubro de 2016 e fevereiro de 2017, acompanhei o processo de confecção do carnaval frequentando, no centro do Rio de Janeiro, os espaços de ateliê de fantasias e barracão, onde o carro alegórico da escola era confeccionado.

O primeiro contato que tive com o G.R.E.S. Feitiço do Rio foi a partir de Samuel⁶, um de seus fundadores. Liguei-me, certo dia, para dizer que gostaria que o G.R.E.S. Vila Isabel, escola a qual tenho circulação desde pequeno e

⁵ Desses 5 milhões, uma parcela é dada pela Rede Globo, outra pela comercialização de ingressos para o desfile e uma terceira do poder público, entre municípios, estado e governo federal. Eventualmente, um ou outro patrocínio privado pode somar-se a esse cenário.

⁶ Os nomes foram trocados a fim de garantir a privacidade dos atores sociais.





exerci a função de diretor cultural entre os anos de 2014 e 2019, batizasse uma nova escola, a “Feitiço da Vila”. O tempo passou e a agremiação não vingou com esse nome, mas sim com o nome de Feitiço do Rio, mesmo que sua forma se mantivesse com vários integrantes e membros fundadores fazendo parte da nova escola, que teve sua ata de nascimento registrada em 2016.

A partir da proximidade que tinha com o grupo e seus fundadores, curioso, solicitei autorização para acompanhar a escola em seu primeiro desenvolvimento de carnaval, o que me foi prontamente atendido. Passaram-me o endereço do ateliê - Rua Sara, no bairro do Santo Cristo, cidade do Rio de Janeiro - e agendaram um horário para que eu iniciasse os trabalhos.

Tal relação de proximidade com os atores do campo lembrou-me de Foote-White e seu livro sobre a cidade fictícia de Corner Ville, um estudo aprofundado sobre as relações sociais tecidas entre alguns atores da cidade considerando suas posições sociais e suas formas de interação e possibilidades de ascensão social. O fato de o autor precisar mergulhar nesse universo, participando das atividades locais, entendendo os códigos ali expostos para que conseguisse realizar a pesquisa (FOOTE-WHITE, 2005) serviria como um alento para os dilemas de pesquisa vivenciados no campo entre pesquisadores e o campo em um ambiente citadino, onde as relações de proximidade poderiam ser inevitáveis.

Cheguei um pouco mais cedo que o previsto, mas Sônia e Carlos, também membros da comissão de carnaval, estavam no centro da cidade comprando coisas em lojas de artigo especializados carnavalescos⁷. Vista

⁷ A lógica dos materiais fornecidos à confecção das escolas de samba, por si, já daria um estudo aprofundado. Alguns exemplos de lojas de revenda de materiais são o Babado da Folia e a Caçula artigos carnavalescos, ambas localizadas no centro do Rio de Janeiro.





a demora, resolvi andar pelo bairro e conhecer o entorno. A fim de passar o tempo, resolvi cortar cabelo em uma barbearia próxima, papeando sobre amenidades. Perguntei ao barbeiro se ele conhecia alguma escola de samba ali na região, mas o mesmo só conhecia a Vizinha Faladeira “que estava mal das pernas, tava no segundo grupo”, e uma escola nova que ele não sabia o nome, só sabia que “era laranja e ali perto” - presumi que poderia ser o Feitiço do Rio, pois suas cores são o laranja e o azul. Depois de ler uma mensagem de celular me alertando que estavam chegando, fiquei bem em frente ao endereço fornecido, onde funcionava um ponto de Kombi que dava acesso ao alto do morro do Santo Cristo.

Chegando em um táxi, Sônia e Carlos sinalizaram-me para entrar na garagem do prédio. Ajudei os dois a desembarcar com o material - eram tecidos diversos e ferragens para as fantasias - e a subir quatro lances de escada, rumo ao ateliê da escola. No caminho, diziam para “não me espantar com bagunça”, mas que o ateliê agora funcionava a todo vapor. Entramos, alocamos o material em seus lugares enquanto Sônia me explicava a dinâmica do local: O dono viajara e dera o prédio para um senhor administrar, que era um rapaz que cortava o cabelo na esquina da rua - ora, era o mesmo que eu cortara o cabelo minutos atrás, enquanto os esperava! Ele, por sua vez, alugava os andares para diferentes usos, sem nenhum contrato. Todo o acerto era feito na “palavra dada”.

Contava que, no primeiro andar, funcionava um estacionamento, com fluxo regular de carros. Também, ali, homens lavavam os veículos enquanto estavam estacionados, oferecendo muitos outros tipos de serviço em relação a carros; no segundo andar funcionava o ateliê do Feitiço do





Rio, nosso objeto de estudo; no terceiro, um ateliê de arte com móveis rústicos e, no último, um andar vazio repleto de entulho.

O espaço do G.R.E.S. Feitiço do Rio era um andar absolutamente vazio de móveis e utensílios, exceto pelas mesas e elementos ali dispostos para a fabricação do carnaval. Sônia disse que fora alugado somente um pequeno pedaço, mas, como não havia outro inquilino no andar, acabaram se apropriando de todo o espaço. Ali, várias fantasias ficavam espalhadas, aparentemente de forma desordenada, mas em uma lógica própria entendida pelos membros da agremiação que trabalhavam no ateliê. A escola ganhara fantasias e materiais de várias outras agremiações, onde tudo ficava no chão, fazendo uma mistura de roupas e materiais novos e antigos.

Figura 1 - Vista para a janela do ateliê⁸



⁸ Todas as fotografias do artigo são de minha autoria.



No fundo do ateliê havia duas bancadas⁹ improvisadas com pedaços de madeira compensada, ou caixotes de feira dispostos com uma madeira em cima, como forma de constituir esses espaços. Logo que chegamos, Sônia aguardara um diretor da Unidos da Tijuca que doaria cavaletes para montar mais uma bancada, dessa vez mais firme, pois haviam conseguido uma doação de um dos membros da escola uma máquina de costura, e, assim, poderiam fazer também a parte de costura das fantasias no local. O diretor chegou, entregou os cavaletes e logo despediu-se, desejando sorte ao trabalho¹⁰. Sônia, então, escapou-me, que o G.R.E.S. Feitiço do Rio era apadrinhado pela Unidos da Tijuca.

No mundo social das escolas de samba, a ideia de apadrinhamento é fundamental para o entendimento das relações sociais. Tal noção é aplicada a partir do momento em que um novo organismo ou indivíduo conecta-se à outra parte com maior aporte financeiro ou que possua um capital simbólico mais consistente no campo de forças. Dessa forma, a relação entre “padrinho” e “afilhado” se desenvolve como uma conexão construída na base da pessoalidade e da intimidade (DA MATTA,1981), forçando uma relação de quase parentesco entre as partes. Logo, ter o apoio de alguém mais forte em uma hierarquia carnavalesca é visto como uma forma de conseguir

⁹ Essa nomenclatura nativa constitui a forma de tábuas de madeira dispostas, geralmente cobertas com tecido e plástico, onde o trabalho de confecção de fantasias e adereços é exercido. Geralmente, a bancada possui como material de trabalho uma pistola de cola quente, ou, se for o caso, um balde de cola fria e pincel, tesouras, uma rolcama de grampos - máquina que facilita o ato de grampear tecidos em suportes, por exemplo - estiletes, entre outros.

¹⁰ Sônia atuava, também, como diretora na Unidos da Tijuca o que, certamente, fez com que estabelecesse uma rede de relacionamentos propícia para conseguir materiais para sua escola.





prosperar – ou sobreviver - no mundo das escolas de samba¹¹. Naquele momento, Sônia explicava que não entendiam muito de fazer carnaval, mas que contavam com a ajuda de “padrinhos” como o “diretor dos cavaletes” e o experiente Ademar, um aderecista de uma escola “muito rica” da “Cidade do Samba¹²” e que possuía uma larga experiência no trabalho, o que poderia, segundo a diretora, se traduzir em fluxos de sobras de materiais para serem reaproveitados para o Feitiço do Rio.

Após algumas visitas iniciais decidi assumir, como uma estratégia de pesquisa, a gravação de entrevistas com Sônia e Carlos, os mais atuantes no ateliê, ao mesmo tempo em que ajudava no que fosse possível durante a minha permanência no espaço. Ali, em meio ao caos carnavalesco, percebi que me integrar ao trabalho em observação participante (MALINOWSKI, 1978; FOOTE-WHITE, 2005) seria uma excelente oportunidade de aproximação. Afinal, o ritmo era intenso. O carnaval estava próximo e qualquer tempo perdido poderia ser fatal para o desfile.

Durante a pesquisa, Sônia contara que era moradora de Copacabana, historiadora e que até os seus 15 anos não gostava muito de samba. Fazia Hip-Hop e, ao ser convidada por seu professor a compor uma ala coreografada na Unidos da Tijuca, sua paixão foi à primeira vista desfilando na escola, pela

¹¹ Essa situação ocorre não somente com o apadrinhamento de escolas, mas o termo “padrinho” é bastante utilizado entre os próprios sambistas, considerando sua posição social na hierarquia carnavalesca. Pedir a benção a uma “madrinha ou padrinho”, no ato de beijar ou apertar a mão, pedir o “apadrinhamento” para um projeto pessoal ou coletivo no meio das escolas de samba, convidar um padrinho para uma cerimônia de início de trajetória profissional em uma agremiação, entre outras situações, fazem parte de um modo social de operação da categoria do compadrio nas escolas de samba.

¹² A Cidade do Samba foi inaugurada em 2005, para a preparação do carnaval de 2006. Constitui-se de 14 galpões funcionando como barracões estruturados para a confecção de alegorias e fantasias das escolas de samba do grupo especial. É um aparelho público municipal sendo administrado pela LIESA.





primeira vez, no carnaval de 2006. A partir de então, já inserida em um núcleo de amigos, contou que sempre brincava “com um negócio de criar uma escola de samba” com eles, mesmo que não houvesse uma seriedade para a ação concreta.

Já Carlos formou-se em educação artística pela UFRJ e, atuando como professor da rede estadual, cursou uma pós-graduação em figurino de carnaval, na Universidade Veiga de Almeida, em 2012. Contou que sempre gostou de carnaval até que, em 2012, resolveu conferir como funcionava um ensaio de escola de samba na rua – uma vez que sempre passava próximo ao ensaio da Unidos da Tijuca, na Rua Venezuela, centro do Rio de Janeiro. Acabou se inscrevendo para desfilar em uma ala da escola. Lá conheceu Sônia e sua mãe, Ivana. Para o desfile do Feitiço do Rio, relatava a dificuldade de conciliar com o seu tempo de professor, onde encontrava tempo para desenhar nas “brechas”:

“desenhava no fórum, no consultório do médico, na sala de aula, até no centro de umbanda eu desenhiei, porque eu realmente não tinha tempo, e é engraçado porque as pessoas vão olhando e vão gostando. Elas não participam dizendo, ai você tem que fazer isso assim, assim, assado, não, elas gostam, acham bonito, chama atenção¹³.”

Com o embrião da escola formado, a ideia de fundação era latente. Mesmo com Carlos e Sônia conhecendo-se através das redes de relações sociais da G.R.E.S. Unidos da Tijuca, o formato inicial, como dito anteriormente, seria o “Feitiço da Vila”, com foco no bairro de Vila Isabel. Porém, afirmaram por conta da situação política da pretensa madrinha – o GRES Unidos de Vila Isabel - que passava por mudanças políticas internas, decidiram criar o “Feitiço do Rio”, destituindo qualquer vinculação territorial na nova escola.

¹³ Entrevista de campo.





Sônia concluiu dizendo que, graças a um advogado, conseguiram autorização para a filiação da escola na Liga responsável pelo grupo de avaliação, a LIESB. Felipe, que também era um dos fundadores da escola, assumiu o cargo de diretor jurídico elaborando o estatuto e cuidando de todo aparato jurídico necessário para a filiação. Afirma, entretanto, que o processo de filiação não se deu de forma tão fácil pois havia, aproximadamente, seis escolas querendo se filiar além do Feitiço do Rio e apenas uma vaga. Marcos Falcon¹⁴ era quem autorizava a entrada de novas escolas no grupo e foi necessário um intenso processo de negociações e barganhas para que a filiação fosse bem sucedida.

A formação de uma nova escola de samba se dava através de um grupo de interesse, formando uma “click”, nos termos de White (2005). Mesmo que o trânsito dessas pessoas e seus interesses ocorressem nos mais variados níveis da cidade, é a partir das afinidades encontradas entre si e do “face to face” que o grupo se forma e se relaciona (VELHO, 2000). Se, durante o período de surgimento das escolas de samba, entre as décadas de 20 e 30, muitos autores apontam para uma conexão entre seu surgimento de uma escola de samba e uma conexão direta com seus territórios locais de origem (CANDEIA FILHO, ISNARD, 1978; LOPES, 1981), atualmente, há um crescente número de agremiações criadas a partir de uma experiência contemporânea de comunidade, já debatida em Pavão (2005). Tal ideia nos mostra que muito além dos limites geográficos, a ideia de comunidade em escolas de samba na contemporaneidade remete, muito mais, à uma experiência cosmopolita urbana comum de estar envolvido nas atividades da agremiação em questão,

¹⁴ Marcos Falcon era um ex- policial militar e foi acusado de formação de milícia no subúrbio do Rio de Janeiro. Ocupava o cargo de presidente do GRES Portela e lançou candidatura para o cargo de vereador da cidade do Rio de Janeiro. Foi assassinado em 2016, no bairro de Campinho, em seu então comitê de campanha.





ultrapassando, muitas vezes, , barreiras territoriais e ampliando essa noção para um sentimento moderno de pertencimento e identidade.

Com a escola criada juridicamente, o desafio seria dar conta do processo criativo de enredo, fantasias e alegoria. A opção foi realizar o desenvolvimento em formato de uma comissão de carnaval composta por Sônia, Carlos e Samuel. As funções se dividiam de forma mais ou menos bem definida: enquanto Sônia e Samuel cuidavam da concepção do enredo – escrevendo a sinopse e dividindo as alas - Carlos seria o responsável por traduzir as ideias em fantasias e alegorias – mesmo que, por vezes, as funções se embaralhassem, pois era frequente encontrar Sônia adereçando fantasias em muitas das minhas visitas ao ateliê, por exemplo, bem como outros diretores da escola.

A ideia de arte coletiva (BECKER, 1986) pode ser vista, no carnaval carioca, pelo viés de Cavalcanti (1994; 2015), onde a antropóloga defende que, mesmo que haja uma centralidade da figura do carnavalesco no processo criativo, a construção visual em uma escola de samba comporta, ainda, outros atores criadores como ferreiros, carpinteiros, aderecistas, etc. Essas múltiplas frentes corroboram para a concepção visual em que o carnavalesco assume o papel de liderar a execução assumindo o status de “artista principal”, “aquele que “viaja” (CAVALCANTI, 2015, p. 90).

Nos moldes do GRES Feitiço do Rio – e mesmo em outras escolas dos grupos de acesso – essas delimitações se refaziam diariamente. A atuação da figura central do carnavalesco é diluída, dando espaço a um maior trânsito nas funções que envolvem o fazer carnaval dentro





da agremiação, variando de acordo com o grau de debilidade material, financeira e humana para a execução do desfile¹⁵.

Sobre a escolha do enredo, Samuel contou um grande debate entre o grupo, gerando dúvidas em relação ao tratamento disposto ao tema. Afirmara que nos grupos de avaliação não haveria “livros explicando o enredo, as pessoas não vão entender, vai passar o negócio, as pessoas vão achar engraçado, mas elas não vão entender o que a gente estava querendo dizer”. Buscando inferir uma mensagem direta ao público, defendia enredos de “fácil leitura” que, apesar de qualquer problema de confecção que a escola pudesse ter nos quesitos plásticos – pela falta de verba ou tempo - ficasse evidente a mensagem a ser transmitida. Decidiram, então, falar sobre o centenário do apresentador Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que completou 100 anos em 2017. Após a elaboração da narrativa do enredo e da divisão por alas, relataram que a maior dificuldade que era transpor para um modo visual a mensagem a ser transmitida em doze alas e uma alegoria. Carlos discorreu sobre o processo criativo:

“ (...) a facilidade foi ser Chacrinha, que é uma figura muito lúdica, muito divertida que permite muita brincadeira. Então antes de começar a desenhar tudo, eu tinha ideia de que era tentar colar nas fantasias e nos figurinos, elementos que tivesse haver com a indumentária do Chacrinha. Eu queria que cada fantasia tivesse uma coisa que ele tivesse usado. Nada muito difícil porque o Chacrinha usava fantasias das mais loucas e variadas. Aí eu fui fazendo umas pesquisas na Internet, aí eu fui achando um óculos, achei uma boina, um boné, um chapéu, e ia alocando da maneira que dava. Tinha coisas que eu

¹⁵ Muitas foram as vezes em que a comissão de carnaval, ou mesmo a figura de Carlos, que assinava como carnavalesco, assumiram outras funções dentro da escola como serem responsáveis pela compra de material, organização de ensaios de quadra, direção de ala, angariando componentes para o desfile, reunião com órgãos públicos e organizadores do carnaval, entre outras ações.





não conseguia incluir, acho até por conta da minha inexperiência mesmo, então faltava, não dava pra encaixar¹⁶.”

A ideia de “leitura da fantasia” também fora tratada por Ferreira (1999) onde, a partir do depoimento do carnavalesco Viriato Ferreira, já se demonstrava tal preocupação dizendo ser “fundamental que o figurino já fale por si só. Eu não preciso estar explicando “isso aí representa uma banana d’água”. Eu desenho uma banana com água escorrendo. É uma fantasia de banana d’água (Idem); Viriato Ferreira, em depoimento colhido por Ferreira em 30/10/1991).

Prezando então pela elaboração visual e a fácil conexão semântica, Carlos defendia a estratégia de se utilizar de símbolos que remetessem diretamente à imagem de Chacrinha, fazendo questão de eliminar “as partes não reconhecíveis do enredo” para que o êxito da fácil comunicação pudesse ser atingido. A ideia de produzir uma mensagem de identificação direta, gerando um maior contato com o público espectador, alia-se como uma premissa de construção da visualidade no GRES Feitiço do Rio, junto ao baixo orçamento e aos escassos recursos materiais que as escolas de samba dos grupos de acesso do Rio de Janeiro enfrentam. O processo de confecção de uma fantasia ou alegoria, nesse contexto, deve ser lido em relação a um cenário de precarização dos desfiles carnavalescos das escolas de samba do grupo de acesso da cidade e a dificuldade que encontram para executarem seus projetos. Sônia explica a questão da adaptação do desenho à realidade da confecção da fantasia, onde não

¹⁶ Entrevista de campo.





só a questão da concepção visual deve ser considerada, mas também a realidade concreta das condições de produção:

“É... assim o desenho pode ser reconhecível, mas não na hora de você reproduzir, no nosso caso são trinta por ala, trinta iguais você não vai conseguir fazer um desenho perfeito, a gente vai ter que mudar o material, a própria concepção da fantasia teve que mudar porque a gente ganhou muito costeiro, então a gente teve que enfiar costeiro nas alas porque era o que a gente tinha, e aí o desenho mudou pra gente poder encaixar uma gola, um costeiro, uma coisa nova, então eu acho que apesar da gente fazer um desenho que as pessoas identifiquem fácil talvez na reprodução ela não fique tão fácil assim, então a gente teve um pouco esse problema, mas eu acho que pra uma pessoa da Intendente conhecer tem que ter um elemento muito forte e assim grande, que as pessoas olhem e identifiquem o que é, ela não pode ser uma fantasia, ela é quase um figurino, não é uma fantasia de carnaval. O Carlos desenhou essa ala da medicina, o desenho original era completamente diferente, ela tinha uma saia, ele tinha uma asa, só que aí a gente sentou para conversar e vimos que as pessoas não iam identificar que aquilo é a medicina, num grupo especial a pessoa lê o livreto e sabe o que é, na Intendente não sabe, então a gente botou uma coisa mais caricata, a pessoa vai de jaleco, vai com um chapeuzinho cheio de símbolos para a pessoa identificar que é.. (...)A gente está tentando deixar as coisas o mais simples possível, com muita cara de figurino e com pouca cara de fantasia de carnaval que se não, não iam reconhecer.”

A noção de “fácil leitura” é sentida por Carlos onde, segundo ele, a “Intendente é um negócio diferente da Sapucaí”. Sônia complementa, afirmando que “muitas pessoas não vão entender” caso seja transmitida uma mensagem “difícil”. Muito disso ocorreria por conta da adequação de formas, símbolos e materiais, pois grande parte deles não estariam disponíveis para o poder aquisitivo das escolas de menor grupo. Por isso, essas escolas acabavam recebendo doações de materiais e fantasias que são rearranjadas para um novo carnaval.





Figura 2 - Ala Medicina -
Versão 1



Figura 3 - Ala Medicina -
Versão 2



Figura 4 - Foliões posando
antes do desfile



Figura 5 - Visão conjunta da
fantasia na pista de desfile



Percebemos três versões absolutamente diferentes em relação à ideia original da fantasia. No primeiro, a incidência de uma asa e um adereço de mão que remete ao símbolo da medicina; na segunda roupa, a cruz vermelha, símbolo que remete à ideia de medicina no imaginário social, ganha destaque,





estando presente não só no chapéu, mas também na camisa. Soma-se a isso um estetoscópio enrolado ao pescoço, por cima de um jaleco branco, uso comum de médicos e enfermeiros em hospitais. Percebe-se que a fantasia ganhou duas faixas laterais escritas “DOUTOR” de um lado, e, de outro, “ABELARDO”, além de um coração com raios, imitando um eletrocardiograma. Além disso, a fantasia sofreu modificações em relação a cor do sapato - no desenho era amarelo e passou a ser branco no desfile - a camisa que era laranja passou a ser vermelha, além da ausência do estetoscópio. Se, inicialmente, há uma ideia no papel, a mesma se desdobra e é modificada ao longo de sua execução, adaptando-se à realidade financeira, política e narrativa. A ala da medicina constitui um exemplo do que ocorreu em diversas outras fantasias. A readaptação atuava como uma possibilidade criativa, mas também como um impulso de finalizar o vivaz processo criativo dentro de uma escola de samba¹⁷.

Na medida em que a preparação do carnaval ia avançando, a ideia recorrente de que era necessário “resolver o problema da alegoria” pairava nas conversas do ateliê: afinal, eram meados de Janeiro e o carnaval se avizinhava sem que nenhuma perspectiva de confecção da alegoria estivesse no horizonte. Sônia dissera que o barracão – nomenclatura nativa sobre o local em que é confeccionada a alegoria - funcionaria no mesmo espaço da A.R.E.S. Vizinha Faladeira, em sua antiga quadra, embora ainda não tivessem conseguido um chassi: “Estamos vendo ainda. Estamos quase conseguindo”. Enquanto a Vizinha Faladeira emprestava sua sede antiga para os ensaios e

¹⁷ Sobre o processo criativo visual de um desfile de escola de samba ver (PORTO, 2020), que apresentou o carnaval de 2019 do GRES Acadêmicos do Cubango junto às referências estéticas utilizadas, além das interações responsáveis pelo sucesso do desfile, que foi vice-campeão do grupo de acesso A no carnaval de 2019.





confecção do carro alegórico do Feitiço do Rio, recebia, em contrapartida, todo o dinheiro do bar dos eventos promovidos pela escola no local.

A escola de samba A.R.E.S. Vizinha Faladeira passou, recentemente, por mudanças de endereço em suas sedes sociais. Inicialmente, sua quadra de ensaios se localizava próximo à rodoviário Novo Rio, ponto de fluxo intenso de veículos e pessoas. Com o movimento recente de reforma urbana do centro do Rio de Janeiro, foi-lhe cedido um terreno próximo à cidade do samba de forma provisória, enquanto sua nova quadra, na rua Nabuco de Freitas, passava uma obra financiada pelo consórcio Porto Maravilha. Com a obra pronta, a escola passou a ter dois locais de atuação: sua sede principal seria a quadra nova, e sua antiga quadra se transformara em um barracão de alegorias, além de sediar eventos terceirizados.

Samuel nos relatou que o então diretor de barracão da Vizinha Faladeira constantemente ajudava a escola com sobras de materiais não utilizados, além de dar suporte em sua parte artística, com ideias de soluções “plásticas e baratas”. Formou-se, então, uma relação direta com a agremiação, escola a qual estava três grupos acima na hierarquia competitiva carnavalesca - Enquanto o Feitiço do Rio estava no Grupo E, a Vizinha estava no Grupo B.

A relação entre as duas escolas se fortaleceu devido a procura por um mestre de bateria pelo Feitiço do Rio, pois havia uma preocupação grande de conseguir uma bateria já formada pois, caso contrário, ficaria muito difícil formar uma nova, “do zero”, em seu primeiro carnaval. Isso significaria uma espécie de permuta: “Chininha”, de 16 anos, filho do mestre de bateria da Vizinha faladeira, o “Mestre China”, seria o responsável pela bateria do Feitiço do Rio – uma espécie de troca, onde, enquanto o garoto adquiriria





maior experiência de liderança, por outro lado, o Feitiço do Rio contaria com a base de ritmistas de uma bateria já existente, a da Vizinha Faladeira.

Durante os ensaios do Feitiço do Rio na quadra da Vizinha Faladeira, consegui observar o contraste da combinação de cores das duas agremiações: enquanto a segunda tinha como predominantes o azul e o vermelho, a primeira tinha como cor base o laranja ponteadado de azul. Apesar da oposição, observar a disposição das cores adotadas em camisas, bandeiras e adereços – como brinco, colares, chapéus, sapatos, etc – me fez perceber a ideia de interação pela diferença cromática onde, apesar das cores distintas, a aliança entre as duas escolas se dava por um mútuo interesse. Se, portanto, as escolas de samba são instituições complexas inseridas no meio urbano onde a ideia de ritual passa por todo o seu processo de vivência cotidiana e preparação para o seu desfile carnavalesco (Da Matta (1973;1980); Cavalcanti (1994), as tensões - incluindo as cromáticas - são parte integrante de sua constituição enquanto um sistema social (GLUCKMAN, 1986).

Figura 6 - Quadra da Vizinha Faladeira, utilizada pelo Feitiço do Rio para seus ensaios.





O espaço utilizado para os ensaios era dividido em duas partes: uma coberta, onde era realizado o ensaio com bateria, cantor e componentes, e uma sem nenhuma cobertura – apenas uma pequena marquise de alumínio - na parte externa, onde eram confeccionados os tripés e alegorias. Havia, também, um campo de futebol, com cobertura de telha e uma frágil estrutura de ferro que cobria precariamente um chassi de alegoria. Foi ali, naquele espaço, que o Feitiço do Rio realizou a confecção de seu carro alegórico, com um chassi cedido por sua madrinha, a Unidos da Tijuca. Inicialmente, o projeto idealizado era de duas alegorias o que, com a problemática financeira, foi abandonado e adaptado para uma única alegoria.

Figura 7 - Croqui do primeiro projeto de carro alegórico 1.
Visão frontal e lateral.



Figura 8 - Croqui do primeiro projeto de carro alegórico 2.
Visão frontal e lateral.

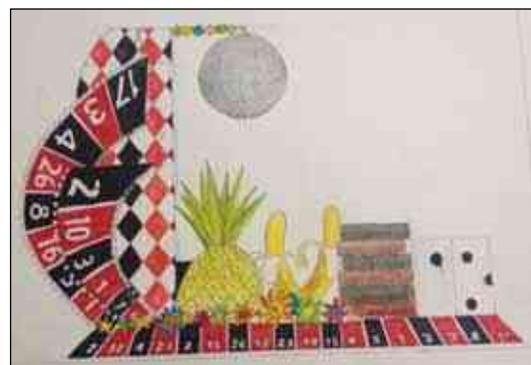




Figura 9 - Projeto de reelaboração da alegoria única, substituindo as anteriores para a produção.



Figura 10 - A confecção da alegoria no barracão do GRES Feitiço do Rio, dois dias antes do desfile oficial.



Figura 11 - A única alegoria em desfile





O material visual da escola, incluindo alegorias e fantasias, só terminou de ser elaborado em completude na concentração que antecede o início do desfile. Tudo ocorreu como esperado naquela terça-feira de carnaval, durante o desfile. A escola não perdeu pontos em obrigatoriedades e ficou em sétimo lugar permanecendo, assim, no grupo E para o carnaval do ano seguinte.

Durante todo o processo de pesquisa, uma ideia nativa tornou-se recorrente na fala de meus interlocutores: a de vencer os desafios impostos às escolas dos grupos de acesso e a luta para “colocar o carnaval na rua”. Tal noção me fez refletir sobre as diferentes estratégias elaboradas pelos atores para que o desfile carnavalesco, de fato, fosse materializado. As estratégias para “colocar o carnaval na rua” dão conta de constantes negociações e mediações, ora entre os membros internos da própria escola, ora nas alianças institucionais forjadas com outras escolas de maior porte na hierarquia carnavalesca, ou mesmo a partir da constante reelaboração visual e narrativa realizadas pela equipe de criação.

Ao observar de que maneira membros da escola formaram um grupo de interesse com o objetivo de implantar um modelo de escola de samba em que acreditavam, buscando estratégias para a ação prática de execução e gestão, vimos como a formação desse corpo diretivo foi fundamental para a organização burocrática da escola e para a obtenção de uma estrutura básica para a realização do desfile carnavalesco. Dessa forma, esse grupo foi capaz de traçar relações com atores externos à agremiação capazes de colaborar para o objetivo de “colocar o carnaval na rua” como, por exemplo, o caso do diretor da Unidos da Tijuca, amigo de Sônia, que levou uma bancada nova ao ateliê, ou mesmo Ademir, o adrecista de uma escola do grupo especial que detinha os conhecimentos técnicos necessários para a confecção do carnaval e se integrou à equipe de criação, mesmo que temporariamente.





As relações de sujeitos mediadores que transitam entre mundos sociais distintos no carnaval (SANTOS, 2009) foram primordiais para a formação de uma rede de apoio onde traçou-se, de maneira institucionalizada, relações burocráticas com a Unidos da Tijuca e a Vizinha Faladeira onde, a partir dessas conexões, a escola conseguiu confeccionar sua alegoria com espaço e chassi cedidos, um mestre bateria com um grupo de componentes já formado e um local para a realização de ensaios.

Ao eleger Unidos da Tijuca e Vizinha Faladeira como principais parceiras, o GRES Feitiço do Rio opta por duas agremiações que possuem ampla relação com o território da região central. Enquanto a Vizinha Faladeira tem como base comunitária os morros do Pinto e Santo Cristo, e sua memória intimamente ligada à Zona Portuária, o GRES Unidos da Tijuca é oriunda do Morro do Borel, no bairro da Tijuca, e localiza sua quadra de ensaios na zona da Leopoldina, no Clube dos Portuários, além de seu barracão localizar-se na Cidade do Samba. A relação com a zona central da cidade torna-se parte constitutiva dessas três agremiações e, para o Feitiço do Rio, uma estratégia interessante para se pensar o posicionamento de uma nova agremiação no carnaval carioca contemporâneo.

A região central possuiu papel central na formação cultural da cidade do Rio de Janeiro. Atuando como epicentro político, exerceu função primordial ao transformar-se em palco de diversas manifestações carnavalescas: ranchos, grandes sociedades, blocos, cucumbis, frevos, escolas de samba, dentre outros, animavam as ruas e disputavam o protagonismo no espaço urbano (FERREIRA, 2004). Sendo a região do centro, então, o principal local da cidade em que se realizam os desfiles das escolas de samba na cidade, não é nenhuma surpresa que,





ali, até hoje, se aglomerem o maior volume de produção e transações que envolvam os desfiles¹⁸.

Durante a história das escolas de samba, boa parte dos barracões ocupavam galpões abandonados da zona portuária, fazendo, dali os espaços destinados à confecção do carnaval. Entretanto, a partir de 2005 com a inauguração da Cidade do Samba, esses galpões foram, paulatinamente, sendo ocupados por escolas dos grupos de base - principalmente as escolas do grupo A, o grupo subsequente na hierarquia carnavalesca ao grupo especial. É importante chamar atenção sobre como esses barracões e o trânsito que os envolve geram uma interessante teia que dá vida ao espaço urbano, agitando “ uma imensa rede de relações sociais que se movimenta, envolvendo, entre outros, a Prefeitura, as empresas donas dos terrenos e armazéns, as escolas de samba de quase todos os grupos, o setor turístico da cidade e os grupos interessados na revitalização da zona portuária” (BARBIERI, 2009,p. 140).

Sabemos que no cenário urbano, as relações sociais são tecidas a cada instante. A cidade se revela como um palco onde atores encenam interações, dramas são vividos, alianças são feitas, desfeitas, refeitas e novos significados são negociados permanentemente. A vida urbana, então, torna possível encontrar pessoas de origens e identidades sociais diferentes, articuladas e inseridas em um mesmo meio (SIMMEL 2005). Nesse espaço

¹⁸ Sabemos, entretanto, que a região central não é a única em que ocorrem desfiles de escolas de samba durante o período carnavalesco. Na década de 40, a região da Zona Oeste da cidade, no bairro de Santa Cruz, possuía seu próprio desfile de grandes sociedades e escolas de samba; no bairro de Vila Isabel, também, realizavam-se desfiles. Atualmente, na estrada Intendente Magalhães, os grupos de acesso da terceira à última hierarquia das escolas de samba lá desfilam, realizando uma espécie de carnaval paralelo. Abordei essa temática em minha tese de doutorado (Natal, 2019)





compartilhado, o conflito e o dinamismo assumem papel central no fluxo de interações entre diferentes camadas e grupos sociais.

Sendo a cidade palco dessas múltiplas tensões e interações (Idem; KUSCHNIR, VELHO, 2000, p.9), entendemos que a região comporta, também, conflitos permanentes em torno da produção do visual carnavalesco das escolas de samba. Se, por um lado, há uma primazia da Cidade do Samba, com um modelo defendido pela LIESA como profissional, de “espetáculo visual” (CAVALCANTI, 1994), ideal a ser seguido, financiado e subvencionado pelo estado e pela TV Globo, por outro, algumas escolas dos grupos de acesso, cuja subvenção pode chegar a ser nula, utilizam o espaço central para produzirem sua visualidade carnavalesca a partir de estratégias de sobrevivência frente a um modelo de carnaval onde o dinheiro e a visibilidade midiática são premissas.

Adriana Facina, ao cunhar a ideia de “Cultura de sobrevivência” no contexto das favelas cariocas, nos dá luz a respeito da constante reinvenção das culturas e o improviso como uma forma mesmo de sobreviver ao precário:

“A solidariedade, a gambiarra, o improviso, o drible geram uma maneira de produzir cultura e de fazer arte. Não há distinção entre criar esteticamente e inventar estratégias para garantir a sobrevivência. A criatividade é práxis e não depende de um tempo de contemplação separado das urgências do cotidiano. A arte não se dá apesar, mas a partir das exigências que a precariedade impõe” (Facina, s/data, p. 3).

Mesmo que a autora tenha cunhado essa ideia dentro de em um contexto de extrema violência e miséria latentes na vida das favelas cariocas e sua densa produção cultural, essa ideia pode nos servir para refletir sobre as





escolas de samba cariocas diante de um contexto de precariedade em que vivem as escolas do grupo de acesso.

Ao confeccionar o seu carnaval na zona central do Rio de Janeiro, o GRES Feitiço do Rio elabora, constantemente, estratégias de sobrevivência que buscam o êxito de seu objetivo de “colocar o carnaval na rua”. Assim como no processo de elaboração das fantasias, a confecção dos carros alegóricos passou por um intenso processo de adaptação em decorrência do tempo de realização e dos escassos recursos financeiros da escola¹⁹.

Entendo, portanto, que, bem como suas redes de sociabilidades travadas na região central do Rio de Janeiro, é necessário compreender essa constante reelaboração visual como uma estratégia básica de sobrevivência dessas instituições em meio à um modelo de escola de samba com maior volume financeiro e atenção midiática. Ao buscarem “não enrolar a bandeira” - ou seja, o não desfilar durante um ano carnavalesco e encerrar suas atividades permanentemente - a constante reelaboração visual busca superar uma difícil realidade financeira e material vivenciada cotidianamente por atores imbuídos em construir seus carnavais.

Ao mesmo tempo em que a precariedade se torna uma oportunidade singular de exercício da inventividade carnavalesca, atua, também, como uma maneira de se elaborar relações diante de um problema chave da falta de verbas e apoio estrutural a essas agremiações. Entretanto, mais além, são um grande complicador para a ação carnavalesca dessas escolas na cidade, ceifando bandeiras e sonhos.

¹⁹ Araújo (2008) e Bartolo (2018) já nos chamaram atenção para o intenso processo de reciclagem e ressignificação que dão forma à novas alegorias nas escolas de grupo de acesso.





Transitar e negociar são parte de estratégias de sobrevivência dos sambistas das escolas de samba do grupo de acesso na área central do Rio de Janeiro, mas também da afirmação das escolas de samba enquanto resistência da cultura negro-popular carioca. Diante de tantos desafios, por quase cem anos, as escolas de samba permanecem, ainda hoje, na malha urbana como um importante e desafiador objeto para olharmos as nossas contradições cotidianas e múltiplas formas de vivência. Nos ensinam, então, que o samba no pé é, mais que um ritmo, uma forma de desviar e gingar diante dos desafios de quem nos quer ver aniquilados.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Eugenio. Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba cariocas dos Grupos de Acesso C, D e E. Tese de doutoramento. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2008.

BARTOLO, Lucas. A alegoria de Cosme e Damião: arte, magia e reciclagem no Carnaval Carioca. No prelo.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of Chicago Press, 1986.

_____ *Becker, Howard S. Entrevista*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.3, n.5, p.114-136, 1990.

CANDEIA FILHO, Antonio e **ARAÚJO**, Isnard. Escola de Samba – Árvore que esqueceu a raiz. Rio de Janeiro: Editora Lidador/Secretaria Estadual de Educação e Cultura, 1978.

DA MATTA, Roberto. *O carnaval como rito de passagem*. in: Ensaio de antropologia estrutural. Petrópolis. Ed. Vozes, 1973.





_____ *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro, RJ, 1980.

FACINA, Adriana. Festas Efêmeras: Cultura e Sobrevivência no Rio de Janeiro. No Prelo. Retirado do link em 13/04/2020: https://www.academia.edu/30236403/Festas_ef%C3%AAsmeras_cultura_e_sobreviv%C3%AAncia_no_Rio_de_Janeiro

FERREIRA, Felipe. O marquês e o jegue: estudo de fantasia para escola de samba, Rio de Janeiro:Altos da Glória, 1999.

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

_____ *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

_____ *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FOOTE-WHITE, William. Sociedade de Esquina, Rio de Janeiro, RJ, Ed. Zahar, 2005.

GLUCKMAN, Max. *Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna*. In

KUSCHNIR, Karina; **VELHO**, Gilberto (Org.). *Mediação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

LOPES, Nei. O samba, na realidade... A utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MALINOWSKI, B. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.





NATAL, Vinícius Ferreira. Publio Marroig: o artista e a cenografia carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro (1878-1956). Tese defendida pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (2019)

_____ *Cultura e Memória nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro: Dramas e Esquecimentos*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Terra, 2016.

PAVÃO, Fábio. Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba. Dissertação (Mestrado em Antropologia), PPGA/UFF, 2005.

_____ *As Escolas de Samba e suas Comunidades. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*. RJ. v.6, 2009.

PORTO, Gabriel Haddad Gomes. A Arte dos milagres: fé e folia na construção do carnaval do GRES Acadêmicos do Cubango de 2019. Programa de Pós-Graduação em Artes, UERJ, 2020.

SANTOS, Nilton. *A Arte do Efêmero: Carnavalescos e Mediação Cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009,

SIMMEL, George. As Grandes Cidades e a Vida do Espírito, *Mana*, vol.11 no.2 Rio de Janeiro Out. 2005 [1973].

TURANO, Gabriel da Costa. “A visualidade das escolas de samba na década de 1930: inovação, transformação e reconfiguração.” *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 133-142, 2011.

_____. *Devido às marmeladas, adeus carnaval! Um dia voltaremos!: escolas de samba e cultura popular dos anos 30*. Dissertação – Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes/Uerj, Rio de Janeiro, 2012.

VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1973.





_____ *Cultura Enquanto Heterogeneidade: Biografia e Experiência Social*. In: Subjetividade e Sociedade: Uma Experiência de Geração. Ed. Zahar, 1986.

_____ *Individualismo, Anonimato e Violência na Metrópole*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 15-29, jun. 2000

_____ *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas* (3a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VELHO, Gilberto; **KUSCHNIR**, Karina (Org). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.





TERCEIRA MIGRAÇÃO DO TALABARTE

THIRD TALABARTE MIGRATION

Milton REIS CUNHA JUNIOR¹

Rute Alves NORONHA²

Viviane Martins RAMOS³

Lúcia Mariana de Salles NOBRE⁴

Selma de Mattos ROCHA⁵

Thiago Acacio de ALMEIDA⁶

Tiago José Freitas BATISTA⁷

Ronaldo da SILVA JUNIOR⁸

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI⁹

¹ PhD em História da Arte (EBA/UFRJ), Doutor em Letras (UFRJ), Mestre em Letras (UFRJ), Bacharel em Psicologia (UFPA), MBA em Moda e Indumentária (UNESA). E-mail: miltcunha@gmail.com

² Graduada em Design de Moda (UVA). E-mail: pb.rutealves@gmail.com

³ Licenciada em Educação Física (UFRJ) e Mestrado em Artes pela (UERJ). E-mail: vivimartinsfolc@gmail.com

⁴ Graduada em Jornalismo (FACHA). E-mail: lucinhanobre@gmail.com

⁵ Bacharel em Direito (UNIG), Pós-graduanda em Gestão (UERJ). E-mail: selminhasorriso@uol.com.br

⁶ Bacharel em Publicidade e Propaganda (UNESA), Licenciando em Ciências Sociais (CPII), Pós-graduando em Relações Étnico-Raciais: Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (UCAM). E-mail: contatothiagoacacio@gmail.com

⁷ Doutorando em Linguística (UFRJ), bolsista CAPES, Doutorando em História da Arte (UERJ), Mestre em Letras (UNIR), Especialista em Tecnologias e Educação a Distância (UNIMAUÁ), MBA executivo em gestão de Marketing e Comunicação Integrada (UNICID) e Especialista em Docência do Ensino Superior (UNICID). Licenciado em Letras (UNIRON). E-mail: tiagofreitas.professor@gmail.com

⁸ Graduando em Bacharelado em Teoria da Dança (UFRJ). E-mail: junior.rribeiro@outlook.com

⁹ Mestre em Letras (UERJ), Pós-graduada em Literatura Brasileira (UERJ), Pós-graduada em Didática do Ensino Superior (UGF), Graduação em Letras (UGF) e em Gestão de Carnaval (UNESA), Gestão Executiva (Coppead/UFRJ). E-mail: lilialanghi@gmail.com





RESUMO

Este estudo parte do questionamento de uma mulher sambista, de comunidade, que quer saber se um homem pode interpretar o papel de porta-bandeira em uma escola de samba. A partir desta pergunta, iniciou-se uma investigação sobre as tensões e negociações que giram no entorno das diversidades que hoje ocupam esse lugar de porta-bandeira, notando-se, assim, que o carnaval está vivendo uma terceira migração deste talabarte que, outrora, fora de responsabilidade do homem que lutava para proteger o pavilhão dos ataques da época; por um grande período fincou tradição sob a responsabilidade das mulheres cis e hoje está sendo assumido por mulheres trans e homens transformista, drag ou cross-dresser, que performam o gênero feminino.

PALAVRAS-CHAVES

Gênero; Porta-bandeira; Carnaval; Escolas de Samba.

ABSTRACT

This study is based on the questioning of a samba woman, from the community, who wants to know if a man can interpret the role of the flag bearer in a samba school. From this question, an investigation was started on the tensions and negotiations that revolve around the diversities that today occupy this place of flag-bearer, noting, therefore, that carnival is experiencing a third migration of this lanyard that, once, outside the responsibility of the man who fought to protect the flag from the attacks of the time; for a long time it became a tradition under the responsibility of





cis women and today it is being taken on by trans women and transformist, drag or cross-dresser men, who perform the female gender.

KEYWORDS

Genre; Flag-bearer; Carnival; Samba schools.

1. RODOPIOS INTRODUTÓRIOS

Este trabalho volta seus olhos para o carnaval e as escolas de samba cariocas, um cenário em que as tensões entre tradição e transformação são sempre postas em voga. E, tendo em vista, que se trata de uma cultura que para continuar existindo teve e tem que resistir às forças que incansavelmente tentam a negar, silenciar e interditar ao longo da história, há que se compreender que a preservação de suas tradições é um necessário instrumento de resistência, de valorização da memória e do sagrado que guarda.

Mas, em que medida essas tradições devem ignorar as demandas sociais de seu tempo? Vivemos um momento em que a individualidade humana não está mais cabendo nas prateleiras das classificações que, outrora, lhe foram impostas. Há um transbordamento de identidades e expressões que querem ser enxergadas, reivindicar espaço. Em contrapartida, o conservadorismo tem se esforçado para renovar suas forças e fincar raízes ainda mais profundas nas camadas da sociedade em busca de sufocar o grito de quem quer ser ouvido.

Nas escolas de samba tradicionalmente, porta-bandeiras são mulheres cis de fibra que simbolizam a dignidade das mulheres da comunidade. Poderá uma mulher transexual, uma travesti ou um homem cis que atue como *Drag*





Queen ou Transformista interpretar a porta-bandeira, encarnar esse lastro de história cultural que uma porta-bandeira carrega?

Como é que esses dois personagens, mestre-sala e porta-bandeira, dialogam com o surgimento dessa demanda da modernidade? Como a tradicional narrativa da escola de samba se relaciona com o surgimento destas personas sociais (por exemplo, as mulheres trans, que não nasceram mulheres biologicamente, mas ganharam o direito de se declararem mulher)? Ficaria o discurso da escola de samba sem permitir o diálogo entre novos papéis sociais e a tradição do mestre-sala e da porta-bandeira? Vivenciamos, neste exato momento, a questão de “pode” ou “não pode”, “deve” ou “não deve”. E essa reflexão, sem resposta imediata, não deve e não pode ser transpassada pelo ódio homofóbico ou transfóbico ou por achismos infundados.

É preciso compreender o histórico desta narrativa, a da porta-bandeira e sua simbologia, não sendo só um corpo qualquer que roda o pavilhão, mas sim um corpo que carrega um lastro de significação na história das comunidades que produzem o veemente discurso das Escolas de Samba.

O regulamento atual não diz nada a respeito de identidade de gênero na dança de mestre-sala e porta-bandeira, mas o processo de reconstrução social é uma realidade mundial e a transformação da dança é constante. A dança modificou, atualizou, e, assim, questões impensáveis há um tempo atrás se apresentam atualmente e precisamos pensar a respeito. Este texto não discute a orientação sexual e, sim, a identidade de gênero de um casal de mestre-sala e porta-bandeira.

Colocar uma mulher trans ou um homem para interpretar esta figura feminina que simboliza todas as mulheres da comunidade, faria com que





estes tivessem a representatividade reconhecida para simbolizar todas as mulheres daquela Agremiação?

Essa é a reflexão aqui proposta e ainda há muito o que pensar a respeito do assunto. Mas sem ódio! Ninguém quer desaparecer com ninguém! Ninguém quer proibir ninguém a desfilar! Não há essa possibilidade! Não é proibitivo, coercitivo ou obrigatório! É conversar sobre a linha do tempo das migrações!

Então, bem-vindos a essa deslumbrante e fascinante discussão!

2. DEFLAGRAÇÃO DO PENSAR: TINA BOMBOM E A PERGUNTA

A motivação para debruçar-se sobre esse tema surge quando, em um grupo de um aplicativo de mensagens intitulado “Baile dos Passistas do Milton Cunha”, Tina Bombom, uma mulher cis, sambista, preta e de comunidade, que é Presidente da ala de passistas do G.R.E.S. Inocentes de Belford Roxo, indaga a Milton Cunha, a fim de obter explicações: “um homem pode ser porta-bandeira? Eu queria entender, eu queria pensar, eu queria raciocinar sobre essa discussão de homem como porta-bandeira!”, postou Tina Bombom no grupo de aplicativo de mensagens.

Tina confessa que “queria entender até que ponto essa situação fere as tradições das agremiações, já que tudo hoje está sendo modificado. Como está a mente do sambista sobre isso? Alguns sambistas aceitam a modernidade e outros sambistas buscam conservar a história do que seria um casal de mestre-sala e porta bandeira para uma agremiação. Como nós poderíamos questionar isso sem ofender? Isso é algo que temos que refletir e ter muito cuidado. Eu sou uma sambista da antiga e tenho esses questionamentos dentro de mim”.





O que motivou o questionamento de Tina e de outros sambistas foi o fato de que o G.R.E.S. Acadêmicos do Sossego, cujo enredo abordava questões acerca da intolerância, anunciou a contratação de Anderson Morango (um homem cis) para ocupar o cargo de terceira porta-bandeira para o carnaval de 2019.

O que nos sugere é que Morango é o primeiro a quebrar a hegemonia o cargo de porta-bandeira no carnaval da Marquês de Sapucaí, onde estão incluídas as escolas da Série A e do Grupo Especial. Sua contratação abre portas para que outras pessoas, que não se enquadram na hegemonia de mulheres cis, pudessem vir a ter oportunidade de ocupar o lugar de porta-bandeira no grande palco do samba, que concentra os olhares dos principais veículos de comunicação e do mundo. No carnaval da Intendente Magalhães, a G.R.E.S. Império Ricardense, tem como porta-bandeira a Carol Bittencourt, uma *Crossdresser* que se identifica como homem cis; e a G.R.E.S. Mocidade Unida da Cidade de Deus tem Lucas Mugnoez empunhando um de seus pavilhões.

Além deles, três mulheres trans estão rodopiando pelas escolas de samba do estado do Rio de Janeiro. São elas: Bianca Castro, que é porta-bandeira do G.R.E.S. Acadêmicos do Peixe, do G.R.E.S. Acadêmicos do Jardim Bangu e do Bloco Bangay Folia; Rayka, da G.R.E.S. União do Parque Acari e que também atua como porta-bandeira na cidade de Niterói, na G.R.E.S. Unidos do Sacramento e na G.R.E.S. Império de Charitas; e Pérola, que defende um dos pavilhões da G.R.E.S. Unidos do Sacramento, em Niterói.

Esta seria mais uma migração do sagrado talabarte que sustenta o pavilhão de uma Agremiação, imagem poética que nos serve como título, pois, nesta movimentação, os grupos comunitários de sambistas vão refletindo as mudanças do mundo, seus questionamentos e sua consagração (ou não) a estes novos ideais.





Foram seis décadas em que uma mulher cis era escolhida para representar a dignidade e a força das mulheres da comunidade. Então, historicamente, nesse segundo momento em que migra do homem “lutador” e vai para a mulher cis, elas são referendadas pela mulher da comunidade, como uma representante legítima, digna. A comunidade como um todo precisa se sentir representada e tomar posse do seu lugar de fala. Temos que perguntar se elas se sentem representadas por uma mulher transexual, uma travesti ou um homem gay performando o gênero feminino (*Crossdresser*, *Drag Queen* e transformista).

Além da representação de dignidade, entremos na questão do que é momentâneo e vivido em um situação específica, como explicitado a seguir: se você porta-bandeira simboliza a dignidade, a luta das mulheres, então essa é uma pauta das mulheres que são mulheres 24 horas por dia e que podem falar dessas questões. A mulher trans se declara e vive o lugar da mulher, ela dorme mulher e acorda mulher. É permanente. Ainda assim, a Porta Bandeira Rute enxerga diferenças nesta consideração sobre o feminino: “uma mulher trans, se declara mulher, mas exatamente por ela não ser uma mulher cis, ela não tem a vivência real da situação. Ela não sabe por exemplo, o incômodo de ter que ir trabalhar durante o ciclo menstrual, a tortura psicológica que muitas sofrem por não quererem ou não conseguirem/poderem engravidar, por priorizarem a vida profissional a pessoal”.

Observando o efêmero, o temporário temos o homem que se veste, se maquia e atua como mulher naquele momento, porém no seu cotidiano vive como homem: ele tem autoridade, representatividade? Ele tem poder de representação da dignidade, da fala daquelas mulheres da comunidade? Há que se conversar! É um ponto! Não somos movidos pelo ódio, pela homofobia, pela dor, pelo rancor! Não somos! Somos movidos pelo raciocínio. Desse





pavilhão que sai de uma cintura masculina, boa de “porrada”, vem para as grandes damas da liderança e da força da mulher da comunidade, que agora está migrando de novo. Terceiro movimento migratório desse pavilhão, não é? Que, às vezes está na carne, às vezes está no copinho do talabarte, que já foi de ombro, já foi de cintura, e que agora está migrando para uma cintura trans ou uma cintura de homem que performa o gênero feminino. De qualquer forma, temos três períodos históricos, temos três tipos de representação. O que a bandeira significava naquele primeiro momento do homem, da “porradaria”; o que a bandeira representa na cintura das grandes damas cis, nascidas mulheres; e o que a bandeira agora representa com as trans e os homens gays que performam o gênero feminino?

No grande debate da representatividade, as mulheres cis já não falam pelas mulheres trans, ou vice-versa. Cada identidade de gênero reserva seu lugar de fala, chegando recentemente esta questão ao universo das porta-bandeiras

Neste debate sobre representatividade, temos a porta-bandeira, que é a mulher cis escolhida para representar uma comunidade, e atualmente encontramos, neste contexto, a porta-bandeira trans e a porta-bandeira sendo representada pelo homem cis *Crossdresser* e transformista, que performa o gênero feminino. Com o surgimento dessas novas representações a mulher cis da comunidade se posiciona a respeito de representatividade e legitimidade. Posteriormente temos o poder que está nas mãos dos dirigentes, que vão permitir, constatar, aceitar, fazer desfilar, ou não, essas novas formas de interpretação do papel da Porta Bandeira.

Há uma tensão também entre o direito de ocupação de espaço: o direito da mulher trans; o direito do homem que performa como mulher, e até de uma *Drag Queen* de ocupar o espaço do carnaval para mostrar sua





arte e; o direito da mulher cis que já tem o seu lugar limitado no samba e inúmeras barreiras para ocupar alguns espaços no carnaval. A mulher cis luta pela resistência e por salvaguardar a tradição dos lugares que ela já ocupa, o que acaba gerando uma tensão entre esses dois direitos, por que a mulher não quer perder o limitado espaço que tem. Desta forma, o cargo de porta-bandeira é um dos reduzidos espaços, que a mulher cis não quer perder, nem para um homem que performa feminilidade, nem para uma *Drag* e nem para uma mulher trans.

Mais uma colocação de Tina Bom-Bom traz reflexão, ela afirma que não se incomoda com o fato de ser uma mulher trans, e complementa “mas me preocupa da gente perder aquela leveza, aquela beleza de ver o giro da mulher. Se outras trans surgirem como porta-bandeira, será que a gente ainda vai ver essa leveza toda?”

Com as transformações da modernidade, na sociedade, a mulher trans, o travesti e o ator vestido de mulher, começam a aparecer ocupando espaço em todas as vertentes da sociedade (como por exemplo, nas novelas de televisão) e, ao tentar ocupar um papel tradicional dentro da estrutura da escola de samba, surgem essas perguntas de quem não está sendo movido pela homofobia ou transfobia, aqui representados por Tina BomBom, mas sim, pela tentativa de destrinchar a configuração e compreendê-la.

A questão da tradição e modernidade são dois conceitos complexos,

A tradição, digamos assim, é a cola que une as ordens sociais pré modernas [...] Em outras palavras, a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência sobre o presente (GIDDENS, 1996, p. 80)





Já a modernidade, para o mesmo autor pode-se dizer, rompe o referencial protetor da pequena comunidade e da tradição, substituindo-as por organizações muito maiores e impessoais (GIDDENS, 2002, p. 38).

Cultura é tudo aquilo que os grupos humanos produzem: conhecimento, costumes, tradições, comportamentos, rituais. Essas acabam se consolidando como crenças tradicionais. Elas encontraram uma estrutura poderosa numa certa época e se reproduziram durante muito tempo da mesma forma, porque elas seriam tradicionais e, assim, ao repetirem essa manifestação, reproduzem exatamente o que já está estabelecido, com força histórica, com força da tradição, da sequência temporal, e isso já se consolidou de tal forma que todo mundo repete aquilo do mesmo jeito.

Nesse diálogo do tradicional sendo feito no cotidiano, a troca de influências acontece e os processos tradicionais vão sendo impactados pela vida do dia a dia. O tradicional está inserido dentro de uma sociedade que continua a tocar sua vida pra frente, tornando-se moderna. A sociedade guarda as suas tradições, a tradição está ali, repetida, tentando sobreviver, se adaptar. A tradição luta para não ser esquecida, ou superada. Se ninguém mais a repete, ela desaparece.

3. O FAROL CONSTANTE: NÃO AO PRECONCEITO!

Para uma melhor compreensão deste tópico cabe explicitar que homofobia é ter fobia, ódio, aversão, medo, raiva à homossexualidade (não deve ser usado o termo homossexualismo, o sufixo “ismo” é indicativo de doença, o que, segundo a Organização Mundial de Saúde, não é correto) e transfobia é ter fobia, ódio, aversão, medo, raiva a pessoas transgêneros (travestis e transexuais). Qualquer ato, decisão, movido pelo ódio, pelo pavor, pelo





medo, pela condenação à homossexualidade ou transexualidade; ambas são agressões aos direitos humanos.

Complementando as informações, a advogada, Maria Eduarda Aguiar, tenta auxiliar na compreensão das diversas denominações: “Separe orientação sexual de identidade, e aí coloque, nas partes das identidades de gênero, homem cis, mulher cis, mulheres trans, travesti, homem trans e transmasculino. Essas são as principais identidades de gênero! É claro que há aí também pessoas não binárias. Se quiser, é possível aprofundar, a partir dessas quatro pessoas. Os quatro grupos identitários podem ter sexualidades diversas”.

A grande porta-bandeira Wilma Nascimento, relata um caso que demonstra que nem sempre a Escola de Samba encarou como algo normal - e cabe aqui questionar quantos do mundo do Samba encaram esta atual terceira migração do Talabarte como “normal” - a presença de pessoas trans em seu quadro de porta-bandeira: “Eu ainda não saía na Portela, mas namorava o Mazinho, que era filho do Natal e frequentava a Portela. Mas teve um desfile na rua, no Méier, em que quando eu olhei a porta-bandeira, eu vi que era travesti. E, aí, eu falei pro Mazinho: não é mulher! Aquilo é homem! É travesti!”. Aí, ele: ‘Que nada! Já está você falando mal!’. Respondi que tinha certeza, por que eu trabalhava em boate, nessas coisas todas, teatro, e eu conhecia bem travesti. Naquela época não era assim conforme está agora, e deixei para lá. Passou uma semana ele disse pra mim: ‘Pô, tu tem uma boca, hein! Num é que é travesti mesmo? Tirei logo da Portela! Tirei! Não vai dançar mais!’. Foi assim... Sobre isso, Lucinha Nobre diz “ainda não me sinto segura o suficiente para dar uma opinião definitiva. Ainda estou tentando juntar as informações”.





4. MIGRAÇÕES DO TALABARTE: UMA LINHA DO TEMPO

A história nos mostra que Anderson Morango não é o primeiro homem a ocupar este lugar. Candeia (1978) narra que o cargo de porta-bandeira em uma escola de samba foi ocupado inclusive por Ubaldo, um homem que empunhava o estandarte do G.R.E.S. Portela, entre os anos 1928 e 1930, ele e acompanhantes, todos homens, compunham uma Guarda de Honra, que segundo o autor, comportava-se como uma Guarda de Honra Militar a fim de proteger o símbolo maior da escola.

Tradicionalmente, as comunidades tinham um terreno baldio onde jogavam futebol e onde batiam os tambores do candomblé. E é nesse terreno onde você vai ter o movimento de irem se agrupando para formar os grêmios recreativos. A partir do futebol ou a partir da religião, esse pessoal começa a se organizar. “Quem sabe tocar, toca! Quem sabe dançar, dança! Quem sabe compor, compõe! Quem sabe cantar, canta!”. E, dentre esses papéis do quem sabe faz, eram os homens que carregavam as bandeiras, pois a violência do embate entre os grupos desejava derrubar a bandeira do grupo opositor.

Os homens carregavam pavilhões em ranchos carnavalescos e se apresentavam sozinhos nessa função, como porta-estandartes. Nesta linha do tempo, o pavilhão primeiro migra dos talabartes dos homens para as mulheres cis, e depois, na segunda década deste terceiro milênio, a porta-bandeira passa a ser interpretada por homens assumidamente gays ou mulheres trans, ainda que a maioria absoluta seja de mulheres cis.

Substituindo o homem porta-estandarte, temos o surgimento desta mulher de fibra que simboliza o respeito dignidade, a honradez, e a autoridade da grande dama. Se as belíssimas, bonitonas, as cabrochas são quadril, elas





são beleza física, charme, sedução enorme, roupinhas mais apertadinhas, mais curtinhas, porém, a porta-bandeira, a grande dama que carrega a bandeira do Grêmio, essa já não é marcada por esses atributos físicos. Ela é a figura honrada, ativa, digna de representar as mulheres da comunidade que se impõe como uma voz de liderança, a grande mulher que vive e porta a bandeira. Ela simboliza a dignidade de todas as mulheres daquele grêmio, sempre elegante, sempre cheirosa. Ela é tão respeitada, tão rainha, tão majestosa, tão exuberante que ela é a única que poderá carregar o símbolo de todo aquele grêmio, que é a bandeira. Ela é um norte de identidade, pertencimento para aqueles ares que vêm atrás da bandeira. O imaginário daquela comunidade está encarnado ali, naquele pavilhão, que ao ser encaixado no copinho do talabarte, junto ao corpo dela, viram uma coisa só, um único símbolo, uma coisa só de dignidade, honradez, símbolo de pertencimento, identitário de toda aquela gente.

Quando esse lugar passa a ser ocupado por mulheres cis que assumem a responsabilidade de empunhar o pavilhão, é que surge, para acompanhá-la e protegê-la, a figura do mestre-sala, um homem, que, de acordo com Candeia (1978, p.40), “deve ter a pose e a imponência de um rei que leva sua rainha para todos os lados”.

Mestre Haroldo Costa, em depoimento a este artigo, narra os constantes diálogos que as agremiações de Carnaval, buscando estabelecer suas tradições, sempre travaram com as questões de gênero. Ele diz: “o que tenho apurado é que houve uma mulher, Maria Adamastor, que foi a primeira porta-estandarte do rancho Ameno Resedá, pioneira na função que depois resolveu sair de mestre-sala. No Catumbi havia um bloco com nome de Caçadores de Veado, a porta-estandarte era um travesti e o grupo migrou para a escola de samba





Estácio de Sá. onde saía na ala das baianas com o pescoço cheio de colares de aljofre para esconder o gogó”.

Os desfiles no início do século XX foram marcados pela grande rivalidade entre os grupos de Ranchos, Blocos e Cordões, e, nesta briga, um objeto de desejo era “A” constância, que unia todos os desfilantes: a vontade de derrubada do pavilhão do grupo rival, (estandarte ou bandeira), que era cobiçado para sofrer ataques, ser destruído. O símbolo da beleza do Grupo, com brasão, desenho, fatias de cores, que ia desfilando serelepe como um sinalizador da presença da potência energética daquela gente, despertava ira, valentia, sentimentos de combate. Urgia ser retirado das mãos da pessoa que o conduzia, através das lutas que marcam a atividade de humilhar, subjugar o outro, adversário. O grupo que chegasse ao fim da apresentação sem o seu pavilhão, ou com ele em farrapos, sujo, pela metade, perderia pontos e teria que aceitar sua condição de mais fraco em preservar seu símbolo.

Esta dança de informações picadas, apuradas aqui e ali, vão formando essa grande colcha de retalhos que demonstra que a pulsão de vida e desejo das ruas sempre pressionou a estrutura da Linguagem Narrativa das Agremiações de Carnaval. Pessoas “diferentes” sempre quiseram e tentaram participar. Deste jogo de forças, destas tensões, vai-se construindo a História, bordada de aparições e apagamentos. O pesquisador autoridade, Luiz Antonio Simas, também narra seus achados (e perdidos): “A gente não tem muita informação sobre como a atividade de segurar o estandarte se torna portar a bandeira, nem como foi o processo de escolha de homem ou mulher para tal função; as informações que eu tenho vem naquela linha evolutiva dos ranchos, com balizas, com porta-estandartes e tal; e o Ubaldo,





que acabou desfilando como porta-bandeira da Portela, a informação é que eles não se travestiam com aquelas roupas de mulher, no máximo botavam alguns detalhes que remetiam a uma figura feminina, mas era o esquema mesmo da preparação pra violenta briga, por que você tinha aquela tradição da tentativa do roubo do estandarte, do roubo da bandeira. Então não era aquela coisa do homem absolutamente travestido não. As referências que a gente tem é que vinha o homem portando a bandeira ou o estandarte, mas isso foi mais presente mesmo nos ranchos... Nas escolas de samba você tem o Ubaldo, mas já é uma transição mesmo pra figura feminina. Não há nenhuma referência de que os homens que exerceram a função de porta-bandeira desfilassem com uma roupa clássica de porta-bandeira, aquela que a gente imagina. Era realmente uma roupa adequada pra pancadaria, e era turma de valentão. Por outro lado, você tem por exemplo Maria Adamastor, que foi mestre-sala, que é uma figura interessantíssima, era uma mulher que jogava capoeira, era craque da pernada e tal. A ideia de que os homens vestiam-se como mulheres pra dançar, ela não encontra respaldo nenhum em pesquisa. O que a gente tem, nas crônicas, por exemplo, do Vagalume, (quando ele fala dos ranchos e do iniciozinho das escolas de samba), ou em Almirante (quando menciona essas questões) não há nenhuma menção do homem vestido como mulher com uma fantasia que depois se caracteriza como a fantasia clássica da porta-bandeira. Eles eram valentões, você sabia que tava desfilando ali um porradeiro, adequado à porrada, até porque se roubassem o estandarte ou a bandeira, até que o valentão arrancasse os apetrechos femininos, ou saísse correndo com a saia rodada atrás do opositor, ele nunca mais ia pegar o ladrão. É interessante a gente estar nessa terceira fase de tipos humanos carregando o pavilhão”.





Como era atividade de embate físico, sobrava para homens valentões a guarda deste amado e odiado pavilhão. Estes responsáveis por tarefa que poderia resultar inglória, eram acompanhados por linhas de balizas, que o ajudavam servindo de escudo humano para resguardar mastro e planejamento. Esses alegados motivos de segurança estabelecem na linha do tempo de portar o pavilhão, este Momento Um, em que um sagaz lutador era o corpo sustentador da insígnia.

Segundo Fábio Pavão, Vice Presidente do GRES Portela, “as referências que eu tenho em relação à bandeira da Portela, a primeira referência é da Dodô, que a Dodô foi escolhida pelo Paulo, em 1935, para ser a porta-bandeira. A Dodô, ela cita o nome de uma outra mulher, eu não vou lembrar onde que ela citou isso. Mas acho que ela citava o nome de uma outra mulher... Isso a gente está falando da década anterior a 1935. Acredito que anterior até os primeiros desfiles. De quando a Portela ainda era um bloco, ou um conjunto carnavalesco, seja anterior a 1930, 1928... O Ubaldo, eu acredito que, se essa história realmente é verídica, ela é da década de 20, está associada ao período em que era comum os homens se vestirem de baianas também, até porque ele podia esconder ali as armas. A navalha, para proteger o contingente da escola, isso aí a gente tem vários registros, tanto que o nome de um dos blocos que antecederam a Portela é Baianinhas de Osvaldo Cruz. Baianinhas de Osvaldo Cruz, não é por acaso, né? Até porque homem se vestir de baiana ali para poder... é... ir pra briga, era algo normal. Agora, sempre foi uma tradição o mestre-sala, esconder a navalha e, naqueles momentos de de briga, ele proteger a porta-bandeira. Se Ubaldo era um homem vestido de porta-bandeira, vestido de de mulher ou um homem levando um estandarte, ou, se não existiu, eu não saberia te dizer.”





Não existia dança, só garbo e valentia para qualificar o homem escolhido. Quanto às mulheres, nem votar podiam (só conseguiram isso em 1932, ano aliás, da primeira disputa entre escolas de samba), num contexto histórico sufocante, elas buscavam vez, quando não tinham voz. Elas teriam que cavar espaço através de muitas lutas, pois o patriarcado não daria nada fácil a elas, relegadas a segundo plano, bastidores dos desfiles. Era uma realidade que as proibia de ser muitas coisas. Pois são os mistérios da ancestralidade africana que fazem as animadas foliãs assumirem esta diferença de serem as condutoras da bandeira da agremiação. Supõe-se que nos anos de 1920, com a organização inicial das primeiras Escolas de Samba, que os diretores decidiram libertar o lutador do entrave de segurar mastro e cair na pancadaria. Deve ter-lhes parecido mais seguro migrar o pavilhão para os braços de uma mulher de fibra, conhecida e respeitada naquela comunidade, ligada pelos laços de afeto que o samba constrói em Grêmio Recreativo Escola de Samba. Esta é uma década de muitas tentativas e erros, experimentações em busca do melhor modelo para exercer a função. Até a década de 1930, existem histórias de homem como porta-bandeira, em atividade do que se considerava “masculino” (aparência de homem, sem usar apetrechos femininos); tem também informações de mestre-sala mulher, o que configura um período de pesquisa e mudança de padrões na majestosa atividade de liderar o desfile com a bandeira no braço.

Por algum mistério bem-vindo, os ventos míticos do batuque fizeram aqueles animados diretores decidirem como se decidia em África, onde especiais mulheres de grande dignidade eram as apontadas como condutoras perfeitas da insígnia da tribo ou nação. Uma divina dama digna, acompanhada





por seu glorioso protetor, um mestre-sala capaz de matar e morrer aos pés da encantada e destemida fêmea.

Foi este modelo que vigorou no início dos anos 1930, que vem surgir as exposições competitivas das procissões negras das Escolas de Samba. Não foi estável, não foi linear, não foi contínuo. Foi sofrido, tentado, testado, mas foi este modelo que sobreviveu em glória e esplendor durante todo o restante do século XX. E de tal forma a dobradinha pareceu nascida para brilhar, que bastaram seis anos de rodopios para que o deslumbrante par começasse a valer notas de pontuação aos olhos dos jurados, e despertar gritos e aplausos apaixonados de quem os assistia: em 1938, a indumentária que vestia o garbo do casal de mestre-sala e porta-bandeira valia ponto. Era um desfile de roupas que atestavam o poder e a qualidade de confecção daquele Grêmio Recreativo. Em 1958, ajustou-se a pontuação para ser a somatória entre o impacto da Fantasia e o desempenho performático do bailado defronte da multidão. Além de belos na aparência, teriam que se deslocar em harmonia e beleza. Não mais interessava a sedução de tecidos e bordados e perucas, a esta opulência era necessário somar giros, cortejo, piruetas, voltas, meneios e mesuras, critérios exigidos até os dias atuais.

Vivemos atualmente uma terceira migração do talabarte, quando a realidade transgênero se apresenta entre duas porta-bandeiras que desfilaram em carnavais recentes, se faz necessário abrir mais uma linha de reflexão sobre os movimentos que se apresentam para empunhar o pavilhão (atividade emblemática quanto a representatividade e simbologia dentro da narrativa). As questões de sexualidade emergidas nas manifestações que estilharam a modernidade em maio de 1968, inaugurando o que muitos autores consideram a Pós Modernidade, chegaram agora no bailado





da porta-bandeira. Dois homens cis gays e quatro mulheres trans estão ocupando esta posição, em diversas agremiações, dos grupos E e A. E é este novo passo que nos rodopia para dentro desta reflexão.

5. DIÁLOGOS LABIRÍNTICOS DA ATUALIDADE

O mundo veio mudando no Século XX. Nos anos de 1960, o feminismo, os povos originários, os portadores de necessidades especiais. No final do século XX, as forças não são mais as forças tradicionais, você tinha a família tradicional, papai, mamãe, filhinhos e no final do século vinte, você vê a nova família, a nova mulher, o novo preto, o novo homem, o novo gay. Então, com o surgimento dessas novas figuras na sociedade, como é que uma narrativa tradicional de escola de samba, como é que é essas novas formas de existir no mundo vão rebater dentro da estrutura narrativa da escola de samba?

5.1. UM LUGAR DE EMPODERAMENTO DA MULHER NEGRA

A representatividade das mulheres de uma comunidade passa pelo crivo, pela opinião, pela aceitação das pessoas dessa comunidade. Quem diz se aquilo representa ou não, é a comunidade. Ela que escolhe, elege, aceita, aplaude e beija a bandeira porque aquela intérprete, aquela mulher que está com a bandeira, ela é sentida no coração da comunidade, como representativa. Então, quem aceita, escolhe, dá o “ok” é o povo. Esse endosso parte do povo! É a vida, é a pulsação da rua, da viela, do morro, da favela que vai dizer, quem pode ser porta-bandeira, quem pode ser aceito. Por enquanto, a hegemonia de porta-bandeiras é de mulheres cis, mas a modernidade trouxe à cena mulheres trans e homens cis para assumir este papel.





Estamos no meio dessa discussão buscando entender a tradição cultural dessa narrativa, que é a escola de samba. Procuramos compreender o peso da simbologia, do universo da porta-bandeira e do mestre-sala e a partir desses entendimentos vamos conversando com o mundo que está aí fora, sabendo que ocorrerão as negociações. E a escola de samba sempre negociou, ela sempre conversou com o teatro, cinema, o balé, a ópera, as artes da performance como um todo. A escola de samba sempre foi antenada, acordada. Ela permitiu, ou não, que as coisas entrassem nela. Então, o que ela não quis, ela expulsou e não deu certo.

5.2. O SAGRADO FEMININO

É importante que compreendamos que esse lugar da porta-bandeira é um lugar sagrado, conquistado pela mulher cis na contra-mão de uma estrutura que não lhe dá protagonismo. Lucinha Nobre relata: “As mulheres precisam lutar para ocupar posições que naturalmente só são dadas aos homens, seja como presidente, diretor de carnaval, diretor de bateria ou ritmista, carnavalescos, coreógrafos ou até mesmo componentes de uma comissão de frente, entre muitas outras funções. Naturalmente todos os espaços são ocupados por homens. E quando as mulheres estão presentes, ainda assim estão sempre ao lado de homens, seja em trabalho conjunto ou até mesmo como assistentes.”

Ao compreender a importância que tem a ocupação desse espaço para uma mulher cis, torna-se que voltemos nosso olhar para a sacralidade atribuída por elas a este lugar. Rute Alves nos conta sobre o “processo de autoconhecimento” pelo qual foi transpassado a sua descoberta como porta-bandeira, para ela foi como “descobrir a deusa interior, a loba, a guerreira





e tudo aquilo que te move”. Para Viviane Martins, esse descobrimento foi um processo que atravessou a sua descoberta e aceitação enquanto mulher negra. Ela relata que “ser mulher e negra me traz hoje uma força descomunal, a timidez que tinha na infância pelo preconceito com o meu próprio cabelo crespo e pelo corpo magro e longilíneo se fortaleceu quando iniciei na dança popular aos 14 anos de idade. Ter contato com as histórias da minha ancestralidade e entender os rituais e a valorização da mulher neles, entender a força do ventre e a íntima relação com a lua, o poder da menstruação e da ovulação, e compreender os mistérios e a força da mãe natureza foi me curando de inúmeras mazelas, fui me fortalecendo. Aos 23 anos, quando conheci o bailado da porta-bandeira, entendi o meu valor, foi um momento crucial para que eu pudesse me sentir digna, pois eu tinha sido escolhida para representar uma história, uma comunidade. Ser uma mulher negra, para mim, é sinônimo de força, não a força física, mas a visceral. Não consigo explicar o sentimento e o orgulho que tenho de ser o que sou e, se me consentirem, virei mulher negra em todas as próximas reencarnações”.

Rute argumenta: “Fomos direcionadas pelo machismo estrutural às paredes da submissão, obrigadas às regras, mas o que eles não sabiam é que ainda assim, fomos destinadas a resistir todos os dias. Nascemos sem saber que teríamos que lutar diariamente pelo direito de equidade, pelo direito de sermos exatamente o que quisermos”. E completa dizendo “Coragem é o nosso sobrenome. Mulher, com M maiúsculo. Vivemos um despertar da consciência, da apropriação do próprio corpo, enquanto mulheres, mães, negras”.

E Lucinha Nobre prossegue dizendo: “A nós mulheres foi dada a incumbência de portar o pavilhão. Temos muito poucos espaços de representatividade dentro do carnaval. E como mães e mulheres fomos





escolhidas para levar a representação máxima da escola carregando o pavilhão. E dentro da estrutura entendida como escola de samba hoje, esse é o único lugar nos dias atuais exclusivamente ocupado por uma mulher. Acredito ainda na necessidade de se observar a energia que emana do sagrado feminino. Através do respeito à força feminina, suas habilidades e seu poder criativo estão preservados. Não foi por acaso que a mulher foi escolhida para portar o símbolo máximo de uma escola de samba.”

5.3. A VERTIGEM DA DIVERSIDADE

Sharlene, que é trans, ativista e candidata a Vereadora em Caxias, diz “eu como uma mulher trans, vejo uma cobrança muito grande em relação a tal ‘passabilidade’. Que devemos a cada dia trazer em nossos corpos feições mais femininas, chegando ao ponto de ser cobrada com o corpo perfeito, o cabelo longo e lindo, os seios da moda, cintura violão etc. O Carnaval é um espaço para todas nós sendo musas, porta-bandeira, mulheres da comunidade, trans ou não trans. Isso tudo já gerou discussões no esporte, por exemplo o caso da Tiffani jogadora de Vôlei onde por mais características femininas ela possuía ainda era vista, por parte de alguns, como ‘homem’ biologicamente falando. Devemos é respeitar o espaço que cada uma de nós conquistamos, é o que eu vejo.” Maria Eduarda, trans, advogada, diz “Sim, eu acho que ainda existe um preconceito pela questão da passabilidade, que é quando uma mulher trans tem mais traços femininos e não aparenta ser trans. Eu acredito que, quanto menos passabilidade, mais preconceito existe. Isso inclusive, no meu entendimento, não é restrito ao mundo do samba.” Bianca Castro, porta-bandeira trans, diz “Tem pessoas que que falam sobre a aparência de ter traços mais masculinos, tem umas que tem traços mais





femininos. No entanto, eu não sou tão lida pelos traços masculinos, porque eu tenho muitos traços femininos. Então eu não sofro tanto essa questão”. Mas, completa dizendo que “que as pessoas reparam e vêem que eu sou trans, mas não perguntam porque meus traços são femininos. Tem gente até que elogia, porque fala que se assemelha muito a uma mulher.”

Para Morango, ser porta-bandeira é representar, ao mesmo tempo, “a mulher da comunidade e muitos gays que sofrem por homofobia, por preconceito.” Ele afirma: “Eu represento sonhos!”. Lucas relata que se sente representando “uma comunidade inteira, desde o presidente até o tiozinho que limpa a quadra no final do ensaio, o Carnavalesco, a senhora mais idosa da velha guarda, a baiana que sorri ao ver o pavilhão”. Carol sente que representa a mulher da comunidade e torce para que elas também se sintam representadas por ela.

Anderson Morango é um homem cis, homossexual, que se define como alguém que se veste de um personagem para interpretar o papel de porta-bandeira, um transformista. Ele nasceu no bairro do Engenho Novo, e possui segundo grau completo. Sua relação com a dança de mestre-sala e porta-bandeira começou através do seu encantamento “já que eu apreciava muito a dança, a arte e eu olhava muito mais a porta bandeira do que o mestre-sala, mas eu falava que eu nunca poderia ser porta-bandeira”. Confrontado que este lugar não lhe cabia, Morango iniciou em 2001 sua trajetória de 8 anos como mestre-sala, tendo passado pela G.R.E.S. Mocidade Vicente Carvalho, G.R.E.S. União de Vaz Lobo, G.R.E.S. Arranco do Engenho de Dentro e G.R.E.S. Acadêmico de Engenheiro da Rainha. Até o dia que sentiu que dançar como mestre-sala era algo que não mais lhe cabia por achar “muita forçação de barra” ter que vestir “aquele personagem de terninho, de barba e não poder





ser quem eu era de verdade” e resolveu encerrar a carreira de mestre-sala no auge: “Graças a Deus sempre obtive as notas máximas!” Ele conta que em uma das visitas ao Embalo do Engenho Novo, que na época era um bloco, o presidente o chamou para ser Mestre-sala, mas ele negou e se comprometeu a tentar ajudar a encontrar um casal. Mas, ao ser visto dançando como porta-bandeira de brincadeira, o convite para a realização de seu sonho surgiu “já temos a nossa porta-bandeira, é você”, conta Morango. Quando o bloco se tornou escola de samba, passando a desfilas na Intendente Magalhães ele desfilou como segunda porta-bandeira. Em 2018, quando o G.R.E.S. Acadêmicos do Sossego se preparava para o carnaval de 2019, que trouxe o enredo “Não se meta com minha fé, acredito em quem quiser”, que versava sobre liberdade religiosa, Morango recebeu o convite para assumir o terceiro pavilhão da escola interpretando uma porta-bandeira, a fim de ajudar a contar a história narrada na avenida. Morango teve seu contrato renovado para o carnaval seguinte e caminhando para seu terceiro ano na escola foi promovido ao cargo de segunda porta-bandeira. Finalizando, Morango reflete sobre o efêmero de sua representação: “meu personagem tem prazo de validade, tem começo, meio e fim. Tem toda uma montagem de me montar, de me arrumar, de me vestir e tem a montagem pra acabar. Eu até brinco, falo que o personagem é igual a Cinderela, bate uma hora eu tenho que sair correndo, porque o personagem já quer subir de mim, né? Já quer ir embora.”

Lucas Mugnoez se identifica como homem, cis, homossexual. Nascido em São João de Meriti, na baixada Fluminense, onde mora até hoje, possui Ensino Médio completo. Ele desempenha o papel de Porta-bandeira na G.R.E.S. Mocidade Unida da Cidade de Deus e conta que seu convite para se tornar porta-bandeira surgiu a partir do seu mestre-sala que estava sem





par e fez a proposta ao Lucas um dia antes do desfile. Ele relata que somente o primeiro casal da escola e a diretoria sabiam que ele assumiria o cargo, a comunidade descobriu no desfile mas, segundo ele, aceitou de prontidão.

Carol Bittencourt se classifica como uma pessoa cis, do gênero masculino, homossexual, que se sente confortável por ser reconhecida como *Crossdresser*, a letra C que estaria inclusa no “+” da sigla LGBTQIA+. O que a difere do caso Lucas e Morango, é que a identidade feminina de carol não se restringe apenas ao momento em que está como Porta-bandeira. “Me monto aos finais de semana quando vou à boates, festas, até mesmo em ambientes heteros, na maior parte do tempo eu estou desmontada”. Seu nome, independentemente de estar “montada” ou não, é Carol Bittencourt. Não se trata de um nome artístico somente, é como ela se identifica. Nascida no bairro da Penha, ela se criou na cidade de Nova Iguaçu e tem formação em Administração e dança. Com 16 anos começou a fazer aulas de Jazz e Balé Clássico. Sua primeira oportunidade no carnaval se deu em 2009 quando foi convidada para desfilar na comissão de frente de uma das escolas do carnaval de Nova Iguaçu, onde ficou alguns anos até ter a oportunidade de coreografar sua própria comissão. Em paralelo, Carol integra, desde 2016, grupos de quadrilha junino e foi lá a sua descoberta como porta-bandeira, quando um dos colegas que a assistia dançar afirmou “achei minha porta-bandeira”. E em 2018 se deu sua estréia, no bloco Bangay, onde está até hoje exercendo o cargo de primeira porta-bandeira. Ela relata: “Eu nunca tive sonho de ser porta-bandeira, foi um novo desafio profissional e moral, sabendo que enfrentaria barreiras e preconceitos que ainda existe dentro do mundo do samba”. Hoje ela também ocupa o lugar de segunda porta-bandeira do G.R.E.S. Império Ricardense, onde teve a oportunidade de realizar seu





sonho que era desfilhar na Intendente Magalhães, a pista oficial de desfiles das escolas dos grupo que disputam por uma vaga na Marquês de Sapucaí.

Bianca Castro, tem 25 anos, é nascida na cidade de Mesquita, na Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro, onde mora até hoje, graduanda em Investigação Forense e Perícia Criminal se identifica como mulher trans. Seu primeiro contato com carnaval se deu na G.R.E.S. Beija-flor de Nilópolis, onde começou na ala das crianças, e passou por diversos segmentos, até chegar na Ala Gay, da qual ela ainda é integrante. Mas, sua descoberta como porta-bandeira se deu no Bloco Bangay Folia, através de um convite feito pela Carol Bittencourt para o carnaval 2017. Em 2018 o G.R.E.S. Acadêmicos de Jardim Bangu, por meio de sua primeira porta-bandeira, Livia Bergman fez o convite para assumir o posto de segunda porta-bandeira. Neste ano também teve a oportunidade de defender o segundo pavilhão do G.R.E.S Império Ricardense. Já no G.R.E.S. Acadêmicos do Peixe, sua contratação se deu quando a escola ainda era chamada de G.R.E.S. Peixe Vagabundo, no carnaval 2020, quando a escola sentou com toda a sua diretoria e presidência e elegeu Bianca para o cargo de primeira porta-bandeira da escola.

Rayka é natural do Piauí, da cidade de Parnaíba, se identifica como mulher trans e veio pro Rio de Janeiro com 5 anos de idade, e seu primeiro contato com o carnaval foi aos 10 anos de idade. Hoje ela reside na comunidade do Morro do Estado em Niterói, cidade onde iniciou em 2018 ocupando o cargo de segunda porta-bandeira do G.R.E.S. Bafo do Tigre. Antes de ser porta-bandeira Rayka era carnavalesca da escola e se afastou do cargo ao receber o convite da presidente para ser realizar o sonho de ser porta-bandeira, que carregava consigo desde a infância. Em 2020 recebeu o convite para ser primeira porta-bandeira do G.R.E.S. Império de Charitas





e conduzir, no mesmo ano, o terceiro pavilhão do G.R.E.S. Unidos de Sacramento, ambas na cidade de Niterói. No carnaval do Rio, ela estreará no próximo carnaval, pela G.R.E.S. União do Parque Acari, no grupo especial da Intendente Magalhães. Hoje, Rayka se sente feliz por ter se tornado uma pessoa reconhecida por sua comunidade.

Michely Pérola, nascida em Niterói, possuidora do segundo grau completo, se identifica como mulher trans. Sua primeira oportunidade como porta-bandeira se deu em 2019, através de um convite partido da presidência da G.R.E.S. Combinado do Amor para empunhar o terceiro pavilhão da escola e logo em seguida, no mesmo ano, o convite da G.R.E.S. Unidos do Sacramento para ser segunda porta-bandeira. Hoje ela é responsável por empunhar o segundo pavilhão da G.R.E.S. Unidos do Sacramento e da G.R.E.S. Visita Fofqueira no Rio de Janeiro, no carnaval da Intendente Magalhães.

5.4. TEMPESTADE DE IDEIAS CONTRA-HEGEMÔNICAS

O início da fala de Lucinha Nobre é declarando sua simpatia e respeito a luta LGBTQIA+, vislumbra pontos de tensão na chegada da diversidade. Ela diz que “é preciso considerar a presença de mulher trans. Se ela vive seu dia a dia como mulher, toma os hormônios necessários para que seu desempenho seja feminino, se ela sente as mesmas angústias e conflitos que nós, eu considero sua presença possível e aceitável. Diferente para mim de um homem que se considera homem, vive seu dia a dia como homem e apenas se transforma para dançar, sem deixar de ser homem nesse processo”. Ela acredita que “ao colocar um homem nessa posição quase sagrada dentro de uma escola de samba, tira-se mais uma vez a oportunidade que uma mulher cis (a maioria negra), teria que ter como lugar de destaque e protagonismo





na dramaturgia da Escola de Samba. Os homens têm vários lugares onde podem se destacar, onde podem se expressar artisticamente. Não me parece justo que o único espaço onde a mulher tem seu protagonismo absoluto, onde pode se mostrar soberana, lutando por pontos que podem consagrar sua escola campeã, seja tomado pela figura masculina, que já está ali inclusive na figura de protetor e guardião do pavilhão e da dama em questão”

De acordo com o relato de Bianca desde pequena ela via a porta-bandeira Selminha Sorriso e sonhava: “eu me imaginava dentro daquela roupa, eu ficava rodando em casa com cabo de vassoura e o pano de chão. Acho que é toda a história de toda Porta Bandeira é isso, né? É o cabo de vassoura como pano de chão. E sempre foi meu sonho, desde pequena. E quando eu consegui ser porta-bandeira, foi assim, uma glória. Foi maravilhoso. Foi uma emoção que eu não consegui explicar direito.” Na fala de Michely Pérola é ressaltado o encantamento que sempre teve pelo bailado: “sempre achei a dança linda e acho encantador o respeito de todos da escola pelo casal!” Elas relatam ter apoio de portas-bandeiras cis para ocuparem esse lugar. Morango nos conta que tem o “apoio de grandes mulheres que não são do samba e de grandes porta-bandeiras que são do samba”. A ajuda de porta-bandeiras são fundamentais para Lucas, que explica: “[elas] corrigem desde a minha postura física até a minha postura conduzindo a bandeira”.

Acerca das barreiras, que podem ser consideradas comuns, enfrentadas por porta-bandeiras trans e cis, Bianca relata que acredita que é a inexperiência, e diz. que ”por mais que a gente faça projeto, por mais que a gente baile, por mais que a gente vem daquilo de berço, essa vontade de querer dançar a arte do casal de mestre-sala e porta-bandeira, a gente acaba sofrendo com a inexperiência de escolas de samba.” Ainda neste contexto de enfrentar barreiras, Pérola





ressalta a luta pela valorização “aprendi, com uma porta bandeira cis, que eu devo sempre valorizar a minha dança! Pois tem gente que não valoriza!” .

A busca pelo reconhecimento da função que executa é apresentada na fala de Bianca, que demonstra um certo incômodo por ser excessivamente lida como “porta-bandeira trans”, ela argumenta “A gente é a porta-bandeira! Assim como uma mulher cis, exercemos a função de porta-bandeira! Quando eu fui julgada esse ano, na apuração, não anunciaram ‘Porta-bandeira Trans!’, não foi posto esse obstáculo! Somos porta-bandeiras, não tem diferença.” Rayka também afirma não ver diferença entre uma mulher cis, ou uma porta-bandeira trans ou um homem vestido de porta-bandeira, para ela se está empunhando um pavilhão, é porta-bandeira.” Endossando as companheiras Pérola diz: “É porta-bandeira e pronto! Não precisa rotular! Eu sou Michely Pérola, Porta-bandeira!”

As porta-bandeiras trans apontam para barreiras que são enfrentadas por serem porta-bandeiras contra-hegemônicas. Sobre isso, Carol relata que ainda há uma certa resistência para que sejam aceitas “podem aceitar que venhamos com nosso pavilhão, mas quando o assunto é ser primeira porta-bandeira é mais complicado”. O tradicionalismo das escolas de samba é apontado por Bianca Castro como sendo uma barreira, ela explica: “porque tem muita escola que quando vai selecionar a porta-bandeira, pelo fato da porta-bandeira ser trans não a coloca num cargo de primeira ou até mesmo, num cargo de segunda ou terceira, por preconceito, por medo do que a sociedade vai achar”. Além disso, ela aponta uma outra questão que acentua o preconceito em torno da mulher trans que é o fato de muitas pessoas apontarem a mulher trans como prostituta ou a hipersexualizarem. O preconceito também fica claro na fala de Pérola ao dizer que “as pessoas sempre estão de olho na gente, esperando





um erro, um comportamento ruim, pra criticar! O segredo é sempre saber ter postura, cabeça erguida e tentar ser simpática!”.

Em relação ao espaço dado a essas portas-bandeiras, Selminha Sorriso opina “Não vejo problema! Desde o momento que tenha postura, respeito, comprometimento, e aptidão para esse ofício...” E relembra uma fala do Milton Cunha, a qual ela diz nunca mais ter esquecido: “Quem escolhe os artistas, os ídolos, são os aplausos!”.

Samile Cunha, representação feminina e Embaixatriz das Caricatas, figurinista e destaque do carnaval carioca há quase 40 anos, faz coro com a fala da Selminha Sorriso, que demarca a questão do desempenho e da competência de uma Porta Bandeira, que está mais ligada à sua potencialidade enquanto defensora do pavilhão. “A questão principal deveria girar em torno do desempenho, da elegância, do ritmo e da dança. Nunca soube de jurado do quesito (mestre-sala e porta-bandeira) ter tirado ponto da porta bandeira, por não ter útero, ou porque dançou menos, por estar naqueles dias férteis. Quando falo de ritmo, reporto ao bailado do casal ali representado, falo de questões estéticas (em seu sentido etimológico, significa percepção, que covoca todos os nossos sentidos). A função estética, não tem relação com genética. O que me interessa em um casal é seu ritmo visual, no plano da expressão, da sintaxe visual traduzida na defesa de seu pavilhão. Minha provocação diz respeito aos movimentos percebíveis pelo olhar, enquanto desfilante e pesquisador da festa. O bailado, enquanto produção de sentido, tem na semiótica discursiva um campo pluridimensional de muitas especulações teóricas. E que cada vez mais mulheres cis conquistem seus lugares, antes atribuídos aos homens, e que, em tempos de empoderamento, percebam que há espaço, também, para mulheres trans e qualquer outra expressão de gênero ou porta-bandeira.”





5.5. FORÇA DA REFLEXÃO

Uma das tensões que permeia este tema é a força física das porta-bandeiras que não são mulheres cis, por que, ainda que algumas delas se identifiquem como mulheres trans, todas possuem origem biológica masculina, e, sobre isso, Bianca Castro, que vivencia este lugar concorda que a mulher trans é mais forte, que possui mais resistência, mais força. Ela conta “esse ano peguei uma chuva muito grande, minha, minha roupa estava pesando quase cinquenta quilos e eu consegui rodar com aquele peso todo. Sem malhar, sem fazer academia, com uma facilidade muito grande”. E a tradicional porta-bandeira, Lucinha Nobre, dotada do lugar de fala da mulher cis, confessa que isso é algo que a faz questionar-se: “Sabemos que não é a força física que faz a graça de uma porta-bandeira, porém, a resistência que ela tem ao portar um pavilhão é extremamente importante. As mais fortes, levam vantagens”. Na visão de Pérola “o corpo da mulher trans ajuda sim!”. No lugar de fala de uma porta-bandeira que se identifica com o gênero masculino, Carol Bittencourt diz: “Temos mais resistência para aguentar uma roupa pesada, mas quando vamos dançar temos que transparecer o mais graciosa leveza nos giros e movimentos. não apresentar nada muito brusco para não ficar agressivo na hora do bailado. cada uma coloca sua identidade na sua dança”. Enquanto mulher cis, Rute Alves diz que “a porta-bandeira que não seja mulher cis, por comprovação científica, possui estrutura óssea masculina, mais forte, o que as leva a conduzir sua fantasia e uma bandeira com maior facilidade, ainda mais quando estão molhadas.”

Biologicamente o corpo masculino tem os hormônios que fariam com que ele tivesse mais força ao rodar a bandeira, mas, a glória da porta-bandeira não é sua força física, não é um campeonato do mais forte. Talvez a força masculina não seja um problema, pois a questão da força física, não





é determinante, o mistério da porta-bandeira transcende o físico forte, pois vemos muitas porta-bandeiras magras, que não fazem exercícios físicos na academia e que possuem uma força descomunal, é algo que parece vir das entranhas, de uma força que vem da sua responsabilidade de representar a história da comunidade, de honrar sua ancestralidade. Talvez ela equalize, equilibre força, velocidade, com graça, leveza, desempenho. Talvez, personagens muito fortes, masculinizados, não tenham pressuposto da feminilidade construída socialmente como qualidade da Porta Bandeira. Uma força misteriosa, de impressionar pela delicadeza. No entanto, Bianca defende que isso é relativo. Para ela, “tem porta-bandeiras trans que são um pouco mais brutas assim como tem mulheres cis que tem um bailado, uma dança mais bruta”, ela acha ainda que “varia muito de pessoa pra pessoa”.

6. UMA CONCLUSÃO DA ESCUTA

Nesta primeira abordagem, direto do olho do furacão, documentamos o lugar de fala, para apresentar a uma passista de comunidade, Tina Bombom, as possíveis respostas a seu questionamento sobre a interpretação de papel de gênero, dentro da Narrativa da Escola de Samba. São os primeiros discursos, restauradores das diversas perspectivas de olhar o objeto de estudo.

A escuta nos coloca no importante lugar de observação de fenômenos que ocorrem quando o pesquisador está no ardor dos acontecimentos. Os dilemas e tensões que a Escola de Samba vive a experimentar na sua história, pois ela sempre foi território de negociação, onde todos os “nós” sociais se fizeram presentes, influenciaram e foram influenciados.

Nos últimos dois anos, houve avanço na negociação da participação de outras identidades de gênero no posto tão idealizado da mulher que





carrega o pavilhão. Ainda não podemos fazer previsão para o futuro, apenas constatar que a sociedade está em processo de ebulição, com o surgimento de novas identidades de gênero. Isso afeta diretamente a soberania solitária da mulher Cis no cargo. Já há companhia para se dispor a também ser Porta Bandeira.

Como escolhida única para caminhar com a bandeira nos últimos 80 anos, e agora vendo a terceira migração do talabarte que suporta o pavilhão para cinturas outras, a divisão tradicional e binária das sexualidades estanques de homem cis e mulher cis, para a modernidade líquida e fluida de diversas identidades, o mundo do samba começa a conversar sobre o preconceito, que não está mais dando conta deste rodopio. Existe. Esta ocupando espaço, e estamos vivendo o começo das tensões.

É uma observação labiríntica, é um recolhimento de dados em vertigem, de falas de quem quer participar do carnaval por amar a escola de samba. Nós, ouvintes privilegiados dos primeiros embates da questão, no nascedouro.

Seguimos pesquisando, seguimos escutando, seguimos documentando, essas novas faces de uma antiga questão: o amor pela escola de samba e a vontade de participar, defendendo-a.

REFERÊNCIAS

BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony e LASH, Scott. **Modernidade reflexiva:** trabalho e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997.





SAMBA, CULTURA E CORPO ESTRANGEIRO:
APROXIMAÇÕES DE UM COLOMBIANO NO
MORRO DA MANGUEIRA

SAMBA, CULTURE AND FOREIGN BODY:
APPROXIMATIONS OF A COLOMBIAN IN
MORRO DA MANGUEIRA

Wallace Araujo de OLIVEIRA¹

¹ Doutorando em Psicologia Social pela UERJ.





RESUMO

A experiência individual pode validar novas perspectivas, tanto no aspecto científico como campo próprio do vivido; particularidades emergem como fontes de aproximação, consulta e compreensão; ir além do acadêmico para a relação com as marcas de certos acontecimentos pode ajudar a entender o que constitui o outro: é com essas premissas, e tendo a história oral como metodologia, que o presente artigo apresenta a experiência de um corpo estrangeiro como protagonista dele mesmo. Por meio do relato do colombiano GeorgieAlexánderEcheverri Vásquez, caracterizado por um envolvimento ativo e singular, que reflete ainda mais a força cultural do samba, ressignificamos a presença do estrangeiro através de outros interesses e envolvimento com a cultura do samba. Isto produz uma nova mobilização dos saberes localizados no Morro da Mangueira através da imaterialidade. Descentralizando a expressividade do samba e ultrapassando as fronteiras formais do território brasileiro, a força dessa cultura segue por diversas vias de interação e reconhecimento, como em toda a consciência histórica, cultural e social expressadas por Georgie em sua aproximação com o Morro da Mangueira e com o Museu do Samba.

PALAVRAS-CHAVE:

Samba; Cultura; Corpo estrangeiro; Morro da Mangueira.

ABSTRACT

The individual experience can validate new perspectives, both in the scientific aspect and in the field of the lived; particularities emerge as





sources of approximation, consultation and understanding; going beyond the academic for the relationship with the marks of certain events can help to understand what constitutes the other: it is with these premises, and having oral history as methodology, that this article presents the experience of a foreign body as its own protagonist. Through the account of Colombian Georgie AlexánderEcheverri Vásquez, characterized by an active and singular involvement, which further reflects the cultural strength of samba, we resignify the presence of the foreigner through other interests and involvements with the culture of samba. This produces a new mobilization of knowledge located in Morro da Mangueira through immateriality. Decentralizing the expressiveness of samba and crossing the formal boundaries of The Brazilian territory, the strength of this culture follows several paths of interaction and recognition, as in all the historical, cultural and social consciousness expressed by Georgie in his approach to Morro da Mangueira and the Samba Museum.

KEYWORDS

Samba; Culture; Foreignbody; Morro da Mangueira.

INTRODUÇÃO

O que me comunica um corpo estrangeiro? Sua presença em meu país me fala mais do que o seu sotaque? Sua diferença não me convida mais ao diálogo do que ao estranhamento ou a dinâmicas economicamente instauradas? Responder a todas essas perguntas dependeu tantoda aproximação como da revisão do olhar sobre quem é o popularmente chamado“gringo”.





Comprometida com a abertura de pensamentos, a dinâmica expressa na cultura do samba nem sempre é regulada de forma midiática ou comercial. Ao transcender tais limites e me deparar com uma nova realidade, os saberes localizados e as práticas de visualização apontados por Haraway (1995) me levaram a reconhecer que “o único modo de encontrar uma visão mais ampla é estando em um lugar particular” (HARAWAY, 1995, p.33).

Acredito que a experiência individual, ao ser valorizada, pode validar novas perspectivas, tanto no aspecto científico como campo próprio do vivido. A História Oral como metodologia constitui o esforço interdisciplinar desta escrita. Uma vez que particularidades emergem como fontes de aproximação, consulta e compreensão, ir além do acadêmico para a relação com as marcas de certos acontecimentos pode ajudar a entender o que constitui o outro.

História oral é um termo amplo que recobre uma quantidade de relatos a respeito de fatos não registrados por outro tipo de documentação, ou cuja documentação se quer completar. Colhida por meio de entrevistas de variada forma, ela registra a experiência de um só indivíduo (história de vida) ou de diversos indivíduos de uma mesma coletividade (tradição oral). (QUEIROZ, 1988, p.19)

Interessa-me o estrangeiro como protagonista dele mesmo; sua versão através de sua própria trajetória é a direção que sigo na presente escrita, de acordo com o que me foi gentilmente apresentado.

MUSEU DO SAMBA E MORRO DA MANGUEIRA: DA SURPRESA DE UM SOTAQUE A UMA MEDIAÇÃO ESTRANGEIRA.

18 de abril de 2016: data em que visito o que percebo ser um espaço de interpretação sociocultural, educação, memória e resistência. O Museu do Samba (antes Centro Cultural Cartola, fundado em 2001), foi por mim





mapeado como potencial para o meu Trabalho de Conclusão de Curso da Graduação em Turismo. À época, estávamos em vias de celebração centenária do samba, de acordo com seu registro enquanto gênero musical em 1917, com a canção *Pelo telefone*.

Recordo meu objetivo de analisar o caráter mercantil e transformador da espetacularização cultural do samba em interface com o fenômeno turístico, que exprime relações, influências e ressignificações de uma prática social de suma importância. Mas eu não estava num comércio, eu estava em uma organização sem fins lucrativos com uma proposta tão museal quanto educacional. No prevalecimento de uma lógica econômica do carnaval (um dos maiores períodos expositivos do samba), me interessava a não redução de uma cultura a um evento pontual e calendárico.

Por apostar nessa fonte e dela beber, destinei-me como parte da empiria a contemplar as exposições “Samba Patrimônio do Brasil” e “Dona Zica, para não perder a memória”. Surpreendentemente não havia ali, naquele momento, ninguém além de mim. Eu tentava aproximar da expressão identitária e cultural afro-brasileira que preenchiam aquele espaço, considerando as matrizes de sua composição para além de um registro na indústria fonográfica.

A questão da formação de redes de sociabilidade é muito forte e torna possível essa intensa e incessante mobilidade das invenções do samba, atrelado a uma teia de significados e representações. Os espaços urbanos são apropriados e inventados numa relação entre samba e sambistas, que podem considerar o samba não apenas como um gênero musical, mas como um estilo de vida territorialmente vivenciado e carregado de expressões (SILVA, 2015, p.23).

Aquele lugar simbólico e específico descortinou um cenário por onde já passei, mas nunca pisei; de onde ouvi falar, mas com quem nunca falei. No





exato momento dessa reflexão, uma voz também me surpreendeu dando-me as boas-vindas ao lugar. Tratava-se de um homem de estatura mediana que falava muito bem o português, adornado com um sotaque espanholizado.

Georgie Alexánder Echeverri Vásquez, um estrangeiro cuja origem eu desconhecia, mediou minha visita, transmitindo-me informações esclarecedoras sobre acervo e pesquisa. Além disso, relatou-me sobre como as atividades educativas naquele espaço contribuem para a difusão cultural. Sua imersão e paixão pela cultura brasileira tornaram notório para mim o alcance e a importância da imaterialidade do samba para não brasileiros.

Fotografia 1: Uma mediação estrangeira no Museu do Samba.



Mas afinal, quem era o estrangeiro no Morro?

Georgie era um colombiano da Comunicação Social que, após dez anos de exercício profissional em diferentes contextos em seu país (no governo, em projetos de construção de infraestrutura etc.), decidiu que precisava de elementos que permitissem qualificá-lo do ponto de vista teórico-metodológico,





validando na academia o que já fazia nas comunidades. Como campo de pesquisa, optou pela Psicologia Social, entendendo-a como ferramenta para conectar a Comunicação Social à forma como os grupos humanos sentem, pensam e agem. Ao compartilhar sobre sua vinda ao Brasil, menciona:

Em 2006, uma amiga psicóloga colombiana me disse que era possível ser psicólogo social sem ser psicólogo de formação. No meu blog² faço uma homenagem a ela e a mais outros colegas que me inspiraram nesse momento da minha vida. Decidi que queria estudar Psicologia Social, mas que fosse em outra língua, para que a experiência fosse mais desafiadora. Aliás, que fosse em um entorno desafiador, para que fizesse sentido estudar algo que visasse mudar vidas ou formas de pensar e agir. Naquele momento inicial pensava na imagem midiática que, como jornalista, tinha construído do Rio de Janeiro. Era uma imagem superficial, porque na Colômbia era —e acho que ainda é— incomum ouvir falar do Brasil: eu associava o Rio aos jovens do filme *Cidade de Deus*, dos programas do governo de Lula para diminuir a desigualdade social. Obviamente, também associava a cidade ao movimento cultural do carnaval. Aos poucos, essa imagem foi se enriquecendo quando comecei a estudar português formalmente no Instituto Brasil-Colômbia (IBRACO), em Bogotá. Decidi que devia mudar de cidade só para começar a estudar português e me preparar para a fase 2 do desafio, que seria pleitear uma vaga em um programa de pós-graduação e obter uma bolsa para me sustentar durante o mestrado. Para mim o português sempre teve um charme especial. Lembro que na Faculdade de Comunicação (nos anos de 1998) eu já estudava português com uma docente carioca chamada Cristina Lua e tinha uma pasta com os exercícios que ela passava para os estudantes. O fato é que no IBRACO consegui me preparar para a prova que qualquer estrangeiro deve fazer, caso queira acessar a educação superior no Brasil, o Celpe-Bras. Conservo com muito afeto o certificado.

Além do certificado, que enchia Georgie de orgulho por ter obtido uma pontuação alta mesmo sem contato anterior com nativos lusófonos

² Psicología Social & Comunicación. Disponível em: <http://psicologiasocialcomunicacion.blogspot.com/2017/06/mi-historia-i-como-llegue-rio-de-janeiro.html>





(*intermediário superior*, um degrau antes do *avançado*), sua passagem pelo IBRACO também permitiu entender que “o Brasil, além de ser um gigante do ponto de vista territorial, quase oito vezes a extensão da Colômbia, era um gigante cultural” – diz Georgie. Antes, ao pensar no Brasil, ele o associava ao Rio de Janeiro. Depois do IBRACO, começou a construir um conceito de riqueza e diversidade geográfica e cultural mais abrangente.

Ao lembrar dos primórdios do seu encanto pelo Brasil, relatou que, quando mais novo, tinha um caderno no qual registrava dados ou informações curiosas. Nesse caderno, que ele ainda conserva, escreveu o nome dos Estados do Brasil e suas respectivas capitais, visto em um livro antigo. Lembrou ter visto sinais ortográficos que não existiam na sua língua (como o til, acedilha, o acento circunflexo), e isso gerava um fascínio especial em que ficava imaginando como seriam os sons representados por esses sinais.

Do encanto ao interesse, Georgie iniciou sua busca por um mestrado na área pretendida. Foi quando chegou, ainda via internet, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGPS-UERJ). Em 2014, Georgie foi classificado em primeiro lugar no processo seletivo para o programa, o que lhe garantiu uma bolsa de estudos. Apesar da vitória, ele relatou sobre as dificuldades do processo:

o correio postal com o meu projeto e o meu currículo quase se perdeu, por alteração dos dados de destino; o caminhão de correio contendo meu comprovante de conhecimento escrito foi roubado no Rio de Janeiro (como você explica para sua mãe que vai morar em uma cidade onde foi roubado antes mesmo de chegar!), e o documento original foi perdido (felizmente, a Universidade Nacional também o enviou por e-mail). Porém, como se costuma dizer no Brasil, no final “tudo deu certo”.





Com dupla expectativa (do ponto de vista acadêmico e do ponto de vista cultural), Georgie disse que sempre teve muito respeito pelas pessoas que escreviam em revistas científicas e, pela primeira vez, teria a possibilidade de compartilhar o ambiente com elas, em uma sala de aula, e de ler muitos autores que até então mal conhecia. “Saí do meu país correndo atrás de um sonho, fundamentalmente acadêmico, que me permitisse voltar com um título, o que tem um peso grande no meu país, especialmente por ser um título estrangeiro” – expôs.

No início, ele não contemplava o doutorado: achava o mestrado suficiente, mas lembrou-se de uma frase de sua orientadora na primeira reunião de orientação: “querido, você já é mestre! Vamos pensando logo no doutorado”. O entorno acadêmico, para ele, sempre teve uma aura de sacralidade; tornar-se um acadêmico, em uma língua que não era a sua, fez com que esse desafio e esse respeito fossem ainda maiores.

Do ponto de vista cultural, isto é, das práticas sociais nas quais se inseriu, a experiência foi ainda mais interessante, porque Georgie foi morar na Mangueira, no então Centro Cultural Cartola, onde permaneceu do dia 8 de fevereiro de 2014 até o dia 8 de maio de 2020. Cerca de três anos antes, em 2011, ele havia conhecido em Medellín, na Colômbia, tanto a fundadora do Centro Cultural Cartola, Nilcemar Nogueira, quanto Regina Andrade, que viria a se tornar sua orientadora de mestrado. Esse contato inicial foi o que lhe abriu as portas do Centro Cultural. Ele lembrou que, no início, Nilcemar disse que estava permitindo que ele “entrasse no seu templo”, expressão que foi muito marcante para Georgie: “De fato, morei no quintal do Centro Cultural Cartola, hoje Museu do Samba, durante a minha estadia no Brasil”. Sobre possíveis estranhamentos ou desafios, Georgie ponderou:

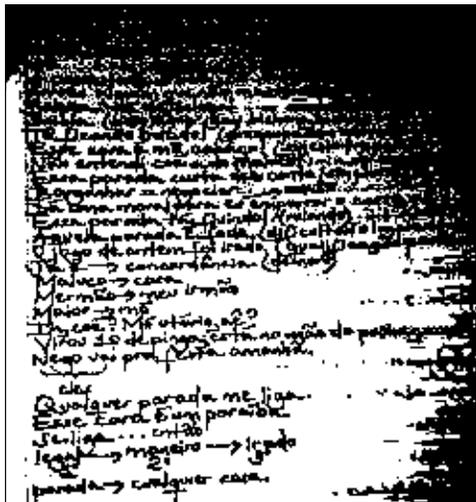




Acho que mais do que estranhamentos, o maior desafio, nos primeiros meses, foi aprimorar a escuta, porque eu era capaz de expressar qualquer coisa em português, mas nem sempre conseguia entender o que o pessoal falava ou as expressões corriqueiras que utilizava. Aliás, uma das coisas mais interessantes foi que ao chegar no Rio, o primeiro lugar que conheci foi a Mangueira: as praias da Zona Sul e o centro da cidade foram chegando aos poucos, à medida que fui me sentindo seguro para explorar a cidade no transporte público. Mas a forma como falavam na Mangueira não se parecia com o que eu tinha aprendido no IBRACO nem com a forma como se expressavam os apresentadores do Jornal Nacional às noites. Eu lembro que às vezes eu pegava trechos das falas de William Bonner e os repetia, no intuito de imitá-lo e aprimorar a pronúncia, ou lia em voz alta os documentos acadêmicos no intuito de diferenciar o som do S entre vogais de um som SS. Depois de tanto estudar português, odiava quando alguém dizia que eu falava portunhol.

Lembrou também que até fez um dicionário pessoal de “carioquês” para ter uma aproximação da língua que escutava todos os dias, até porque “se quisesse trabalhar processos educativos com crianças, teria que falar como elas falavam, ou ao menos entender o que elas queriam me expressar”.

Fotografia 2: Dicionário de Carioquês de Georgie Alexánder Echeverri Vásquez





O aprendiz de “carioquês” explicou ser impossível não rir ao se lembrar desse dicionário porque uma vez, ao apresentar a vida do Cartola para crianças de creche, ele usou uma expressão que hoje não usaria, especialmente ao se lembrar das expressões de espanto dos meninos: “eu falei para eles que o Cartola tinha sido um “cara foda”. Lembrou também das três normas que alguém, certa vez, pediu para cumprir na favela, caso quisesse morar lá sem problemas: “seja invisível; use roupa normal; nunca, ouça bem, nunca fale com a polícia”.

A primeira e a segunda, considerou muito naturais, especialmente porque Georgie descreve que morava em uma cidade alta na Colômbia, que não é litorânea, e as roupas são diferentes. Porém, o tema da polícia, mesmo totalmente compreensível, era bem diferente do que representa a polícia na Colômbia. “Hoje posso dizer que jamais falei com um polícia na Mangueira durante os seis anos que permaneci lá”.

DO ACOLHIMENTO AO RECONHECIMENTO SOCIOCULTURAL DE FAVELA E CARNAVAL

Georgie narrou ter se sentido totalmente acolhido na comunidade. Notava isso quando ia almoçar nos restaurantes ou comprar nos supermercados, quando visitava as escolas e creches públicas e quando desenvolvia seu papel como mediador com docentes e estudantes no Centro Cultural Cartola, instituição que começou a se denominar Museu do Samba em 2015.

Acho que o sotaque estrangeiro ajudou muito porque gerava uma atmosfera de curiosidade, especialmente nas crianças e nos jovens, e essa curiosidade permitia a interação, a pergunta, etc. Mais outro elemento que ajudou foi não ter o fenótipo do estrangeiro loiro: para





quem não sabia quem eu era nem de onde eu vinha, eu podia passar por nordestino; mas ao falar eu me delatava. O importante aqui é destacar que eu sempre me utilizei do meu sotaque para gerar empatia e, a partir disso, possibilitar trocas com as pessoas.

Antes de chegar ao Rio de Janeiro, Georgie possuía uma informação básica sobre a cultura do samba carioca, por ter lido a respeito ao longo do processo da aprendizagem da língua. Mas tudo o que aprendeu no Museu do Samba revelou que seu conhecimento anterior era, na verdade, apenas um punhado de dados isolados e superficiais. Reconheceu, em suas palavras, a importância dessa cultura, “porque o samba está ligado à identidade brasileira, especialmente à identidade negra, historicamente marginalizada por um pensamento eurocêntrico hegemônico”.

O samba é uma expressão cultural complexa que abrange práticas musicais, poéticas, estéticas, religiosas e políticas; é inerente à brasilidade. Georgie diz que é um erro “associar o samba apenas à lógica do carnaval, porque isso simplifica toda a sua riqueza”, e acrescenta: “vejo isso especialmente nas pessoas que vêm de fora do Brasil com olhar de turista”.

George fala sobre sua aproximação sociocultural e o desenvolvimento de suas competências como mediador e pesquisador do Museu do Samba:

Eu comparo minha inserção no Museu do Samba com um processo de alfabetização. Falando metaforicamente, se eu queria soletrar as primeiras palavras, eu tinha que conhecer os fonemas e como eles se combinavam para formar as palavras. Eu sempre soube que a base de qualquer processo educativo era a experiência, e quis viver a experiência do samba partindo do saber histórico, por meio de leituras orientadas e da escuta. Compartilhar o dia a dia com pessoas que amavam o samba, parentes de grandes bambas que discutiam o papel do sambista como detentor de um patrimônio, inicialmente me obrigou a estudar o samba como objeto, a mergulhar horas e horas





em livros de história com o propósito de entender a matriz africana da brasilidade, assim como a escutar depoimentos de sambistas que narravam sua história, uma história não contada, mas absolutamente importante. Aos poucos fui evidenciando que muitos brasileiros nem tinham conhecimento do que eu estava aprendendo e que a razão disso era o eurocentrismo da historiografia brasileira que, ao marginalizar outros saberes, os fazia invisíveis ou “menos importantes”.

Nessa conexão de favela, samba e carnaval, a localização do Museu do Samba aos pés do Morro da Mangueira endereça o berço de uma das escolas mais emblemáticas do Brasil. Ao estudar a história do samba no Rio, Georgie alegava ser impossível não fazer referência à G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira e a grandes figuras da comunidade como Angenor de Oliveira Cartola, Carlos Cachça, Dona Zica, Nelson Sargento, cujas vidas se desenvolveram na dinâmica própria de uma favela.

Lembro que alguma vez uma turista gaúcha me perguntou por que um museu como o Museu do Samba não ficava na Zona Sul, que é uma região mais acessível para os turistas, e eu falei para ela que o samba sem morro não é samba. As escolas de samba mais tradicionais e emblemáticas estão ligadas às dinâmicas do morro, da favela.

Na contramão das “Histórias para ninar gente grande” (Samba-enredo da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2019), um colombiano avesso do mesmo lugar se interessava pelos heróis de barracões, pelo que havia por trás das molduras e cartões postais. É nessa paráfrase do samba enredo de 2019, que rendeu à Mangueira o campeonato no mesmo ano, que vale situar e ser situado pelo olhar de um estrangeiro fora das conveniências mercadológicas. Repensar o estereótipo do gringo me leva a partir da perspectiva de Lippmann (1998, p. 95), considerando “uma





imagem mais ou menos consistente do mundo, à qual nossos hábitos, gostos, capacidades, confortos e esperanças têm se ajustado”.

Admite-se, assim, o olhar do consumo, da mercantilização do contato, do visitante de sotaque causador de estranhamento, de uma retrospectiva histórica na qual vemos o estrangeiro como colonizador e que, segundo Freire Filho, Herschmann e Paiva (2004, p.3), “ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis”.

O carnaval também lida com os pensamentos supracitados, com todo o repertório de representações, visto que

[...] Adorno (1990, p.237), a propósito da televisão, valoriza os estereótipos na “organização e antecipação da experiência, nos impedindo de cair na anarquia mental e no caos”, mas atenta para sua mudança de função no seio da indústria cultural de massa, já que eles permanecem reificados e rígidos, apontando para uma manutenção de clichés e ideias pré-concebidas em descompasso com a dinâmica experiência da vida. (AMÂNCIO, 2000, p.138)

No modo como nos constituímos enquanto sociedade por onde grupos, atos e ideias circulam, Moscovici (2007, p.35) nos auxilia a pensar que “nenhuma mente está livre dos efeitos de condicionamentos anteriores que lhe são impostos por suas representações, linguagem ou cultura. Nós pensamos através de uma linguagem; nós organizamos nossos pensamentos, de acordo com um sistema que está condicionado, tanto por nossas representações, como por nossa cultura”. Hall (2013, p.281-282), por sua vez, aponta que





Essas definições não têm o poder de encampar nossas mentes; elas não atuam sobre nós como se fôssemos uma tela em branco. Contudo, elas invadem e retrabalham as contradições internas dos sentimentos e percepções das classes dominadas; elas, sim, encontram ou abrem um espaço de reconhecimento naqueles que a elas respondem. A dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todo-poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural.

Inserido nesse núcleo de força cultural, Georgie identificou saberes específicos, inspirado por comparações que valem o registro:

Eu, na Colômbia, não moro em um bairro nobre, mas em um bairro popular. Contudo, sempre associo a Mangueira aos bairros altos de Medellín, que eu consigo enxergar da minha casa, pregados nas montanhas, onde as condições de vida são mais precárias e o acesso aos serviços do Estado é mais difícil. É inevitável não comparar, porque as problemáticas são bem parecidas no que diz respeito às oportunidades para os jovens, tráfico de entorpecentes, violência urbana etc. O que chamou a minha atenção, em primeiro lugar, foi o ritmo da vida, que é mais devagar, ninguém tem pressa para viver, até a forma de caminhar das pessoas é diferente. Eu venho de um centro urbano que privilegia a produtividade, o trabalho, a criação de empresa etc., e na Mangueira percebi que o objetivo era simplesmente viver. Note-se que não falo em preguiça, falo em deixar que cada dia traga o seu afazer. Lembro especialmente das sextas-feiras às tardes, quando as caixas de som dos botecos anunciavam, com samba, funk, sertanejo ou forró, que o fim de semana tinha chegado e que era hora de comemorar com uma geladinha ou com um churrasco na rua.

Na sequência de elementos que chamaram a atenção de Georgie está a criatividade para resolver os problemas cotidianos: “sempre haverá uma forma de ‘dar um jeito’ quando um cano quebrar, quando a luz acabar, quando a chuva alagar a nossa casa ou o teto cair. Acho que é a capacidade





de resiliência perante as dificuldades que forja nas pessoas um leque enorme de possibilidades para resolução dos problemas”.

A respeitosa diversidade nas formas de expressão da religiosidade, Georgie às vezes costumava sair só para contar o número de igrejas novas que iam surgindo, ver as práticas musicais que desenvolviam e escutar os discursos dos pastores e das pastoras. Em sua opinião, “as dificuldades que se apresentam na vida das pessoas, e isso é evidente em uma favela, fortalecem os seus vínculos com a transcendência através de um grupo religioso, que torna-se sinônimo de acolhimento e reconhecimento social para essas pessoas”.

No meio de tantas percepções, foi com brilho nos olhos que o colombiano mencionou que sempre gostou de analisar a forma como crianças e jovens corriam atrás das pipas, antes do pôr do sol: “para eles não têm barreiras que lhes impeçam de conquistar o seu objetivo. Sempre achei muito interessante esse fenômeno”. Nessa medida do contato com a cultura do samba e o Morro de Mangueira, fiquei curioso sobre possíveis transformações de seu entendimento de corpo e do corpo do outro, ao que respondeu:

Eu acho que o mais importante para mim, como ser humano e como pesquisador, foi entender o que significa a cor da pele para um brasileiro negro. Que uma criança diga para mim, durante uma oficina, que o seu maior obstáculo na vida é sair do morro sem preconceito, porque ele é negro e gordo, demonstra a importância de abordar o tema da branquitude/negritude como elemento basilar em um processo de formação com crianças brasileiras, mais ainda quando elas moram em uma favela. Esse é um dos elementos que mais resgato do Museu do Samba, no que diz respeito às atividades educativas que desenvolve, à tona com as leis 10.639/03 e 11.645/08: que o Museu cria narrativas inclusivas, nas quais o negro é protagonista da história do Brasil, no mesmo patamar dos povos originários e dos europeus.





Me impressionou o modo como alguém que veio de fora do país e da comunidade passou a ler e entender o corpo brasileiro. Ele lembrou uma ocasião em que falava com um rapaz no Museu sobre os nossos níveis de melanina, que no caso dele eram maiores porque a sua pele era escura. Mas chegaram, segundo ele, à conclusão de que o cerne do assunto não era biológico, mas psicossocial, porque a cor da pele dele estava diretamente associada à forma como historicamente as relações sociais no Brasil têm se construído. “Hoje eu sou mais consciente disso, ainda mais após ter lido *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, o melhor romance histórico que já li na minha vida na língua portuguesa”, defende.

Das diferenças culturais elencadas por Georgie entre a sua origem e o destino de toda essa experiência, surgiram interessantes ponderações:

Acho que se trata de duas sociedades com muitos elementos em comum do ponto de vista do pensamento colonial. Do ponto de vista cultural, é possível também identificar heranças comuns, especialmente afro-diaspóricas. No entanto, o tema do racismo tem um papel mais importante na agenda política brasileira do que na colombiana, o que se explica pela proporção inferior de população negra que a Colômbia tem. Uma das minhas melhores amigas na Colômbia é uma psicóloga negra, que trabalha no governo em temas de identidade afro-colombiana, e chegamos à conclusão de que o caminho por percorrer na Colômbia ainda é longo se comparado com o Brasil. Na Colômbia também existe racismo cultural velado, tanto quanto racismo estrutural, mas ao não estar presente na agenda pública não se aborda como prioridade. A minha amiga, por exemplo, desconhecia o debate ao redor do conceito de “lugar de fala”, que é largamente abordado no Brasil e aqui [na Colômbia] ainda é desconhecido, ainda não é midiático.

Em tempos de cada vez mais disponibilidade tecnológica, aventurar-se em uma pesquisa que, segundo Georgie, fez toda a diferença estar *in loco* e de corpo presente para desenvolver um processo de educação para a





cidadania, permitiu resultados que transbordam protocolos institucionais ou registros, por mais importantes que sejam. Diz:

Durante o mestrado eu fiz uma pesquisa ação-participativa com crianças ao redor do conceito de cidadania. O cerne dessa pesquisa foi a interação de pesquisador e participantes em atividades pontuais da nossa vida cotidiana como grupo, o que pôde ser feito através de plataformas tecnológicas, sim, mas sem os mesmos resultados. Ora, o exercício de criação e implementação do Núcleo Educativo do Museu do Samba foi possível graças à interação com crianças, jovens e docentes. A experiência virtual, mesmo sendo válida, não substitui a experiência do contato físico, da criação coletiva, do surdo que se toca no momento certo, da vivência em um espaço de memória.

Alegando a importância do diálogo acadêmico com os saberes locais de uma comunidade, o estrangeiro esmiúça a construção que se enriquece e contribui para valorizar e salvaguardar esses saberes. Estudioso e engajado como demonstrou ser, Georgie sinaliza que um primeiro passo já foi feito com a promulgação das Leis Federais 10.639/03 e 11.645/08, que tornam obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana em todas as escolas do Brasil. Infelizmente o conteúdo dessas leis ainda não se materializou de forma efetiva. Contudo, existem experiências pontuais, ainda isoladas, dentre as quais – Georgie cita – o Museu do Samba ou o Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira-MUHCAB, que vão traçando uma rota possível de transformação.

De tudo o que viveu ao longo de suas pesquisas e intervenções, Georgie também conseguiu registrar no seu diário de campo dados relacionados com práticas e situações próprias da comunidade (ECHEVERRI e ANDRADE, 2018, p. 50). O estrangeiro reflete sobre o que agora carrega consigo:





Acho que o mais importante é a marca na minha identidade, no que eu sou como pessoa. Ter mergulhado não apenas no mundo do samba, mas na história e nas matrizes afro-brasileiras das diferentes expressões culturais do Brasil, me fez sentir mais latino-americano, com uma consciência mais profunda sobre o nosso passado colonial e sua incidência nos nossos problemas atuais. Carrego, também, um sentimento híbrido de pertencimento a ambas às sociedades, a brasileira e a colombiana, e um desejo genuíno de construir pontes de comunicação entre elas.

Fotografia 3: mediação colombiana



Igualmente apostando nessa construção de pontes, reconheci no mediador estrangeiro não apenas uma contribuição para a minha pesquisa de graduação em 2016, mas a perspectiva de Lima e Yasui (2014, p.597) em que “a ideia de território transitaria do político para o cultural, das fronteiras entre povos aos limites do corpo e ao afeto entre as pessoas”. Entendi que ninguém faz pesquisa sozinho e, ao ser no campo surpreendido, o estereótipo do gringo deu lugar a quem se tornou meu amigo de vida e do mesmo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social no qual me inseri.





GeorgieAlexánderEcheverri Vásquez tornou-se também Doutor em Psicologia Social pela UERJ em 2020, em plena pandemia ocasionada pelo coronavírus. Retornou ao seu país no mesmo ano, assim como ao Brasil chegou: desafiando as dificuldades. No entanto, com o valor de toda a sua história, levou consigo realizações e afetos diversos que o fariam repetir inúmeras vezes essa experiência, a mesma que acompanhei e fiz questão de registrar e compartilhar.

CONCLUSÃO

A necessidade de me aproximar de uma narrativa estrangeira para então entendê-la no teor de suas diferenças socioculturais possibilitou o diálogo e a sugestão de novas direções de pensamento. Na potência de práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas, junto a instrumentalizações e lugares de importância no contexto do samba, desperta para o transbordamento de imperativos capitalistas nos quais boa parte das aproximações com essa cultura se baseia.

Por meio de múltiplas interações, reconhecimentos e participações, a história oral contada pelo colombiano GeorgieAlexánderEcheverri Vásquez me trouxe uma outra natureza dinâmica, caracterizando um envolvimento ativo e singular que reflete ainda mais a força cultural do samba. Com outras interfaces reveladas possíveis, reconhecer na experiência estrangeira processos nos quais o seu corpo se forma nas aproximações com outras identidades cogita o aspecto social por meio de atos, relações, pensamentos, eventos, imagens, memórias e sentimentos.

Consoante aos seus relatos, ressignificar a presença do estrangeiro através de outros interesses e envolvimento com a cultura do samba faz dos





saberes localizados como os por ele reconhecidos no Morro da Mangueira uma nova mobilização através da imaterialidade. Descentralizando a expressividade do samba e ultrapassando as fronteiras formais do território brasileiro, a força dessa cultura segue por diversas vias de interação e reconhecimento, como em toda a consciência histórica, cultural e social do samba partilhada por Georgie em sua aproximação com o Morro e com o Museu do Samba.

REFERÊNCIAS

AMANCIO, T. **O Brasil dos gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.

ECHEVERRI, G.; ANDRADE, R. **Aventureiros: Programa de Educação para a Cidadania com crianças da Mangueira (Rio de Janeiro-Brasil)**. BeauBassin, M. Editorial Académica Española EAE. 2018.

FREIRE FILHO, J.; HERSCHMANN, M.; PAIVA, R. **Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas**. E-Compós, Brasília, v. 1, 2004. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1>. Acesso em: 05 setembro 2020.

HALL, S. **Notas sobre a desconstrução do “popular”**. In: SOVIK, Liv. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013. p. 274-292.

HARAWAY, D. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu, n.5, 1995, p. 07-41.

LIMA, E. M. F. A.; YASUI, S. **Territórios e sentidos: espaço, cultura, subjetividade e cuidado na atenção psicossocial**. Saúde debate, Rio de Janeiro, v. 38, n. 102, p. 593-606, Set.2014. Disponível em<<http://www>.





scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-11042014000300593&lng=en&nrm=iso>. acesso em 25 set. 2020.

LIPPMANN, W. **Public Opinion**. New Jersey: Transaction Publishers, 1998.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

QUEIROZ, M. I. P. **Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”**. In: Von Simon, Olga de Moraes (org.). Experimentos com histórias de vida (Itália-Brasil). São Paulo: Vértice, 1988, p. 14-43.

SILVA, W. L. (Org.). **Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**. Rio de Janeiro: Hexis : Fundação Biblioteca Nacional, 2015.





“EXALTANDO O NEGRO PRO MUNDO INTEIRO
CANTAR”: INOVAÇÕES E INFLUÊNCIAS DA “REVOLUÇÃO
SALGUEIRENSE” NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA
ENTRE 1959 E 1963

“EXALTING THE BLACK FOR THE WHOLE WORLD
TO SING”: INNOVATIONS AND INFLUENCES OF
THE “SALGUEIRO’S REVOLUTION” IN THE SAMBA
SCHOOLS PARADES BETWEEN 1959 AND 1963

Leonardo dos Santos ANTAN¹

¹ É mestre em Arte e Cultura contemporânea pelo PPGARTES-UERJ. E-mail:
leonardoantan@gmail.com.





RESUMO

O termo “Revolução salgueirense” é lugar comum na historiografia carnavalesca para se referir uma série de mudanças estéticas e narrativas por profissionais do GRES Acadêmicos do Salgueiro na década de 1960. O artigo busca rever algumas afirmativas sobre o período, procurando de fato quais seriam as inovações do período e mapeando a atuação de um grupo liderado intelectualmente por Fernando Pamplona e suas zonas de contatos com outros movimentos artísticos e culturais do período, buscando entender como se deu a formação do artista e de outros personagens no mesmo contexto. O recorte se dá a partir da análise de três apresentações que pode ser entendida como inovadoras e relevantes para entender as transformações em curso pelas escolas de samba, abrindo uma fase inicial da chamada “revolução salgueirense”.

PALAVRAS-CHAVE

escola de samba; estética, movimento negro, história da arte, história do carnaval

ABSTRACT

The “revoluçõesalgueirense” (Salgueiro’s revolution) is a commonplace term in Carnival’s historiography that refers to a series of aesthetic and narrative changes brought forth by GRES Acadêmicos do Salgueiro in the 1960’s. The present article takes another look at this phenomenon to search for the true innovations of the period, mapping the actions of the group lead by Fernando Pamplona as well as its contact areas with other artistic and





cultural movements of the same period in order to better understand Pamplona's (and other main characters of said revolution) background. The text will analyse three main parades, deemed innovative, of the revolution's first phase in order to better understand the transformations the samba schools parades went through at the time.

WORDKEYS

samba schools; aesthetics, black movement, art history, carnival history

INTRODUÇÃO

Na história dos desfiles das escolas de samba, a chegada de um grupo de intelectuais e artistas liderados por Fernando Pamplona nos Acadêmicos do Salgueiro, na década de 1960, mudaria os rumos dos cortejos e os levaria a um outro patamar. Neste cenário, é possível perceber uma série de eventos que marcariam uma transformação em que as escolas de samba deixariam o papel de coadjuvantes dos festejos carnavalescos para se tornar de fato protagonistas e principal produto da folia carioca, atraindo não só intelectuais e o povo dos subúrbios e morros, mas um público amplo e heterogêneo, principalmente das classes médias² (FERREIRA, 2012).

Levando em conta todo o período de mudança social e discussão do movimento negro, a atuação de Pamplona não deve ser entendida como

² Para Ferreira (2012, p. 136), as escolas de samba a partir da segunda metade da década de 1950 iriam “despertar o interesse cada vez maior da elite cultural da época, envolvidas com a valorização política de tudo que fosse ‘popular’. (...) pouco a pouco, as agremiações ocupariam espaço deixado por outras manifestações carnavalescas. Sociedades, ranchos, blocos, frevos, perdiam a aura de ‘tradição pular’ em detrimento das cada vez mais louvadas e celebradas escolas de samba”.





catalizadora da mudança, mas parte de um intenso e vibrante caldeirão cultural que marcava um novo momento na história das agremiações. Apesar de ter assumido a narrativa que cristalizou esse período nas décadas seguintes, o famoso cenógrafo do Teatro Municipal e professor da Escola de Bela Artes esteve inserido numa rede de agentes importantes que o ajudaria a afirmar tais transformações. Mais do que o mito criado da inserção de enredos “negros” nos desfiles das escolas de samba, o período ajudou a solidificar uma série de mudanças estéticas que transformaria as agremiações em um espetáculo artístico reconhecido internacionalmente, estabelecendo uma gramática visual e narrativa que se solidificaria na história da festa e está presente até hoje nas apresentações no Sambódromo da Marquês de Sapucaí.

A construção de um cânone da “Revolução salgueirense”, estabelecido sobretudo por Seriani Costa (1984) e Cabral (1996), como aponta Faria (2014), precisa ser revista. O que seria inovador na apresentação não seria exatamente o fato de abordar as questões afro-brasileiras, já que outras escolas haviam feito isso. Mas assim a politização de usar uma narrativa a partir de preceitos ideológicos bem visto no período ao propor uma nova discursividade do protagonismo afro-brasileiro. A chegada de Pamplona no Salgueiro seria o processo máximo da necessidade de uma construção de uma identidade racial marcada pela construção de uma visão positiva do ser negro, além de marcar uma série de inovações estéticas que tornariam os cortejos num espetáculo mais teatralizado e fácil de ser “entendido” pelo grande público.

Desta maneira, o presente artigo busca mapear alguns desfiles apresentados pelo GRES Acadêmicos do Salgueiro entre 1959-63 e como eles constroem a ideia de “Revolução Salgueirense”, uma virada inicial deste processo que se estende até meadas da década de 1970, que marca o início de uma nova





linguagem nas escolas de sambas e um time de artistas que faria uso dela nos anos seguintes. Para assim, lançar luz a personagens menos discutidos desse processo e mapeando as transformações estéticas e narrativas promovidas por artistas como Arlindo Rodrigues, Isabel Valença, Paula do Salgueiro, Nelson de Andrade, entre outros.

1. VIAJEI COM DEBRET PELO BRASIL

Antes mesmo da chegada de Fernando Pamplona para atuar na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, em 1960, o então presidente da agremiação, Nelson de Andrade, já dava indícios de um processo de transformação nos desfiles ao contar com o auxílio do casal de folcloristas e acadêmicos, Dirceu e Marie Louise Nery, que faria um enredo sobre Jean-Baptiste Debret em 1959.³

Ao falar da obra do pintor francês, o trio idealizador do desfile optou por uma linguagem que apostava em elementos poucos comuns na linguagem dos cortejos de então. No período, as escolas de samba importavam uma estética surgida entre o teatro de revista e as chanchadas.⁴ No contexto intelectual da valorização de uma cultura “popular autêntica”, essa influência parecia ameaçadora aos desfiles, uma vez que se deveria buscar um aspecto mais “puro” e menos massificado.

Uma fala de Nelson de Andrade deixa claro a importância de sua atuação para as transformações que o Salgueiro iria promover, o intuito de uma tentativa

³ Não é possível detectar um nome definitivo para o enredo apresentado. Há tanto uma variação nos jornais das épocas quanto nos registros bibliográficos de livros posteriores. A apresentação de 1959 é um desses casos, aparece creditando como “Viagem pitoresca através do Brasil” e “Debret”.

⁴ Linguagens que se apropriavam de uma estética carnavalesca que ajudariam a transformar o carnaval e as escolas de samba em símbolo máximo de uma identidade nacional forjada pelo modernismo brasileiro e a atuação do governo populista de Getúlio Vargas (FERREIRA, 2012).





de “inovar” faz parte dos jogos das escolas de samba, sempre regidas pela competição. Como aponta Bezerra (2016, p. 221-23), a década de 1950 marcava uma tomada de atenção aos aspectos plásticos do desfile, com a consolidação de novos quesitos de julgamento, em 1952, período em que se redefine o campo de produção nos mais diversos campos artísticos, pautado pela competitividade. Um fator decisivo para isso foi a consolidação da AESB (Associação das Escolas de Samba do Brasil) como organizadora oficial dos cortejos após um logo imbróglgio entre diferentes entidades que disputaram o poder da festa. Em 1953, com sua consolidação, a AESB redigiu um regulamento que dava liberdade na construção das apresentações, o que refletiu em desfiles com mais de mil integrantes além da liberdade criativa na execução de fantasias e alegorias.

Para Ferreira (2012) e Bezerra (2016), entre 1930-1950, o que se viu foi um processo de consolidação e diferenciação dessas agremiações. Elementos individualizadores como as cores específicas das bandeiras, as batidas típicas das baterias, além da criação de personagens sambistas ligados as próprias escolas, tornaram possível uma identificação direta entre morro/comunidade com sua respectiva agremiação.



Figura 1: Um dos croquis dos figurinos criados pelo casal Ney para o desfile de 1959.





O desfile de 1959 seria um marco no desejo de teatralização dos desfiles. A ideia de reproduzir as gravuras de Debret em tempo real na Avenida mostraria o desejo de transformação na forma de apresentação que as escolas vinham utilizando até ali (GUIMARÃES, 1992; DAHORA, 2018). Uma das características da apresentação seria o não uso de carretas ou alegorias, como afirmou Nelson de Andrade em entrevista para o *Jornal do Brasil*, publicada em 28/01/1959. Segundo Bruno (2013, p. 86), o dirigente do Salgueiro havia visto uma escultura de Duque de Caxias que não tinha pernas, era só o busto em cima de um cavalo. A partir do desconforto daquela experiência estética, ele havia concluído que o carnaval precisava de mais apuro, fazer algo mais adequado.

Além dos aspectos estéticos e narrativos, ao ler as matérias e reportagens dos principais jornais do fim da década de 1950 outro aspecto que chama atenção ao se tratar de notícias sobre as escolas de samba são as noções de “atrações” nos desfiles. As descrições dão a entender que se trata de uma pessoa geralmente animada que se comunicava com o público, que podia ser famosa ou não. Este processo, possivelmente, originou o termo “passista”. Paula do Salgueiro seria um dos melhores exemplos dessa noção, ela era descrita como grande atração da vermelho e branco nos períodos da época, se consolidando como uma “celebridade” do samba.

Este desfile de 1959, marcou também a estreia das “irmãs Marinho”, três dançarinas trazidas por Nelson do universo da Zona Sul carioca (COSTA, 1984). O trio também ganharia notoriedade na folia na noção de uma atração a mais dentro do desfile da agremiação, dando origens a outros grupos de dançarinos inseridos nas escolas que mais tarde se transformariam nos grupos de passistas (BRUNO, 2013, p. 103).





A importância de Paula da Silva Campos, que se tornaria a Paula do Salgueiro, se tornaria numa celebridade e ponto de identificação da agremiação, uma espécie de celebridade do universo das escolas de sambas do período e intimamente ligada à identidade da vermelho e branco, desfilando na agremiação desde sua fundação. A dançarina tornou-se uma atração à parte com seu gingado e carisma, mesmo sem nunca ter sambado propriamente, costumava usar fantasias de baianas estilizadas no estilo popularizado por Carmen Miranda.⁵

Todos esses atributos do desfile sobre Debret encantaria o então jurado Fernando Pamplona e o levaria a assinar o carnaval do Salgueiro do ano seguinte, assim surgiria o enredo “Quilombo do Palmares”. Conhecido como o primeiro desfile de temática africana⁶, a apresentação traria os ideais do movimento folclorista pelo qual Pamplona foi influenciado, por meio de figuras como Edison Carneiro. A união de uma visualidade modernista abstrata usada nos figurinos a um tema negro resolveria uma série de questões da arte do período unindo discurso e estética. Fora dos bastidores, os desfiles seguiam se popularizando e recebendo mais atenção da mídia e da população em geral. Como aponta Ferreira (2012)

A modernização dos meios de comunicação marcada pela difusão do rádio, pelas revistas semanais ilustradas, pelos cinejornais e a

⁵ Sua atuação na folia ainda a levou a fazer parte dos conjuntos folclóricos de Mercedes Baptista, Solano Trindade e a Brasileira, de Haroldo Costa, com os quais viajou o Brasil e o mundo (BRUNO, 2013, p. 103-105).

⁶ O feito cristalizado na historiografia carnavalesca (CABRAL, 1996; COSTA, 1984; FABATO; SIMAS, 2015) pode e deve ser relativizado, como aponta Faria (2014), a temática negra já havia aparecido em algumas apresentações. O elemento principal nesse momento, nos parece, o acoplamento dessa temática a uma estética inovadora e um campo de discussão intelectual, ligado a uma esquerda revolucionária e ao movimento racial negro.





televisão ampliará o interesse do país pelas escolas de samba carioca, que responderão essas demandas com a modernização de seus desfiles, adotando enredos construídos e apresentados de maneira a poderem ser lidos com facilidade pelo público, utilização de novas formas e materiais em fantasias e alegorias cada vez mais compreensíveis e de fácil leitura. Se antes os desfiles atraíam espectadores ligados à expressão popular, a partir de agora um novo público se incorporava, interessado no espetáculo, na obra de arte total, na ópera do asfalto feita por gente do “morro”. (...) As escolas conseguem sucesso em negociar significados e formas de modo a manter sua tradicionalidade em novos modos de expressão (p. 176).

Se mais uma vez o cânone historiográfico do carnaval classifica como ponto transformador a apresentação do Acadêmicos do Salgueiro em 1960, o qual seria registrado como a grande mudança de rumo da nau das agremiações cariocas, o desfile de Debretapresentaria, antes, uma série de características que podem ser entendidas como revolucionários no âmbito dos desfiles de então, seja pela contratação de intelectuais de foras da escola, pela utilização da estética negra, de figurinos fieis a época retratada ou de um enredo a contado de maneira linear e pensado enquanto uma narrativa fechada em si. Qualidades que seriam reafirmadas e cristalizadas anos depois em “Xica da Silva” (1963), o próximo marco absoluto do processo iniciado exatamente naquele momento. Mas antes de chegar nele, vamos observar mais algumas influências e redes de contato que motivaram a produção do desfile “Quilombo do Palmares” em 1960.

2. QUILOMBO EXALTOU O ORGULHO NEGRO

É incerta a informação de que o enredo sobre o Quilombo dos Palmares foi sugerido de bate-pronto por Fernando Pamplona. As fontes históricas, como sua autobiografia (2013) ou os livros de Haroldo Costa





(1984) e de Sérgio Cabral (2012), discordam sobre o tema. Fato é que Nelson de Andrade procurou o cenógrafo no Teatro Municipal após Fernando conferir uma nota mais alta pro Salgueiro do que pra campeã Portela. O que seria um gesto de se transformou num convite de trabalho. Pamplona então reuniu de um time de parceiros, ele ficaria responsável pelos figurinos masculinos, enquanto a Arlindo Rodrigues caberia os femininos e Nilton Sá desenharia trajes e adereços “africanos”.⁷

Mas o que levaria Fernando Pamplona a aceitar o convite e oferece justo esse enredo? Para isso, é necessário pensar algumas aproximações intelectuais do artista com o movimento folclorista (VILHENA, 1997), o movimento negro (SIQUEIRA, 2006) e a esquerda engaja da década de 1960 (RIDENTE, 2000; COELHO, 2010)

Ao aceitar se intrometer numa manifestação popular, Fernando Pamplona contrariaria a ideia de que o folclore não poderia sofrer a influência dos intelectuais, como se acreditava no período. Parecia mais importante ao artista, naquele momento, atuasse como uma salvaguarda do que deveria ser o verdadeiro carnaval e os autênticos temas a serem cantados pelas escolas de samba. Ou, de forma mais clara, ensinar o povo a ser povo.

Trata-se de uma visão desmitificada por Néstor Garcia Canclini (2015), resumida como a “encenação do popular”, onde as “tradições” são ritualizadas para servir à legitimação daqueles que as elaboraram ou delas se apropriaram. Algo estritamente construído e não preexistente como o imaginário comum perpetua. A tensão do diálogo marca a resistência das

⁷ Há uma versão difundida por Haroldo Costa (1984) do que chamou-se de “quinteto infernal”, que teria além dos três artistas a participação ainda do casal Dirceu e Marie Louise Nery, responsáveis pelo desfile anterior, que é desmentido por Pamplona em sua autobiografia (2013).





comunidades em assumir um novo discurso, imposto por alguém visto como “de fora” da comunidade.

Sobre esse assunto, outro erro comum ao tratar da inserção de Fernando Pamplona no Salgueiro na década de 1960 é assumir essa como a primeira inserção de um “artista” ou profissional reconhecida de outra área para cuidar dos aspectos visuais das escolas de sambas. Antes do termo “carnavalesco” se cristalizar para se referir a esse profissional, vale destacar que um profissional chamado “técnico” já era comum na primeira metade do século XX na produção dos ranchos e grandes sociedades (GUIMARÃES, 2012, p.16-26). Já na primeira década dos desfiles das escolas de samba, a inovadora Vizinha Faladeira havia contratado a dupla de cenógrafos Irmãos Garrido para cuidar da parte visual da apresentação (TURANO; FERREIRA, 2013).

Assim, a atuação de profissionais de fora das escolas não era exatamente novidade, apesar de pouco usual, já na primeira década dos desfiles das escolas de samba, a inovadora Vizinha Faladeira havia contratado a dupla de cenógrafos Irmãos Garrido para cuidar da parte visual da apresentação. (TURANO; FERREIRA, 2013). Na década de 1950, nomes como Lino Manoel dos Reis (1953-1954) e Djalma Vogue (1957-1960) na Portela, e Armando Silva (1959), na Mangueira, também podem ser relacionados como figuras de fora das escolas e idealizadores dos respectivos carnavais (GUIMARÃES, 1992).

Pamplona conviveu com importantes nomes do movimento folclorista brasileiro, como Edíson Carneiro, dando fortes índices de qual seria seu pensamento na época. Nas décadas de 1940 e 1950, o movimento folclórico forneceu o enquadramento predominante de pensamento e de ação sobre um conjunto de fatos culturais atribuídos a segmentos do povo brasileiro,





então denominados por folclore. A noção de folclore, defendida por muitos pesquisadores, designava o que era considerado produção cultural tradicional, anônima, coletiva, enraizada no homem do povo e em seu território. Esse viés que enfatizava as origens, por meio da busca por modos tradicionais e coletivos, orientava a preservação daqueles fatos folclóricos. Em leitura mais crítica, Canclini (2015, p.213) aponta que “o folclore surgiu como reação frente à cegueira aristocrática para com o popular e como réplica à primeira industrialização da cultura, é quase sempre uma tentativa melancólica de subtrair o popular à reorganização massiva, fixá-lo nas formas artesanais de produção e comunicação, custodiá-lo como reserva imaginária de discursos políticos nacionalistas.

Outro cenário que começaria a se desenhar naquela década de 1960 era ligado a um movimento político engajado de esquerda. A primeira geração de artistas e intelectuais da década de 1960 tem suas discussões e conflitos ainda muito marcados pelas disputas ocorridas na década anterior. O “nacional”, o autêntico, o popular, a vanguarda, o ideológico e o revolucionário, no sentido em que eram compreendidos, eram elementos de um campo semântico conturbado para intelectuais e artistas em geral (COELHO, 2010, p. 65).

As diretrizes de uma cultura revolucionário ditavam um discurso em que o Brasil teria sua produção cultural de alta qualidade, mas ao mesmo tempo popular e nacional. Campanhas de alfabetização, shows ambulantes, peças em porta de fábrica, filmes sobre favelas e diversos outros eventos ratificariam essa postura (COELHO, 2010, p. 69). É isso, em linhas gerais, que se pode chamar de romantismo revolucionário brasileiro do período, sem nenhuma conotação pejorativa. Recolocava-se o problema da identidade





nacional e política do povo brasileiro, buscava-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda durante a era Vargas, caracterizada pela aposta no desenvolvimento nacional, com base na intervenção do Estado (RIDENTI, 2000).

Se em análises sobre o período são fartos os exemplos na música, no teatro e no cinema, a atuação dos intelectuais engajados no campo cultural, a trajetória de Fernando Pamplona, nos Acadêmicos do Salgueiro, na década seguinte, nunca é citada dentro dessa perspectiva. Mas ela pode ser, na verdade, um dos mais elucidativos e claros exemplos da atuação desses artistas e intelectuais brasileiros, por se tratar de um campo cultural então visto como “popular” e/ou “folclórico” e não dos meios artísticos institucionalizados. Sem falar do grande alcance massivo que os desfiles vinham conquistando, marcando mais ainda essa ideia de popularização do “projeto engajado” discutida no período.

Mas de que as escolas de sambas precisavam ser “salvas”?

Uma boa chave para compreender a pergunta são os “Desfiles das escolas de samba” patrocinados pela marca de refrigerantes Coca-Cola, estes podem ser vistos como “vilões” de um processo de popularização das escolas de sambas.⁸ A aproximação explícita das mais importantes escolas de samba do Rio de Janeiro com a Coca Cola, maior símbolo do imperialismo americano na época, deve ter soado aos ouvidos da elite intelectual de então como uma verdadeira afronta à integridade cultural brasileira. As escolas

⁸ Os desfiles patrocinados pela Coca-Cola e o jornal Última Hora aconteceram entre 1957 e os primeiros anos da década de 1960. A iniciativa era um patrocínio da marca de refrigerantes em busca de aumentar seu público, apoiando-se na popularidade das escolas. Sem constrangimentos, as entidades carnavalescas aceitaram o patrocínio e desfilaram musicando singles para a marca de refrigerantes e ainda estampavam em suas fantasias a marca da empresa (KIFFER e FERREIRA, 2015).





de samba, por sua vez, dialogavam pragmaticamente com a fábrica de refrigerantes, numa atitude própria da definição contemporânea de cultura popular que, como ressaltava Storey (2015, p. 82) que rejeita os conceitos relativos à “pureza” e “tradição” destacando as “questões referentes ao poder social” manifestadas nas “práticas culturais do dia a dia” (KIFFER; FERREIRA, 2015, p. 67). Os desfiles patrocinados pela Coca-Cola são usados como símbolo importante para compreender o aumento da popularidade das escolas de samba e seus diálogos com uma nova ideia de globalização e de industrialização que vinha acontecendo em todo o ocidente.

Outro elemento que ajuda a entender a mesma pergunta dizia sobre o visual das apresentações. Para isso, é interessante observar a carta de apresentação do enredo de 1961 sobre o Aleijadinho, que marcaria alguns dos ideais que o grupo tentaria afirmar já na apresentação do ano anterior.

O texto começaria afirmando que, há alguns carnavais, o Salgueiro procurava modificar o sentido que as escolas de samba vinham dando aos seus enredos e decorações. Seguiu criticando os enredos patrióticos e a influência do show de Walter Pinto e Carlos Machado, afirmando que “o Salgueiro resolveu dar o grito e procurar novamente as bases que mais se aproximassem da criação popular”. Os temas negros, como Romaria à Bahia, Navio Negro, Debret e Zumbi seriam lembrados. Afirmando que eles haviam criado o pátio carregado, reviveram as cenas de Debret e Rugendas. Abolindo as carretas, quase sempre não realizadas por artistas ingênuos e populares, mas por profissionais decadentes de mau gosto. A carta de apresentação terminaria indicando que “reviver uma época de revolução social, econômica era o nosso principal objetivo artístico.





No texto, era marcada a “má influência” do teatro de revista, classificada como elementos estranhos ao samba, afirmando que as roupas de época substituíram o préstito e as fantasias de vedete. Num processo de trocas mútuas, as escolas que também eram temas e assuntos recorrentes das peças teatrais “revisteiras”, comandados por nomes como Walter Pinto e Carlos Machado, também seriam influenciadas pela estética espetacular das “revistas”, que bebiam por sua vez nos grandes musicais dos filmes clássicos de Hollywood e nos cabarés franceses.

Radicalizando essa leitura, é notório entender que os espetáculos do teatro de revista eram vistos como meros “enlatados” de uma cultura estrangeira e que devia ser expurgada, na valorização da nossa mais autêntica “brasilidade”. No texto para o enredo daquele ano, Nelson Andrade escreveria: “Os desfiles das escolas estava se tornando um show, com forte influência de Walter Pinto e Carlos Machado, o que ainda hoje é fácil de observar. Além disso, os temas patrióticos inteiramente falsos, no que diz respeito às tradições populares”. Assim, as vedetes transformadas em passistas e os exagerados leques de plumas deveriam ser substituídos pelas fantasias mais simples e “verdadeiramente” negras, tentando expurgar a herança da “cultura de massa” na “cultura popular”.

A carta redigida por Nelson de Andrade o colocaria mais uma vez em lugar de destaque na nossa discussão. Pensar o papel do dirigente nesse jogo de interesses parece ser importante. Se ele não assumia exatamente o lugar de artista, comumente associado à criação, era uma espécie de intelectual que conceituava e orientava a produção dos desfiles, chegando a escrever os enredos e articular todos os setores de uma agremiação, como verdadeiro diretor-geral ou um importante mediador cultural.





Jornais e reportagens da década de 1960 não desmentiam a importância de Nelson de Andrade como articulador e intelectual das transformações que o Salgueiro imprimiria nos cortejos carnavalescos das escolas no desejo se tornar campeão pela agremiação. A reportagem batizada de “É o Salgueiro que chega” sobre a história da vermelho em branco, publicada em 3/2/1968 pela revista O Cruzeiro afirmaria: “Nelson foi responsável por muitas inovações das quais são discutidas apaixonadamente até hoje”. Já Fernando Pamplona, em entrevista, disse que “A única coisa que eu fiz foi continuar o trabalho de Nelson de Andrade, revolucionando o enredo, que é o princípio de tudo. Preparávamos um enredo cronológico, com princípio, meio e fim; com prólogo, e epílogo, e alegorias, com o posicionamento dentro do desfile. (...) incluímos a temática do negro na luta por mudanças e sociais e não como escravo” (GUIMARÃES, 2015, p. 226).

A visão de Pamplona sobre a importância do negro na narrativa abre mais uma discussão a ser colocada sobre a rede de contatos do artista: o movimento negro brasileiro. Para autores como Siqueira (2006), o período entre 1944 e 1968 marcaria uma nova consciência sobre a questão do negro na discussão cultural brasileira. Essa tomada de postura acontecia na cena cultural carioca como um todo, passando pela exibição de peças do Teatro Experimental do Negro encenadas no palco do Teatro Municipal com grande repercussão. Um dos marcos seria a montagem de Orfeu da Conceição, em 1957. Não custa lembrar que Fernando era funcionário da principal casa de espetáculos carioca no mesmo período e, no ano seguinte, emplacou uma decoração com o tema “Afro-brasileiro” para o famoso baile de carnaval do Municipal, após um projeto similar ter sido rejeitado anos antes.





Figura 2: Cena do filme *Jungle Drums* e do quadrinho *Jungle Tales*. Nos dois casos, os líderes africanos eram representados com aspecto tribal, guardando semelhanças com a representação dos africanos pelo desfile do Salgueiro em 1960.

Para além do aspecto político mais claro, é complexo e instigante a rede de relações em volta de Fernando Pamplona que o levaram a escolher um tema negro para sua estreia no desfile de escolas de sambas. Se no campo ideológico a decisão era clara, além de um modismo cultural e um contexto social mais amplo, estava claro também uma ligação estética com uma África gráfica, fortemente influenciada pelo abstracionismo. Na cultura pop, o imaginário de uma África tribal e ritualística era recorrente. Tanto em filmes musicais hollywoodianos, como nas revistas em quadrinhos. Alguns personagens da época como Fantasma e Mandrake, ambos criados por Lee Falk, evocam um imaginário africano ligado a tribos e grandes guerreiros, marcando uma construção colonial primitiva (GUERRA, 2011, p. 141-145).



Um outro mito que cerca esse desfile é que “os salgueirenses teriam se recusado a sair de africanos”, o que também parece encontrar contradições em algumas narrativas de Pamplona em sua própria bibliografia. De maneira nenhuma podemos entender os integrantes do Salgueiro como meros participantes passivos de um processo imposto por alguém de fora as agremiações, mas como parte de uma complexa rede de negociações e interesses mútuos (STOREY, 2015), uma vez que justamente o Salgueiro buscava se firmar em meio ao carnaval e conquistar seu primeiro título.

Ao contrário do imaginário construído sobre o desfile do Salgueiro em 1960, as fantasias com estética supostamente africana constituíam apenas um dos quadros dos desfiles, que contava ainda com diferentes grupos e alas de temas variados. Em Pamplona (2013), o autor cai em contradição ao afirmar que uma das alas tinha adorado sair de “Escravos”, pela leveza e baixo valor de produção das fantasias. Explícito como a construção do desfile estava mais marcada por várias complexidades do que o relato reafirmado por ele que os componentes tinham “vergonha de sair de negros”.

Ao construir sua narrativa de que “um negro teria se recusado a sair de negro”, Pamplona marcaria seu papel de mediador na tomada de consciência daqueles indivíduos (CAVALCANTI, 1999; SANTOS, 2009). Chama atenção ainda como o autor destaca os inúmeros pedidos da comunidade salgueirense para realizar alterações e enfeitar mais suas fantasias, a ideia da competitividade no campo popular é não só interessante a ser destacada, mas destaca um processo de criação marcado por negociações e participações ativas tanto do intelectual quanto dos sambistas.

O desfile de 1960 começou com alas que representavam a escravidão e seus personagens, as alas mais pobres usaram cangas e correntes em





figurinos simples.⁹O enredo estava dividido em cinco quadros: o cativoiro; a luta; a formação dos quilombos; Palmares - o Reinado de Nzambi e Nação Livre. Seguindo o cortejo, vinham as cinco nações africanas classificadas por Edison Carneiro, cada povo era representado por um destaque vestido de rei com estandartes negros. Os grandes escudos com os emblemas dos reis das cinco nações rebeldes tinham sido feitos por Nilton Sá. Uma cena composta pela batalha de duas alas fechava o quadro¹⁰, de um lado soldados portugueses e, do outro, guerreiros africanos.¹¹ O quadro que tratava da formação do Quilombo foi aberto com uma ala de baianas com bandeiras vermelhas da revolução. Completavam o quadro, grupos de diferentes nações quilombolas e negros com fraques e cartolas, segurando livros onde se lia “Doutores da Liberdade”, referências a intelectuais que lutaram contra a escravidão.

⁹ Para Guimarães (2015, p. 229) os negros desta apresentação como escravos não celebravam uma alforria do passado, mas com orgulho a odisséia de Zumbi, em tom épico. Neste sentido de tomada de narrativa, a projeto do desfile estaria muito alinhado ao defendido por Abdias Nascimento (2019, p. 154) onde a epopeia das revoltas e levantes contra o regime escravocrata deve ser assunto a tomar pauta da produção cultural brasileira, trazendo o passado como narrativa para elevar a consciência dos descendentes africanos e assim reconstituir os dramas e tragédias de figuras heróis negros.

¹⁰ É possível notar a intenção narrativa em algumas articulações entre componentes e seus figurinos. Mesmo que uma encenação não tenha acontecido, ela era intencionalmente desenhada pelo uso de figurinos e adereços divergentes a serem lidos pelo público.

¹¹ Dentro tanto do movimento entendido como romantismo revolucionário (RIDENTI, 2000) quanto de uma perspectiva do movimento negro (SIQUEIRA, 2006), o desfile do Salgueiro marcaria fortemente uma oposição entre dominador (branco) e dominado (negro). A narrativa destacaria a ideia de uma revolta coletiva e contundente, marcando um conflito revolucionário.





Figura 3: Uma das mais marcantes alas do desfile que representava guerreiros africanos. (Fonte: Jornal O Globo)

No seu penúltimo setor, o desfile se dedicou ao reinado de Zumbi. A atuação do líder ganhou traços monárquicos¹², com a representação de um grande palácio quadrado. Completando o bloco narrativo, uma corte de Maracatu se desenhava no espaço cênico da Avenida Rio Branco.¹³ Ao centro, estavam dois negros vestidos de nobres, em torno de Dama da Calunga, interpretada por Mercedes Baptista¹⁴ e seu grupo de bailarinos.

¹² A proposta estaria alinhada aos ideais de Abdias Nascimento, que marcaria a importância de afirmação de uma negritude afirmativa, como mostrado anteriormente.

¹³ O encerramento do desfile de 1960 com um folguedo popular marcaria não só uma influência do movimento folclorista já destacada, mas uma clara ligação entre a batalha de Zumbi contra a dominação branca através das manifestações populares. Após morrer bravamente e de modo heroico, como cantaria o samba-enredo, a transição para uma festa marcaria uma espécie de herança simbólica da perpetuação do legado guerreiro de Zumbi em uma manifestação popular, conferindo a ela resistência e orgulho racial (CAVALCANTI, 1999, p. 36).

¹⁴ Primeira bailarina negra do Teatro Municipal e ligada a esse momento de afirmação cultural da negritude brasileira, sua atuação está sempre associada ao desfile de 1963, quando coreografou o famoso “minueto”, mas ela já era um outro importante ponto de contato entre o grupo salgueirense e o movimento negro.





Um pátio¹⁵ carregado por componentes delimitava um espaço de destaque para o casal, ladeado por lanterneiros.¹⁶ O grupo interagiu com uma pequena alegoria representando diversas manifestações folclóricas com doze atabaques e tambores, como o rum, rumpí, lê, tambor de mina e de crioula.

A construção de uma estética e um discurso negro no desfile das escolas de samba seria marcado por uma série de diálogos e trocas culturais, ambas atravessadas por um conjunto de outras atividades artísticas realizadas no Rio de Janeiro até então. Deste modo, o enredo sobre “Quilombo dos Palmares” pode ser entendido não só como um marco na história dos desfiles, como se diz na historiografia do gênero, mas deve ser considerado também um marco do movimento negro e sua relação com as diversas camadas sociais.

A forma como a narrativa é construída pelo desfile dialoga com a narrativa requerida por Abdias Nascimento (2019, p. 154), na qual o negro precisa ser representado como rei, como herói, não como escravo. Já que a cultura e a dramaturgia brasileira ignoram o potencial humano do negro, sublimando a importância de escrever a epopeia das revoltas e dos levantes contra o regime escravocrata. O desenvolvimento da cultura negra precisa passar por incluir dramas e tragédias reconstruindo aqueles

¹⁵ A estética do pátio, comum na tradição religiosa europeia e incorporada pelos ritos afro-brasileiros e nas festas populares religiosas, seria constantemente utilizada nos carnavais assinados por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Eles não só marcariam um desejo de diálogo das escolas com outras manifestações folclóricas, mas também o seu lado estético e de composição de cena, aliando discursos narrativos-visuais.

¹⁶ Nos carnavais do período, nota-se o uso recorrente desses componentes, que nada mais eram que componentes bem trajados e que carregavam lanternas para auxiliar na iluminação do desfile.





eventos do passado e trazer nomes esquecidos, elevando a consciência dos descendentes de africanos. Foi bastante do que fez os Acadêmicos do Salgueiro naquela apresentação.



Figura 4

Apesar de sair favorita, o desfile do Salgueiro não se sagrou campeão na quarta-feira de cinzas. O processo após aquele carnaval marcava uma das primeiras viradas de mesa das escolas de samba. Naquele ano, em meio ao processo de crescimento dos desfiles, seriam utilizados os critérios de “cronometragem”, demarcando os tempos mínimo e máximo para cada apresentação. Na ocasião, as notas da comissão julgadora deram o primeiro lugar à Portela, seguida pela Mangueira. Porém, ambas perderiam pontos em cronometragem, o que daria o título ao Salgueiro. Uma briga generalizada, iniciada pelo contraventor Natal da Portela, ocorreu no local da apuração suspendendo a abertura dos envelopes. Depois do impasse, a Prefeitura assumiu a responsabilidade pelo atraso alegando má organização do local dos desfiles, mantendo então o título para a Portela.





Após a confusão, o presidente do Salgueiro tentou reverter a situação. O entrave foi resolvido pelo prefeito do Rio de Janeiro, Negrão de Lima, com um “acordo de cavalheiros” que fez com que as cinco primeiras agremiações dividissem o campeonato, mesmo havendo discrepância na pontuação final das mesmas. Apesar do acordo, o campeonato compartilhado não saciou o desejo de títulos da vermelho e branco, deixando um gosto amargo na boca.

O primeiro texto posterior a marcar a apresentação como revolucionário viria da revista *O Cruzeiro* (19/03/1960) que chamou o desfile de “a arte bossa-nova no clássico samba do morro”. Seguindo dizendo que era “prova de coragem e talento o que anda fazendo Acadêmicos do Salgueiro, revolucionando sua escola vermelha-e-branca, persistindo em lançar estilo novo e leve, abolindo os carros alegóricos (velharia)”. Concluindo que o objetivo seria o de “transmitir arte dinâmica ao paquidêmico colosso em que vai se tornando a escola de samba”.¹⁷

O desfile de 1960 marca uma tomada de posição do Acadêmicos do Salgueiro através de seus personagens. A busca pela vitória, que ainda não viria de maneira triunfal após aquela apresentação, motivou uma série de personagens que se estabeleciam num campo cultural e social complexo, como tentamos traçar. A importância política e social do desfile e seu alinhamento com questões postas nos discursos da época afirma a sua importância, mas não como uma “chave de virada” súbita e “espontânea”.

¹⁷ O uso do gênero musical “bossa nova” como adjetivo elogioso ao desfile do Salgueiro é curioso em muitos sentidos, apontando exatamente na direção de atuação a qual Fernando Pamplona e sua equipe de criação estava tentando se alinhar. Se o movimento musical de João Gilberto e Tom Jobim reinterpretou o samba como uma herança do jazz americano, seria essa mistura que marcaria o trabalho do carnavalesco. Ao contrário do que se consolidou, essa é uma das poucas matérias elogiosas ao desfile, que não se confirmou com um grande sucesso de público, sendo louvado por parte da imprensa apenas.





Para além do campo discurso, o caráter estético da apresentação também é importante na discussão, porém mais que o ano de 1960, a apresentação que marcaria de vez essas modificações iniciais de 1959 ainda estaria por vir.

3. XICA DA SILVA JÁ TE SEDUZIU

Para o carnaval de 1962, Nelson de Andrade desligaria da vermelho e branco da Tijuca por motivos pessoais e desentendimentos com outros componentes. Numa reviravolta inesperada, o comerciante passou a atuar na agremiação mais popular de então: a Portela. Assumindo o cargo máximo da presidência da escola, que era extraoficialmente comandada pelo lendário Natal da Portela, Nelson levou para a azul e branco todo o conhecimento que havia adquirido, ainda preocupado com a transformação e modernização da festa. Se marcando com uma rival à altura do Salgueiro, o desfile da agremiação naquele ano trouxe o enredo sobre Rugendas. Coube a Arlindo Rodrigues assumir o carnaval da vermelho e branco, se inspirando numa ópera de Villa-Lobos para contar o “Descobrimento do Brasil”, terminando em terceiro lugar. É nesse contexto que nossa pesquisa aponta para o desfile que estabeleceria um ponto de virada fundamental a nossa narrativa e traria um novo elemento à discussão, consolidando tudo que vimos em 1959 e 1960.

Em 1963, os Acadêmicos do Salgueiro apresentariam o enredo “Xica da Silva”. Saem de cena Pamplona e Nelson surgindo dois novos protagonistas: Arlindo Rodrigues e Isabel Valença. Ao assinar, sozinho, aquela apresentação, o artista daria uma série de respostas aos anseios de valorização da cultura popular e da identidade brasileira, despertando o interesse do crescente público de diversas camadas sociais que acompanhava as escolas de samba.





Encantando a arquibancada montada, pela primeira vez, em plena Avenida Presidente Vargas¹⁸, marcando a construção de um novo “cenário” a ser ocupado naquele carnaval¹⁹, Arlindo assinaria um cortejo que traria uma série de elementos vistos como inovadores e que cristalizariam um processo de transformação definitiva na gramática das apresentações carnavalescas. Nesse sentido, entendemos o ano de 1963 como ponto de virada no processo de popularização que os desfiles das escolas de samba passavam, marcando um momento de negociação com o público, a imprensa e a intelectualidade, como aponta Ferreira (2012):

É interessante notar o duplo movimento que caracteriza esse momento de afirmação social das escolas de samba. Se, por um lado, eles passam a ser valorizadas como representantes da verdadeira cultura popular, por outra essa valorização propicia e incentiva a participação de outras camadas da sociedade nas escolas. A partir daí as escolas se ressignificariam como lugares importantes da chamada cultura popular brasileira, a partir dos anos 1960 (p. 186-187).

Dois momentos chaves para esse desfile seriam a ala do Minueto de Mercedes Baptista e a personificação da personagem homenageada por Isabel Valença. O quadro dançado dentro do desfile seria exemplar em vários sentidos, não só pelo aspecto estético, mas também por ser ele um dos elementos vistos

¹⁸ A transferência se deu após o fracasso da primeira tentativa de montar arquibancadas e comercializar ingressos para os desfiles em 1962 que deixou clara a necessidade de um espaço maior “atendendo à busca de financiamento para o carnaval e às demandas reiteradas da imprensa”. (BEZERRA, 2016)

¹⁹ Naquele momento, as escolas são grandes beneficiárias do investimento público dirigido à promoção do carnaval carioca. Tratada como grande evento turístico mundial, a festa organizada pela cidade do Rio de Janeiro apresentava, pela primeira vez, um espaço grandioso, decorado especialmente para os dias de folia, com grandes arquibancadas para acomodar confortavelmente uma plateia cada vez mais interessada em admirar o espetáculo (FERREIRA, 2012, p.137)





como inovadores e revolucionários pela historiografia posterior²⁰ (CABRAL,1996; COSTA, 1984; FABATO; SIMAS, 2015), quando na verdade se tratava de recursos já usados anteriormente.²¹ No processo de construção estética da obra de Arlindo Rodrigues, a personificação de Xica da Silva seria outro grande “destaque”. Já que ao materializar a homenageada, Isabel Valença vestiria um figurino marcante, que ajudaria a definir a ideia do que se chamaria “destaque” (MELO, 2018), assumindo protagonismo tanto da narrativa quanto estético, ao buscar se diferenciar dos outros desfilantes com seu exuberante figurino.



Figura 5: As duas imagens mais marcantes da apresentação salgueirense de 1963: Isabel Valença como a protagonista do desfile e o corpo de baile ensaiado por Mercedes Baptista. (Fonte: Jornal do Brasil)

²⁰ Como destaca Faria (2014, p. 25) “Haroldo Costa e Sergio Cabral, que, ao lançarem suas obras, se tornaram pontos de referência para a construção narrativa posterior sobre o tema escolas de samba (...) Construídas, portanto, as versões de Sergio Cabral (das escolas de modo geral) e de Haroldo Costa (particularmente o Salgueiro) passaram a ser reverenciados como verdades estabelecidas, pontos de referência, tornando-se assim verdades incontestes”.

²¹ Muitas das vezes, não se trata exatamente da novidade de algo ser apresentado, mas a maneira como é costurada a narrativa que produz uma imagem marcante, levando a torná-lo um mito de origem de alguma linguagem ou objeto, já que é possível comprovar que um grupo coreografado por Mercedes tinha sido utilizado nos dois últimos enredos da vermelho e branco da Tijuca. Matérias do Jornal do Brasil destacam a presença do grupo já em 1960 (tocando atabaques), em 1961 (garimpeiros) e em 1962 como a principal atração do desfile do Salgueiro naquele ano e representaria a fusão dos portugueses com os índios (Jornal do Brasil, 04/03/1962). Para saber mais, ver capítulo 2.5.





A repercussão de Isabel ao assumir o papel da protagonista do desfile seria enorme, fazendo-a se confundir com a personagem. A partir daquele ano, Isabel se tornaria uma espécie de celebridade, concedendo entrevistas para importantes veículos de comunicação, sempre referida como a “Xica da Silva”. Não só a destaque de luxo desfrutaria do sucesso da apresentação, mas o samba-enredo se tornaria um sucesso fonográfico e o carnavalesco Arlindo Rodrigues receberia um prêmio na Bienal de Arte de São Paulo, na categoria Teatro.²² Com o título do carnaval, o Salgueiro se tornaria uma escola popular e símbolo de um momento de transformação. Como destaca Cabral (2011, p. 208), o “Salgueiro passou a atender melhor ao gosto desse novo contingente de espectadores”.

Ao alinhar tantos saberes artísticos e tensões culturais, a “Xica da Silva” criada por Arlindo Rodrigues e incorporada por Isabel Valença seria a primeira grande “imagem” produzida por uma escola de samba a se fixar no imaginário popular e ganhar repercussão digna de entrar nas grandes enciclopédias da História da Arte Brasileira. Ela se torna símbolo não só da popularização das escolas junto à sociedade como um todo, mas também cânone a ser reinterpretado e reinventando por quem pensou Xica da Silva depois.²³ Tal processo realocaria uma série de signos e significados, decisivos para construção da personagem no imaginário popular brasileiro. Haroldo Costa (1984, p. 125) define bem que “a partir daí, Chica da Silva foi revelada

²² Correio da Manhã, 03/10/1963.

²³ Após as aparições anteriores de Xica na literatura e posteriores na produção audiovisual, o desfile do Salgueiro seria “o primeiro a dar subjetividade” à personagem e não reduzi-la à mulher interesseira e ardilosa que usou de seus poderes de sedução para conquistar o ingênuo contratador, tornando-se, assim, espécie de referência básica para o imaginário construído da personagem (NWABASILI, 2017).





ao Brasil, transformando-se em figura próxima e cultuada, heroína da história escrita à margem.”

A partir do desfile salgueirense, surge no imaginário uma Xica exuberante, majestosa, entre o carnavalesco e o caricato. Pensando essa transformação, as escolas de samba aparecem como protagonistas da cultura e da arte brasileira no papel de grandes catalizadoras dos costumes e desejos de sua época, lugar de ressignificação e construção de símbolos e personagens potentes. Dando base para entender o carnaval como lugar de ressignificação do cotidiano, transformador, criador e divulgador de imagens marcantes. A aparição de Francisca da Silva, encarnada em Isabel Valença, seria o mesmo que pintar um grande retrato da personagem e sua materialização definitiva na cultura popular nacional.

No contexto onde o visual buscava se estabelecer de modo definitivo, as escolas de samba teriam na encarnação de Xica de Silva uma primeira produção vibrante de um ícone cultural a ser explorado e construído por aquela manifestação. Xica seria uma alegoria em si, marcando de modo definitivo uma noção de espetacularidade no carnaval²⁴, fundamental para entendermos os desfiles como forma de arte brasileira. Geralmente associada para criticar os cortejos, a noção do espetáculo não é aqui entendida em um sentido negativo, mas sim como aspecto definidor do diálogo entre tradição e modernidade que travam as escolas desde sua fundação (FERREIRA, 2012). Para se tornarem ainda mais “populares”, elas se tornaram espetaculares.

²⁴ Tal noção já se encontrava presente nas escolas de samba desde sua criação, mas era negada dentro da narrativa romântico folclorista que valorizava as agremiações como símbolos de manifestações discretas. Se Pamplona e Arlindo haviam se aproximado do Salgueiro para salvá-lo das manifestações exteriores, eles seriam os próprios agentes e articuladores dessa mudança dentro de um painel cultural amplo e complexo.





Maria Laura Cavalcanti (1999), ao analisar as alegorias das escolas de samba, afirma que estas ocupam um lugar decisivo na construção de uma visualidade opulenta, o que passa ser a essência do desfile. Se esta leitura fala de um carnaval mais de trinta anos depois de 1930, a imagem de Xica é, de certa maneira, percussora deste momento. A eternização da personagem se dá tanto por sua força simbólica e discursiva, quanto por sua potência estética luxuosa e afirmativa. Sua monumentalidade (muita mais simbólica que efetiva) e espetacularidade desembocariam no processo de alegorias e imagens icônicas que os desfiles produziram enquanto meio de circulação artística.

Apropriada como símbolo discursivo, Xica da Silva se tornou rainha na mística que envolvem os processos carnavalescos de resignificação e subversão. Longe da rigidez histórica dos desfiles de então, a história da escravizada ganhou ares de lendas e fábula na representação opulenta de Arlindo Rodrigues. Teria grandes imagens que se inspiravam em uma estética europeia, ligadas às óperas do Teatro Municipal, criando um imaginário de uma Xica luxuosa e majestosa, muito extraída do livro “Romanceiro da Inconfidência” de Cecília Meireles, como já foi dito, e com rastros das descrições sobre a personagem de Joaquim Felício dos Santos em “Memórias do Distrito Diamantino”.

O luxo de Xica era subversivo, pois era dado aos excluídos. Xica era retrato da vitória negra em linguagem europeia. Para o Jornal do Brasil (28/02/1963): “A fantasia da mulata que representou Chica da Silva era assim como uma fábula, tão rica quanto as mais ricas dos bailes sofisticados”. A matéria ainda afirma que “[o] Salgueiro foi de fato espetacular. Rica, original, trazendo um enredo excelente e um samba bonito (...) Foi indiscutivelmente o melhor enredo do ano. Muito bem bolado, defendido por um samba à altura, e cheio de pontos originais”. O impacto na imprensa da época foi enorme.





O Globo afirmava que “o Salgueiro teria apresentado a fantasia mais rica e maior número de figurantes” (27/02/1963).

Se, desde sua fundação, as escolas de samba já apresentavam um imaginário da realeza europeia; Xica, ao mesmo tempo que se inseria nesse legado por seu aspecto majestosos, também o romperia. Arlindo faria uma dobra ao representar como nobre uma negra escravizada alforriada. Os componentes do Salgueiro não questionariam a roupa, como fizeram com Pamplona, pois Xica representava sua vitória.

No contexto do carnaval como lugar de ressignificação cultural, é possível entender sua ótica subversiva. Onde “fantasiar-se é uma ação que escancara as possibilidades de inversão e de mobilidade. Em uma sociedade altamente hierarquizada, projetar-se enquanto ‘rei’ e ‘rainha’ é um ato cuja força é efêmera” (DA MATTA, 1986, p. 79). Assim, o carnaval surge como possibilidade utópica de mudar de lugar, de trocar de posição na estrutura social. De realmente inverter o mundo em direção à alegria, à abundância, à liberdade e, sobretudo, à igualdade de todos perante a sociedade. (idem)

Além da materialização da Xica da Silva, uma série de outros elementos presentes no desfile abriam possibilidades para se entender a apresentação como um marco simbólico que definiu as estruturas de apresentações dos desfiles das escolas de samba a partir de então. Como relata Ferreira (2004, p. 359), “o fabuloso cortejo ladeado pelas arquibancadas repletas de público e com a igreja da Candelária ao fundo, fixou novo padrão para o Carnaval carioca, que se disseminaria pelo Brasil e pelo exterior”.

Se trata do lançamento de uma pedra fundamental da linguagem que é até hoje usada e que definiria para sempre a linguagem de um cortejo dividido em partes, mas entendido a partir de seu todo itinerante que passeia na





frente do espectador, podendo ser atravessado pelas mais diferentes leituras e sendo pensando a partir de um artista central: o carnavalesco.

Arlindo Rodrigues lançaria mão de elementos que repercutiram e se fixaram na histórica carnavalesca como inovadores, mas que de alguma maneira já estavam presentes, sendo cristalizados e reafirmados a partir de sua criação. Eles respondiam muito bem à nova espacialidade dos desfiles que ganhavam um palco ainda mais espetacular, a Presidente Vargas, e também à série de anseios e expectativas tanto dos seus pares intelectuais, como da mídia e da população interessada em consumir esse espetáculo. Assim, “Xica da Silva é o ponto culminante da história de uma escola que já nasceu grande, disputando títulos desde sua fundação” (BRUNO, 2013, p. 37).

Mais do que uma revolução cultural e temática, como aconteceu em 1960 sem tanta repercussão, o desfile de 1963 mostraria o Salgueiro como escola pronta pra o espetáculo e o consumo da classe média. Para Melo (2018), Arlindo Rodrigues “ao conceber o enredo Xica da Silva, ultrapassou a visão singela e ‘folclórica’ dos temas das escolas de samba e flertou com o universo dos grandes espetáculos, mundo do qual, como vimos, fazia parte”, marcando uma valorização da narrativa em desfiles com recursos teatrais e coreográficos. Cabral define bem que “o Salgueiro passou a atender melhor ao gosto desse novo contingente de espectadores vindos da Zona Sul” (CABRAL, 2011, p. 08). O estudioso ainda afirma que a “escola venceu graças às suas novidades” (idem).

Para Bezerra (2016), a vitória da Salgueiro em 1963, a “escola-show”, como afirmou um de seus dirigentes, escamoteou todo um histórico de representação da história negra nos sambas-enredo do período, além do longo processo de interlocução das escolas de samba com vários setores





sociais diversos. O espírito de show é reafirmado constantemente, com a popularização da figura das passistas e das “atrações” dos desfiles. Já no anúncio de Xica da Silva essas qualidades estariam consolidadas, visto que o enredo era apresentado como um “show” autêntico, com “esplendor coreográfico e colorido imponente de fantasias que custaram milhões”, agora na “reclamada experiência” da Av. Presidente Vargas.²⁵

Como afirmam Simas e Fabato (2015, p. 78), o “campeoníssimo carnaval Xica da Silva foi um marco e (...) reconfiguração da festa”. A história da negra foi narrada com requinte e incorporação de elementos então inéditos, que (...) no talento carnavalesco uniu um sarapatel de elementos vanguardistas na composição de uma autêntica popular”. A partir dali, “todas as escolas tiveram de correr atrás de uma repaginada visual” (SIMAS; FABATO, 2015, p. 79).

Ponto culminante de uma transformação e uma série de discussões que já vinham ocorrendo há pelo menos cinco anos antes, como em Debret que já discutiria teatralidade, encenação e narrativa. O desfile de 1963 é herdeiro direto desta primeira célula e reafirma uma série de transformações que haviam sido implantadas primeiro por Nelson e o casal Nery, depois marcadas discursivamente na atuação de Fernando Pamplona em contato com os movimentos folclórico, abstracionista, racial e engajado.

Se a historiografia marca o desfile “Quilombo dos Palmares” como uma revolução liderada por Pamplona, ele seria apenas um importante sintoma do processo que as escolas viviam. Se a narrativa negra já era presente, o cenógrafo consegue acoplar a ela uma linguagem ligada ao espetáculo que ia de encontro aos desejos de consumidores da classe média.

²⁵ Correio da Manhã, 23/02/1963



A aparição de Zumbi dos Palmares, em 1960, já pode ser considerada pioneira e inédita no longo processo que transformaria o líder do Quilombo em herói nacional²⁶, mas o desfile não teria o vulto e a repercussão que a vermelho e branco conseguiria em 63, com Xica da Silva, que se fixou como um símbolo pop, gerando peças de teatros, romances, filmes, livros e produções de todo o tipo nos anos vindouros.

No aspecto visual da apresentação, a estética africana geométrica inaugurada três anos antes não se repetiria. A própria ideia de uma ala em que se dançava um “minueto”, e não uma dança “tipicamente africana”, mostraria que, apesar do discurso oficial da “negritude”, Arlindo resignificaria a pauta trazendo uma estética mais teatral e dentro do que uma classe média pudesse assimilar mais facilmente num momento definidor do recém-criado estado da Guanabara, cujos planos em torno do controle e mercantilização dos desfiles alinhavavam-se à projeção dessas escolas como produto da eterna “capital cultural” do país. Neste contexto, a resposta de Arlindo foi unir o discurso engajado a um show visual espetacular e impressionante, conquistando a massa, a intelectualidade e a mídia. Assim nasceu um Xica da Silva para o Brasil e o Salgueiro se tornou definitivamente uma escola campeã e histórica do Carnaval brasileiro.

CONCLUSÃO

A partir de 1963 a “revolução salgueirense” estabeleceria a construção de uma gramática dos desfiles das escolas de samba. O desfile base para isso seria exatamente o “Xica da Silva”, reunindo elementos espetaculares a

²⁶ Importantes obras sobre Zumbi seriam posteriores ao desfile, como o poema de Solano Trindade e espetáculo teatral Arena Canta Zumbi, de Augusto Boal, assim como o monumento idealizado por Darcy Ribeiro para a Praça XII do Rio de Janeiro, na década de 1980. Anterior, apenas a pintura de Parreiras sobre o líder quilombola.





uma narrativa que definiria os cortejos como manifestação artística híbrida e vibrante dentro da História da Arte brasileira. A linguagem, marcada por elementos suntuosos, seria fixada a partir dali como algo naturalizado dentro da folia. A presença do julgamento como ativador decisivo nos rumos da festa reforçaria isso, com as vitórias dessas apresentações. Outro elemento que reafirmaria esse processo de estabelecimento da nova linguagem hegemônica seria a concepção de um grupo de artistas liderados por Fernando Pamplona, unidos tanto nessa ideia de “herdeiros” como de seguidores de uma linguagem.

Se o desfile de 1959 é aqui entendido como uma espécie de manifesto, a apresentação de 1963 consolidaria a fase inicial da atuação do grupo de artistas que incluiu Nelson de Andrade, Paula do Salgueiro, Isabel Valença, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona. A partir de vitória e da repercussão mundial que o desfile sobre Xica da Silva alcançaria, o Salgueiro se constituiria como uma escola de samba das mais importantes historicamente.

Fato é que a “revolução salgueirense” constituiu um momento de virada fundamental para as escolas de samba no cenário artístico e cultural brasileiro. O diálogo com movimentos sociais e intelectualizados aliado a ao seu sucesso popular, faria das agremiações uma atração artística e cultura que solidificaria nos anos vindouros, como um dos grandes capítulos da História da Arte brasileira.

REFERÊNCIAS

BEZERRA, D. A. **Trajatória da internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963).** Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.





BRUNO, L. **Explode, coração:** histórias do Salgueiro. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2013.

CABRAL, S. **As escolas de samba do Rio de Janeiro.** São Paulo: Lazuli Editora, 2011.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CARNEIRO, E. “Escolas de samba – I”; “Escolas de samba – II”. In: CARNEIRO, E. **A sabedoria popular.** São Paulo: Martins Fontes, p. 78-87.

CAVALCANTI, M. **O rito e o tempo:** ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COELHO, F. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:** cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, H. **Salgueiro:** Academia do Samba. Rio de Janeiro: Record, 1984.

DA MATTA, R. **O que faz o brasil Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAHORA, I. **Arte total brasileira:** a teatralidade no “Maior Show da Terra”. Niterói: Editora Cândido, 2019.

FABATO, F.; SIMAS, L. A. **Pra tudo se começar na quinta-feira** – o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2015.

FARIA, G. J. M. O G.R.E.S **Acadêmicos do Salgueiros e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba da década de 1960.** Tese (Doutorado) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FERREIRA, F. **Escritos Carnavalescos.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.





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

GUERRA, F. V. **Super-heróis Marvel e os conflitos sociais e políticos nos EUA (1961-1981)**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GUIMARÃES, A. S. A. Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento. **Revista USP**, São Paulo, n.68, p. 156-167, dez./fev. 2005-2006.

GUIMARÃES, H. **A batalha das ornamentações: a Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

GUIMARÃES, H. M. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

KIFFER, D.; FERREIRA, F. Isto faz um bem!: as escolas de samba, a Coca-Cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.12, p. 55-72, nov. 2015.

MELO, J. G. **Vestidos para brilhar: uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Rico Editora, 2018.

NASCIMENTO, A. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NWABASIL, M. Q. **As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: traduções e leituras da imagem da mulher negra brasileira**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

PAMPLONA, F. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Editora Nova Terra, 2013.





RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

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

SIQUEIRA, J. J. **Entre Orfeu e Xangô**: a emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/1968. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

STOREY, J. **Teoria cultural e cultura popular**: uma introdução. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TURANO, G.; FERREIRA, F. Incômoda vizinhança: a Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro dos anos 30. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 65-92, nov. 2013.

VILHENA, L. R. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/ FGV, 1997.





POR UM RIZOMA DOS SAMBAS DE ENREDO:
FACES DA NEGRITUDE

FOR A RHIZOME OF SAMBAS:
FACES OF BLACKNESS

Victor Marques de ARAÚJO¹

¹ Mestre em Antropologia Social (PPGAS/UFMT), carioca e professor. E-mail: victormarques.rj@gmail.com .





RESUMO

O presente trabalho busca estabelecer uma relação entre os sambas de enredo produzidos pelas Escolas de Samba e os múltiplos significados da negritude. A análise se realiza frente a autores que contribuíram para a construção da teoria antropológica acerca do tema. A capilarização de significados que emergem das composições serve de base interpretativa para a análise.

PALAVRAS-CHAVES

carnaval; negritude; sambas; rizoma.

ABSTRACT

The present work seeks to establish a relationship between the sambas produced by the Samba Schools and the multiple meanings of blackness. The analysis is carried out dealing with authors who contributed to the construction of anthropological theory on the matter. The capillarization of meanings that emerge from the compositions serves as an interpretive basis for the analysis.

KEYWORDS

arnival; blackness; sambas; rhizome.

1. SAMBA DE ENREDO É RAIZ... E RIZOMA

Através da observação e análise de elementos constitutivos do ritual performático carnavalesco (CAVALCANTI, 2015), propõe-se a construção de





um texto norteado pela análise das letras de sambas de enredo com foco na temática da negritude em suas várias entradas. A premissa básica é que o Carnaval e seus sambas, canções entoadas pelos foliões, parece ocupar uma zona de co-presença (DELEUZE & GUATTARI, 1995), onde se inserem temas sobre a negritude em um rizoma deleuziano, no sentido de um diagrama tronco que se capilariza com suas extremidades abertas e que se relacionam.

Ao longo do trabalho, trechos de alguns sambas de enredo aparecerão para ilustrar esta relação com o histórico do negro e com o que hoje se entende como uma grande manifestação cultural de “raiz negra”, territorializada no sentido de ocupação de territórios simbólicos, palco de discussões sobre si e sobre os outros, visto que, afinal, Braga (2013) afirma que “cantar é territorializar”.

Nesse sentido, o próprio ensaio foi escrito “rizomaticamente”, com raízes temáticas sobre negritude que se encontram em um tronco em comum: os sambas de enredo.

2. A CAPILARIZAÇÃO DA RAÇA NO SAMBA

Maria Laura Cavalcanti (2015) entende o carnaval como um grande mediador exercendo um papel de elo entre a comunidade e seu desejo intangível de satisfação com o espetáculo que será apresentado, numa relação que envolve orgulho, segurança e retificação de uma identidade foliã, por um lado; e a necessidade de comunicar esses valores para uma plateia, para os jurados e para outros foliões, por outro, aparecendo o Carnaval como um possível eixo do diálogo coletivo.

Através de Nina Rodrigues (1977) popularizou-se o conceito definidor de raça e sua implicação para formação da identidade do país. Sob a ótica ocidental, o ser humano, a partir da necessidade de classificar e hierarquizar





os elementos que compõem a natureza, livrando-se do “caos” e satisfazendo sua capacidade egocêntrica de colocar-se como o grande ordenador, contador e criador de uma explicação universal baseada nas diferentes sociedades que habitam o globo, floresce a teoria evolucionista (CASTRO, 2005). Em tempos que o conceito etnográfico cunhado por Malinowski ainda não havia surgido, a pesquisa de gabinete era qualificada/quantificada através de dados obtidos a partir de fontes secundárias, não colhidas presencialmente pelo pesquisador e, portanto, enviesadas e valoradas em função da visão de mundo e práticas daqueles que as colhiam – viajantes, missionários etc.

Nessa visão evolucionista que embasa Nina Rodrigues (1977), a alteridade era a marca da evolução que estabelecia a diferença entre a(s) sociedade(s) mais complexas/modernas e aquelas que poderiam ser classificadas como selvagens ou bárbaras. Neste contexto, onde o Ocidente e, em especial, a Europa, “toma as rédeas” da construção da definição de Ciência, funda-se a Antropologia. Esta, baseada naquele evolucionismo, objetifica o diferente e tenta compreendê-lo e explicá-lo a partir de valores próprios, a partir da visão de mundo do observador que se lançou na tentativa de observar e analisar o outro. A Europa passa a ser o centro a partir do qual todas as outras culturas seriam medidas. Sendo assim, o Continente Africano foi partilhado e substanciado pelas ideias evolucionistas e racistas. Tal diferença hierarquizante entre as sociedades, pensada por Rodrigues, pode ser vista na seguinte passagem, segundo Schwarcz (1993):

No que se refere às raças humanas, Nina Rodrigues acreditava na importância de se definir com maior rigor e diferenciar raças puras primitivas e raças cruzadas. Ele considerou a existência de três raças puras primitivas: a branca, a negra e a vermelha. Acrescentou ainda que nenhuma raça mestiça poderia figurar ao lado delas pois se encontravam em transição e até poderiam desaparecer (RODRIGUES *apud* SCHWARCZ, 1993, p. 402).





Contra este estigma que nossa sociedade racista manteve, às vezes direta, às vezes indiretamente, o samba não se calou. Em 2007, cantou o G.R.E.S. Porto da Pedra um samba de enredo que claramente fala da divisão do Continente e da escravização/prisão impostas aos corpos negros:

Destino a minha vida
Minha luta pela liberdade
A nove filhas de um só coração
Ao Sul do berço da humanidade
O Anjo Invasor me deu a cor, mas cor não tenho
Eu tenho raça e a cada farsa, a cada horror
O meu empenho, meu braço, meu valor
Se ergueu contra o monstro da cobiça
Caveirão da injustiça, filha da segregação
Liberto permanece o pensamento
Ele foi meu alento
Quando o corpo foi prisão.
(G.R.E.S. Porto da Pedra, 2007)

O próprio samba chama a atenção para as epistemes estudadas pela Antropologia que, a princípio, tratavam a questão da negritude apenas de acordo e sobre a cor. Com os estudos das Ciências Sociais, a cor tem sua abordagem ampliada com o conceito de raça, o que é retratado novamente no samba de enredo, agora da Beija-Flor:

Sou negro na raça
No sangue e na cor
Um guerreiro Beija-Flor
Óh minha deusa soberana
Resgata sua alma africana
(G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 2015)





Encaradas como categorias, “cor” e “raça” parecem ter seguido nos sambas o “caminho” conceitual que a Antropologia demarcou. Da cor com a raça, o negro, como diz a Beija-Flor, traz o “sangue” como elemento que transpõe a raça sobre a cor, aparecendo “cor”, “raça” e “sangue” como sintagmas simbólicos que, na essência, descrevem a negritude.

Voltando aos estudos clássicos em Antropologia, se, por um lado, a proposta viabilizada por Nina Rodrigues, ao contrário do “resgate da alma africana”, era a mistura, o “clareamento” populacional e racista através da miscigenação, estando a noção de raça comumente associada a uma certa regularidade corporal aparente que a biologia tende a ratificar, por outro, contra isso, a negritude no e do samba levantou-se e passou a recuperar suas tradições como evocação simbólica e resistente de diferenciação, uma diferença marcada pela afirmação si. Ser negro é ser um guerreiro e a Beija-Flor, no Carnaval, por exemplo, deve sempre “resgatar sua alma africana”.

3. A CAPILARIZAÇÃO DAS ÁFRICAS PLURAIS

Sobre o paradigma de constituição da nação brasileira, fundamental pensar no processo de construção negra do Brasil como um processo de formação intrinsecamente agenciada por negras e negros, que, por muito tempo, foram considerados como corpos domesticados – e passivos – pela e na escravização.

Consequentemente, em que pese também as construções racistas científicas, Arthur Ramos (1979), ao contrário da presunção de Rodrigues (1977) de estudar a “raça”, entende que a Antropologia deve substituí-la pelo conceito de “cultura”:

Com o termo de “raça”, com efeito a antropologia designa “um grupo de homens que se apresentam unicamente pelos seus caracteres





físicos, isto é, anatômicos e fisiológicos, em outros termos por seus caracteres somáticos”.[...] Em vez de raça devemos, pois, estudar culturas.(RAMOS, 1979, p.16).

Unindo-se os dois autores, parece ser possível pensar que, para Ramos (1979), “cultura” é algo além da fisicalidade, englobando assim os comportamentos e significados, embora ainda tingido pelo tom racista de uma Ciência dominada pela branquitude. Contudo, em alguns estudos antropológicos, para além das características físicas, seriam, assim diria Geertz, “teias de significados” (GEERTZ, 2008) que modelariam a negritude. Nesse sentido, em vários sambas, em conjunto com a raça, e através ela, parece ser o elemento cultural do negro que é resgatado, enfatizando-se sua ligação com a África:

Nego canta, nego clama liberdade
Sinfonia das marés saudade
Um africano rei que não perdeu a fé
Era meu irmão, filho da Guiné.
(G.R.E.S.Beija-Flor de Nilópolis, 2015)

Parece que, em vários sambas, África e a relação da identidade nacional brasileira são os elementos mais valorizados da negritude. É preciso dizer, contudo, que, quando falamos em África, falamos de um imenso continente e por consequência em diversas sociedades cosmológicas que o habitam, como o próprio G.R.E.S. Beija Flor de Nilópolis, com o enredo “Áfricas - do berço real à Corte Brasileira”, pontuou:

Áfricas: realidade e realeza, axé
Calunga cruzou o mar
Nobreza desembarcar na Bahia
A fé nagô yorubá





Um canto pro meu Orixá
(G.R.E.S.Beija-Flor de Nilópolis, 2007)

Nesse contexto, diferente do que apontou o samba de enredo da Beija Flor em 2007, destaca-se que discursos científicos racistas tratam as diferentes sociedades do solo africano com voluptuosa linearidade e com um efeito equalizador que não se caracteriza verossímil na contemporaneidade, visto que a equalização reforça a ideia etnocêntrica da superioridade da branquitude frente ao que lhe parecia/parece “exótico”.

4. LIBERDADE OU ILUSÃO?

Tomando-se agora a escravização como infeliz fato que atingiu a negritude no Brasil, com a luta e conquista da liberdade pelas negras e negros, Skidmore (2012) nos mostra o cenário contextual da abolição da escravatura no Brasil e nos faz pensar sobre as intenções por trás deste movimento que, aos olhos da nação brasileira, construiu e se constituiu no mito redentor e benevolente da Princesa Isabel, mito que, contudo, ganhou repercussão no samba cantado pelo G. R E. S Imperatriz Leopoldinense (1989) em seu enredo “ Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós”:

A imigração floriu, de cultura o Brasil
A música encanta, e o povo canta assim e da princesa
Pra Isabel a heroína, que assinou a lei divina
Negro dançou, comemorou, o fim da sina.
(G. R E. S Imperatriz Leopoldinense, 1989).

Parece ficar evidente a construção de personagens benevolentes e alegóricas que ratificam sua posição basilar na construção de uma “equidade”





no discurso racial brasileiro ao ponto de denotá-la com honrarias e glórias, como no caso da Princesa Isabel no trecho acima.

Paralelamente, enfatizando a presença do negro na construção do projeto de Estado-Nação, e indo contra o discurso do branqueamento (RODRIGUES, 1977) que parece ter imposto, de certa forma, o racismo estrutural, o enredo “100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?”, apresentado no centenário da abolição da escravatura, em 1988, pela G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, é um destaque na história do Carnaval. Tal enredo questionava a “tal liberdade” conquistada e alertava para que a população ficasse esclarecida de que muitas das “lindas aquarelas” pintadas pelo Brasil foram realizadas por negras e negros “livres do açoite da senzala e presos na miséria da favela”. Assim cantou Jamelão:

Será que já raiou a liberdade
Ou se foi tudo ilusão?
Será, que a lei Áurea tão sonhada
Há tanto tempo assinada
Não foi o fim da escravidão
Hoje dentro da realidade, onde está a liberdade
Onde está que ninguém viu
Moço não se esqueça que o negro
Também construiu as riquezas do nosso Brasil
Pergunte ao Criador,
pergunte ao criador quem pintou esta aquarela
Livre do açoite da senzala
Preso na miséria da favela.
(G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 1988).

Como pode ser observado nos versos da Mangueira, as negras e os negros marginalizados na favela, temporalidades pós-abolição,





saem de uma posição passiva de serem agenciados para terem, de fato, reconhecido seu papel agente e de resistência na construção do Estado. O samba questiona inclusive a liberdade que na realidade não existe, pois, metaforicamente, seriam os morros e as favelas as novas senzalas, os novos guetos nos quais a negritude deveria ser esquecida.

Se os corpos negros foram o alvo dos preconceitos, racismo e políticas de branqueamento/esquecimento ao longo da história brasileira, por outro lado, suas “teias de significado” (GEERTZ, 2008), seu agenciamento, suas ações, e, em especial, suas memórias, religiões e tradições, também foram atacadas na construção da identidade nacional brasileira, aparecendo, de certa forma, o samba como processo de resistência potente.

5. A CAPILARIZAÇÃO DA VOZ DA COLETIVIDADE NEGRA

Roger Bastide (1985) e Florestan Fernandes (2007) revelam que décadas após a o fim da escravização, a marginalidade, inclusive dos aspectos culturais, envolvendo as religiões de matriz africana e a memória, continuou – e continua – uma constante. Paralelamente, é importante retomar a história dos quilombos, fundamentais para afirmação da memória negra brasileira. José Maurício Arruti (1997; 2006), comentando outros autores, diz que a negritude, através de sua luta por reconhecimento e resistência, organiza-se pela luta de seus direitos e contribui para a criação de novas figuras legais no que tange ao direito pátrio.

Em termos de populações tradicionais e das memórias da luta pela liberdade, aquelas passam a serem referidas no Art. 68 dos Atos e Dispositivos Constitucionais Transitórios: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade





definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos”. Assim, populações negras impuseram e conquistaram o direito de ter sua identidade e memória reconhecidas por meio de mecanismos legais que até então não existiam. Os quilombolas passaram a ser enxergados como população que se constitui e passa a interpelar as instituições jurídico-políticas pelo reconhecimento de direitos territoriais (VIEIRA, 2015).

A função de se mencionar agora a definição constitucional de quilombos/quilombolas é ampliar seu sentido semântico, pois ele extrapola discussões meramente geográficas e podem mergulhar em questões subjetivas e que chegam à cidade, mais precisamente ao Rio de Janeiro, onde os sambas de enredo acontecem. São em favelas, em uma barreira não geográfica, mas moral, criadas a partir de muros invisíveis, que o samba acontece durante o ano inteiro para ser exposto na Marquês de Sapucaí no Carnaval: é aqui que a população legítima produtora do Carnaval e que o morro impõe sua voz e agência.

Tal qual os remanescentes quilombolas, lógico que dentro de determinadas alteridades de distintas proporções, também os produtores da cultura carnavalesca se constituem de redutos de manutenção, defesa e luta por direitos e memórias da negritude. Ao entoar do samba escolhido por sua agremiação, em certos contextos específicos quando tratam temas da negritude, comunidades resgatam histórias, esforços e memórias, aparecendo o espetáculo como resultado de suas realizações. Por isso, reafirma-se para quem é aquela festa e de onde nós viemos. Com base nisto, observemos o grito destes “quilombos urbanos” (GUIMARÃES, 2016), onde a luta por direitos urge e a saudação a seu povo permanece, como disse o G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis:





Sou quilombola Beija-Flor
Sangue de Rei, comunidade
Obatalá anunciou
Já raiou o sol da liberdade.
(G.R.E.S. Beija Flor de Nilópolis, 2008)

Numa análise direta deste trecho, fica evidente a identificação da agremiação quando a mesma se apresenta, numa definição particular, como quilombola, reivindicadora de seus direitos que são herança de um passado de resistência do contingente negro escravizado que aportou no Brasil. Outra referência importante é a exaltação de seus componentes com o uso da palavra “comunidade”, que faz enaltecer o orgulho, apontando para uma questão de pertencimento e territorialização das práticas e memórias (BRAGA, 2013) expostas na avenida.

Nesse sentido, as memórias e práticas negras de resistência e existência já foram destacadas em sua multiplicidade e força na Sapucaí diversas vezes, como é o caso de “Kizomba, Festa da Raça”, do G.R.E.S. Vila Isabel, de 1988, em uma letra que por si só exemplifica a multiplicidade negra e a força da resistência da negritude como um todo. Se Princesa Isabel já foi uma mártir, agora é Zumbi que é chamado para incorporar, efetiva e realmente, a “força da raça”:

Valeu, Zumbi!
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a abolição
Zumbi valeu!
Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto e dança
Jongo e maracatu





Vem menininha pra dançar o caxambu
Ôô, ôô, Nega Mina
Anastácia não se deixou escarvizar
Ôô, ôô Clementina
O pagode é o partido popular [...]
Que magia
Reza, ajeum e orixás
Tem a força da cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Faz valer seus ideais
E a beleza pura dos seus rituais
(G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, 1988)

Indo agora na direção da “beleza pura dos seus rituais”, uma parte importante das memórias e tradições, aparece a religião como outro fio da teia de significados da resistência e existência que os sambas de enredo tecem.

6. A CAPILARIDADE DA RELIGIOSIDADE NEGRA NO SAMBA E SUAS FACES

Conscientes da ancestralidade negra do samba, as Escolas de Samba criam referências potentes às religiões de matrizes africanas. A complexidade da diversidade de cosmologias no que toca às Mitologias Africanas vem sendo fruto de inúmeros temas explorados pelos sambas de enredo desde praticamente o início da festa carnavalesca. É importante observar, porém, a preferência por falar da religião a partir das matrizes JeJê e Nagô, como se estas fossem as matrizes “realmente puras”, como explorado no trabalho de Beatriz GoésDantas (1988), que, em sua interpretação e investigação da pureza da religião, afirma:





Em suma, num mesmo campo simbólico – o da religião – a África é exaltada no Nordeste e negada no Sudeste. Considerando-se que as diferenças de formas culturais não são simplesmente expressões de particularidades de um modo de vida, mas revelam “manifestações de oposições ou aceitações que implicam em constante reposicionamento dos grupos sociais na dinâmica das relações de classe” (Durham1977:35), essa inversão valorativa da África afigura-se interessante para pensa-la em correlação com o modo específico de inserção do negro na estrutura das diferentes regiões, tendo como pano de fundo as ideologias acerca do significado da raça. As ideologias raciais e racistas dos brasileiros incidiam, desde o século XIX, na tese do branqueamento como solução para os problemas nacionais e ao mesmo tempo como racionalização da adiantada mestiçagem do país. Embora o branqueamento fosse um ideal nacional, é interessante observar que diferenças regionais permeiam as construções ideológicas das elites do Sudeste e do Nordeste (DANTAS, 1988, p.210).

Em 1978, o G.R.E.S Beija Flor de Nilópolis conquistou o campeonato com o enredo histórico “A Criação do Mundo segundo a Tradição Nagô”, ponto alto de diversos outros enredos sobre a mesma tradição Nagô, direta ou indiretamente utilizada. Porém, só em 2017, o G.R.E.S União da Ilha do Governador abordou a criação do mundo diante de uma matriz africana que ainda não tinha sido abordada no Carnaval do Grupo Especial carioca, cantando o enredo “Nzara Ndembu – Glória ao Senhor do Tempo”, sob a perspectiva Banto e sua Inquices.

Começando pelo samba de 1978,

Bailou no ar
O ecoar de um canto de alegria
Três princesas africanas
Na sagrada Bahia
IyáKalá, IyáDetá, IyáNassô
Cantaram assim a tradição Nagô
Olorun! Senhor do infinito!





Ordena que Obatalá
Faça a criação do mundo
Ele partiu, desprezando Bará
E no caminho, adormecido, se perdeu
Oduduá
(G.R.E.S Beija Flor de Nilópolis, 1978)

Percebe-se que o andamento poético dado ao samba por sua letra introduz o universo sendo criado através da ordenação de Obatalá. O samba aproxima-se ainda mais da tradição Nagô ao usar expressões específicas da religião. Segundo Goldman (2011) houve, por parte das Ciências Humanas, uma certa influência no sentido de um favorecimento de alguns campos de estudo na criação de uma África Central, preterindo-se outros campos e isto parece ter também influenciado o Carnaval do Rio de Janeiro. Afinal, diz o samba,

Cinco galinhas d'Angola e fez a terra
Pombos brancos criou o ar
Um camaleão dourado
Transformou em fogo
E caracóis do mar
Ela desceu, em cadeia de prata
Em viagem iluminada
Esperando Obatalá chegar
Ela é rainha
Ele é rei e vem lutar
(G.R.E.S Beija Flor de Nilópolis, 1978)

Outrossim, com relação ao samba de 2017 da União da Ilha do governador, pode-se dizer que, apesar das novas vertentes religiosas afro-brasileiras começarem a aparecer, a discussão sobre a autoridade e pureza





parece resistir, pois, ao mesmo tempo em que se inova com o eclodir de uma mitologia Banto na Marquês de Sapucaí, outras Escolas ainda parecem dar preferência às religiões africanas através das tradições JêJe e Nagô, como é o caso da abordagem adotada pelo G.R.E.S. Vila Isabel com seu enredo “O Som da Cor”, também de 2017. Por um lado, segue o trecho do samba da União da Ilha do Governador de 2017:

Dos bantos Nzambi o criador
Giram ampulhetas da magia
Salve Rei Kitembo
NzaraNdembu em poesia
Pra dar sentido à vida, transformar
Numa odisseia, rasga o céu, alcança a terra
Sagrada é a raiz Nzumbarandá
Katendê, segredos preserva
E avermelhou, Kiamboté nos fez caminhar
Na luta entre o bem e o mal, forjou Kiuá.
(G.R.E.S. União da Ilha do Governador, 2017)

Enquanto no samba nilopolitano Obatalá participa da criação do mundo, aqui Nzambi é o grande responsável por este feito. Aparecendo outras Inquices no samba insulano, a intenção é mostrar que a dialética e profundidade da construção do samba de enredo não se esgota numa só visão, existindo uma busca por revelações que ajudam a cada vez mais definir o contorno dos perfis das Áfricas no Brasil, mais plurais e múltiplas. Como diz Goldman (2011), as religiões africanas no Brasil não apenas conseguiram sobreviver às rupturas, deslocamentos e aproximações ao longo do tempo, mas são capazes de produzir uma nova forma de organização, ou seja, pode-se entender como uma capacidade de reinvenção, que dialoga também com um de seus nichos comunicativos que é o Carnaval. Neste caso, a nova forma





de organização e a reinvenção aparecem pelo lado da nova cosmologia que foi apresentada pela União da Ilha, destacando-se que a tradição Nagô é apenas uma dentre muitas.

Paralelamente, retomando-se o samba do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel de 2017, ainda parece persistir a visão da tendência da existência de uma “pureza Nagô” também no Carnaval carioca:

Eu vou, eu vou... Onde fez raiz a tradição Nagô
Eu vou, eu vou, foi
O povo do samba quem me chamou
Ginga no Lundu, (morena)
Negro é o rei (é o rei)
Toque de Ijexá, (afoxé)
Pra “purificar” (minha fé)
Gira baiana, deixa a lágrima rolar
Quando no terreiro novamente ecoar
(G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, 2017)

Estes sambas servem para ilustrar a presença de duas abordagens completamente diferentes das Áfricas presentes em 2017 nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Na letra da Vila Isabel, a palavra “tradição” parece nos remeter, conseqüentemente, à ideia de pureza, contraposta a toda cosmologia, também tradicional, de origem Banto, entoada pela União da Ilha.

Se até aqui discutiu-se a presença negra no Brasil carnavalizado pelas Escolas de Samba, para finalizar é a “volta” que será o tema.

7. A CAPILARIDADE DA VOLTA AO CONTINENTE MÃE

Não alheia aos movimentos pós-coloniais e ao fluxo das dinâmicas sociais entre Brasil e África(s), o G.R.E.S Unidos da Tijuca apresentou em





2003 o enredo “Agudás, os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África o Brasil”, contando a história dos africanos que vieram para o Brasil escravizados e retornaram à África para uma nova reconstrução da pessoa.

Este tema da volta, explorado por Milton Guran (2012), que mostra o refluxo de africanos em uma volta carregada de sentimentos influenciada pelos países envolvidos, trata do processo de uma reintegração diaspórica. Se, no Brasil, suas histórias foram marcadas por preconceito, racismo e luta, de volta aos seus países de origem, é chegada a hora de uma nova luta, uma luta por (re)inserção social, por uma (re)identificação que agora se confunde com os valores culturais brasileiros. Exatamente deste processo trata o samba em questão:

Obatalá
Mandou chamar seus filhos
A luz de Orunmilá
Conduz o Ifá, destino
Sou negro e venci tantas correntes
A glória de quebrar todos grilhões
Na volta das espumas flutuantes
Mãe África receba seus leões
No rufar do tambor ô...ô... (bis)
Atravessando o mar, de iemanjá
No sangue trago essa chama verdadeira
Raiz afro-brasileira, sou Agudá!
(G.R.E.S Unidos da Tijuca apresentou, 2003)

Desta vez, Obatalá reaparece chamando seus filhos de volta à África, através das espumas flutuantes que os acompanharam em sua retirada forçada do continente. É como se as “espumas flutuantes” fossem uma





metáfora para dizer que nos braços de Iemanjá eles estão retornando às suas casas, tudo ainda na tradição Nagô, contudo.

Por fim, os sambas de enredo proporcionam, ao olhar mais atento de um folião ou pesquisador, uma viagem pela constituição da negritude, tentando nos fazer seu ouvinte/leitor e nos levar a refletir sobre questões basilares da identidade nacional, da negritude, da raça, da cor. O samba, elemento produzido pela massa para a massa, mostra-se iconoclasta na busca de visibilidade para a negritude que o representa, que ele representa e que é apresentada na Sapucaí.

REFERÊNCIAS

ARRUTI, J. M. A “Emergência dos ‘Remanescentes’ : notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas”. In: **Mana** 3 (2), 1997. p. 7-38.

_____. **Mocambo: Antropologia e história do processo de formação quilombola**. São Paulo: Edusc, 2006.

BASTIDE, R. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1985.

BRAGA, R. G. **Tamboreiros da nação. Música e Modernidade religiosa no extremo sul do Brasil**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CASTRO, C. (Org.). **Evolucionismo cultural: textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAVALCANTI, M. L. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: Editora7Letras, 2015.





DANTAS, B. G. **Vovó Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal. 1988.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 1)**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FERNANDES, F. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.

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

GOLDMAN, M. “Cavalo dos Deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil”. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, V. 54, No 1, 2011.

_____. “Quinhentos anos de contato: por uma teoria etnográfica da (contra) mestiçagem”. In: **Mana** [online] 21(3), 2015.

_____. **Possessão e a construção ritual da pessoa no Candomblé**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, URFJ, 1984.

GUIMARÃES, L.P.C. **Territórios quilombolas na cidade do Rio de Janeiro: política pública, regularização fundiária, atores e Estado**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, UFRJ, 2016.

GURAN, M. “O Refluxo da Diáspora Africana em Perspectiva: Angola, Benim, Togo, Nigéria, Gana, Libéria e Serra Leoa”. In: DIAS, J. B. & LOBO, A. S. (Org.). **África em movimento**. Brasília: ABA Publicações, 2012.

RAMOS, A. **As culturas negras no novo mundo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

RODRIGUES, N. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.





_____. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

SAMBAS DE ENREDO. In: <http://www.galeriadosamba.com.br/>. Acesso em: 2 de setembro de 2020.

SILVA, R. A. **A Atualização de Tradições: Performances e Narrativas Afro-Brasileiras**. São Paulo: LCTE Editora, 2012.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. “Questão Racial e etnicidade”. In: MICELI (org). **O que ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995)**. São Paulo, Brasília: Editora Sumaré/ANPOCS/CAPES, 1999.

_____. “Do preto, do branco e do amarelo: sobre o mito nacional de um Brasil (bem) mestiçado”. In: **Ciência e Cultura**, vol. 64, no.1, São Paulo, 2012.

SKIDMORE, T. **Preto no branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VIEIRA, S. A. **Resistência e Pirraça na Malhada. Cosmopolíticas Quilombolas no Alto Sertão de Caetité**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro:UFRJ/Museu Nacional, 2015.





PORTA-BANDEIRA NO TERCEIRO MILÊNIO:
RODOPIOS DO IMAGINÁRIO

FLAG-BEARER IN THE THIRD MILLENNIUM:
IMAGINARY SPIRITS

Milton Reis CUNHA JUNIOR¹

SquelJorgea Ferreira VIEIRA²

Tiago José Freitas BATISTA³

Viviane Martins RAMOS⁴

Selma de Mattos ROCHA⁵

Thiago Acacio de ALMEIDA⁶

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI⁷

¹ PhD em História da Arte (EBA/UFRJ), Doutor em Letras (UFRJ), Mestre em Letras (UFRJ), Bacharel em Psicologia (UFPA), MBA em Moda e Indumentária (UNESA). E-mail: miltcunha@gmail.com

² Graduanda em Direito (UNESA). E-mail: squelvieira4@gmail.com

³ Doutorando em Linguística (UFRJ), bolsista CAPES, Doutorando em História da Arte (UERJ), Mestre em Letras (UNIR), Especialista em Tecnologias e Educação a Distância (UNIMAUÁ), MBA executivo em gestão de Marketing e Comunicação Integrada (UNICID) e Especialista em Docência do Ensino Superior (UNICID). Licenciado em Letras (UNIRON). E-mail: tiagofreitas.professor@gmail.com

⁴ Licenciada em Educação Física (UFRJ) e Mestrado em Artes pela (UERJ). E-mail: vivimartinsfolc@gmail.com

⁵ Bacharel em Direito (UNIG), Pós-graduanda em Gestão (UERJ). E-mail: selminhasorriso@uol.com.br

⁶ Bacharel em Publicidade e Propaganda (UNESA), Licenciando em Ciências Sociais (CPII), Pós-graduando em Relações Étnico-Raciais: Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (UCAM). E-mail: contatothiagoacacio@gmail.com

⁷ Mestre em Letras (UERJ), Pós-graduada em Literatura Brasileira (UERJ), Pós-graduada em Didática do Ensino Superior (UGF), Graduação em Letras (UGF) e em Gestão de Carnaval (UNESA), Gestão Executiva (Coppead/UFRJ). E-mail: lilialanghi@gmail.com





RESUMO

Este estudo versa sobre os imaginários em torno da figura da porta-bandeira que, para alguns, é tida como uma santidade, por outros é tida como uma rainha. O que se objetiva é dar ouvidos às vozes das protagonistas desta discussão para que elas possam dizer, sob sua perspectiva, que lugar é esse que ocupam. A partir dos relatos das portas-bandeiras entrevistadas, este estudo visa trazer os elementos que constituem estes imaginários sobre esta figura que porta o símbolo maior de uma escola de samba. Nossa coleta de informações se dá a partir da oralidade e da experiência de cada uma delas.

PALAVRAS-CHAVES

Porta-bandeira; Carnaval; Escolas de Samba; Imaginários.

ABSTRACT

This study deals with the imaginary surrounding the figure of the flag-bearer, who, for some, is considered a sanctity, for others it is considered a queen. The aim is to listen to the voices of the protagonists of this discussion so that they can say, from their perspective, what place they occupy. Based on the reports of the interviewed flag bearers, this study aims to bring the elements that constitute these imaginary about this figure that bears the greatest symbol of a samba school. Our collection of information is based on the orality and experience of each of them.

KEYWORDS

Flag-bearer; Carnival; Samba schools; Imaginary.





*“A obra de uma artista
reflete os dilemas de seu tempo”
(Nina Simone)*

*“Ser uma artista popular, uma porta-bandeira em 2020
nos coloca de frente com as questões do nosso tempo.
É preciso estar atenta ao nosso lugar e observar
o que acontece ao nosso redor e assim,
ir além da função de porta-bandeira,
para que possamos colocar em prática a nossa
responsabilidade social
perante a nossa classe, perante a nossa comunidade”.
(SquelJorgea)*

1. O SIGNO E A IMAGEM DA PORTA-BANDEIRA

A porta-bandeira, como signo da dignidade da mulher sambista e imagem de opulência e deslumbre, ocupa uma posição-sujeito histórica centenária, com sua responsabilidade pelo pavilhão, suas evoluções técnicas, suas atualizações de significação, com seus enquadramentos em regulamento de julgamento oficial; mas também ocupa uma posição-sujeito humana, com sentimentos pulsantes e cotidianos, que a retiram deste altar de contemplação e “beija bandeira”, e aí está o conflito: a imagem-signo que rodopia e a humana que se incorpora, confunde (por algo que não se controla), produzindo sentidos que não deveriam apagar um ao outro, mas que se embaralham num imaginário de quem os sente.

Os imaginários sobre o comportamento de uma porta-bandeira são estabelecidos dentro de uma estrutura ideológica organizada pela história





social, não do samba. A história social e patriarcal insere a mulher num lugar de assujeitamento, de “exemplar” comportamento e fidelidade aos conceitos que a sociedade patriarcalista exala e imagina.

Este imaginário que produz como “natural” as qualidades da porta-bandeira (“ela tem uma graça natural”, ela é uma líder “natural”), nos faz citar Orlandi (1994, p. 54) que diz: “o que também estende-se a alguns que é admitido como natural é obra da ideologia que produz o efeito da evidência e da unidade, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados”. Aqui, sentidos institucionalizados nos ajudam a pensar na palavra tradição, já que muito se diz que, “tradicionalmente”, a porta-bandeira se comporta “assim ou assado”.

Souza (2017, p. 25) aponta para a reputação da porta-bandeira dizendo que esta é semeada “pelo merecimento, por sua apresentação impecável (trajes e adereços, cabelo, maquiagem, manicure e pedicure), exigência a que ela se impõe, aliada ao virtuosismo na execução da coreografia.” E afirma que ela é modelo para as outras integrantes da agremiação.

Interpretando Orlandi (1994), ela nos alerta para desconfiar deste efeito chamado evidência, que busca naturalizar comportamentos construídos e não inerentes. Haveria um imaginário mecanismo (linguagem com história) que determina a direção que a interpretação deve seguir, um sentido. Segundo Orlandi, “é pela ideologia que se naturaliza o que é produzido pela história”. Nessa perspectiva, podemos questionar uma forma única de entender a porta-bandeira, a tentativa de colocá-la num pensamento ou desempenho uníssono.





São vários imaginários, distintos nas épocas e nas comunidades. Da luta entre esta variação e a força de tentar estabelecer obrigatoriedades como qualidades naturais da porta-bandeira, este artigo baila nos sentidos e nas tramas da grande Dama. O que se imagina sobre a porta-bandeira em 2020? Quem é, e quem vê de fora, se encontra neste imaginar? Bandeiras desfraldadas e saias rodopiantes nos conduzem neste fascinante universo.

2. O MUNDANO, TÁ LIGADA: A EXISTÊNCIA ATENTA NA REALIDADE

No grupo de pesquisadores do OBCAR, foi iniciado o debate do Imaginário sobre a porta-bandeira, a partir de comentário do pesquisador Rennan Carmo, destacando que “a gente já consegue perceber que estão vinculando uma dicotomia aos papéis dentro da narrativa da escola de samba, variando entre Santa e Pecadora. As Pecadoras seriam as rainhas de bateria, madrinhas, assistas, musas, hiper sexualizadas. E as baianas, a porta-bandeira e as senhoras da Velha Guarda ficaram no extremo da Santa”. A pesquisadora e porta-bandeira Viviane Martins, que hoje apresenta e ensaia casais, afirma que “muitas pessoas associam a porta-bandeira à “Santa”, devido à sua tão propagada dignidade, como se ela não pudesse errar. Ela também seria uma guerreira, que usa sua bandeira como arma de enfrentamento no mundano”.

Santidade, a qualidade da santa. Seria a porta-bandeira dotada de santidade? Santa não é, pois ela está viva e viver é perigoso. E se ela “pisar na bola” do pecado demais, ela perde a dignidade e o respeito da comunidade?

Essa qualidade mundana, de estar no cotidiano quando não está “na” porta-bandeira, a reafirma como uma mulher do real, que mesmo trabalhando, lutando, mesmo descendo o morro ou a comunidade, quando ela se investe do poder de colocar no talabarte a bandeira, ela dá o salto





para essa esfera de “altar”. Ela levanta o queixo porque observa tudo? Sim, ela vê os olhares, ela vê quem tá aprontando, ela sabe se ela leva a bandeira pra beijar ou não. A santa, distante, inatingível, não está conectada com a realidade, e a porta-bandeira está.

Para além deste aspecto de observadora, de posse do pavilhão da escola, ela está investida de uma autoridade que a permite tomar algumas dessas decisões. A Bandeira é uma representação de reconhecimento, uma chancela do seu papel na Agremiação. O status e hierarquia são dados pela distinção do traje, pela identificação mostrada na apresentação para julgadores etc. O peso do quesito sobre sua performance dividida com apenas mais uma pessoa, o mestre-sala, indica, também, tamanha representatividade e responsabilidade.

Refletindo sobre a construção desta ideia de Santificação, e, ao mesmo tempo, fazendo juízo crítico e reflexivo sobre o papel da porta-bandeira, este artigo busca investigar as diversas visões possíveis desta Santidade Mundana da porta-bandeira.

SquelJorgea, porta-bandeira do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, defende que “ser porta-bandeira em pleno 2020 vai muito além da arte do ofício, e de toda a preparação” e aponta para um outro lugar no qual ela é colocada: “A responsabilidade social e a representatividade passaram a nortear o meu caminho e, assim, abriram os meus olhos e ouvidos para tudo o que acontece à minha volta. Tanto na comunidade com a qual tenho vínculo, mas também com a minha arte perante a nossa classe”. Nesse sentido, o “peso” do pavilhão extrapola os limites da Sapucaí. Então, qual o papel da porta-bandeira na sociedade da mulher empoderada? O poder e o lugar de fala ganham força. Como elas fazem uso disso?





Sabemos que muitas delas fazem a diferença, ajudando aqueles que precisam receber cuidados, através de projetos sociais. O que mais lhe cabe? Squel esclarece: “usamos da nossa fala para defendermos uma ideia em prol de todos, ou pela luta para que a essência da arte do casal de mestre-sala e da porta-bandeira não se perca. A nossa responsabilidade é grande, e precisamos ter noção de tudo que representamos enquanto artistas que representam comunidades e uma cultura popular”.

Sobre atenção à realidade, Lucinha Nobre, porta-bandeira do GRES Portela, lembra das questões salariais no mercado de trabalho: “estamos também numa constante luta por respeito e dignidade dentro da nossa profissão e acho que eu sempre lutei por isso. Sempre falei abertamente sobre as nossas necessidades salariais, numa época em que nem todas eram remuneradas, o que acabou gerando uma fama de ‘difícil’, mas não me arrependo, porque sei que a minha luta sempre foi por todas”.

Quando se fala em mercado de trabalho, a construção do imaginário rivaliza com o lado profissional da porta-bandeira, trazendo à tona seu lado real, como pessoa. Embora seja sua atuação que vá definir seu bom conceito, seu profissionalismo, sua valorização dentro desse mercado de trabalho, há também uma certa exigência de fidelização construída entre a porta-bandeira e a comunidade, como se a mudança de agremiação não fosse vista com bons olhos.

Há escolas que mantêm a tradição por muitos anos e é quase inconcebível imaginar a troca de suas porta-bandeiras, seja pelo perfeito entrosamento com seu par, seja pela garantia da pontuação máxima no quesito, ou mesmo pelo compromisso social e identificação que elas mantêm junto à comunidade. Porém, entre muitas escolas, tão logo acaba o Desfile das Campeãs já se





especula a “dança das cadeiras” de diferentes profissionais, na qual se incluem mestre-sala e porta-bandeira e, às vezes, individualmente, um dos dois. Eventuais mudanças geram grande repercussão no meio e na mídia do Carnaval e tensões entre os casais.

A porta-bandeira, ao adentrar a quadra, geralmente, é recebida por um diretor de harmonia que a reverencia, pega sua bandeira e a posiciona no pedestal. Enquanto a porta-bandeira altiva e simpática atravessa a quadra cumprimentando sua comunidade, o que também estende-se a alguns principalmente baianas e velha guarda, os olhares se voltam para ela.

Sobre este ritual de entrada na quadra, esta “aparição comovente”, Squel conta: “A relação com a comunidade e os torcedores começa com a proximidade que eles têm comigo ainda na parte de fora da quadra. Poder perceber os olhares emocionados, curiosos, afetivos e festivos por um registro ou um rápido diálogo é um momento único. E assim que consigo pisar na quadra, já tem um diretor me aguardando para receber o pavilhão e a mim. Ele segue com o manto sagrado, eu faço as honras da casa sempre cumprimentando aos que lá estão e desejando boas-vindas a quem está ali pela primeira vez. Percebo a emoção, a alegria e os olhares atentos e apaixonados aos guardiões do seu pavilhão. Ao término do ritual de apresentação do casal vou para as fotos, mesmo suada e com sede, seguimos para mais registros fotográficos e só depois consigo ir cumprimentar os meus ritmistas que já esperam a minha visita. Poder receber toda essa energia positiva, carinho e amor é uma dádiva. Me sinto abençoada em ser essa pessoa que caminha ao lado dos meus e eles me cercam de proteção”.

O encantamento pela porta-bandeira difere do encantamento por uma celebridade, ou por um ídolo. Há uma carga maior de significados





carregados por ela. Souza (2017) entende que a Porta-Bandeira seja a imagem personificada da escola, pela qual todos querem se sentir enxergados, querem tocar, abraçar, beijar, tirar foto, sentir que é de carne e osso.

3. A MAJESTADE, SANTIFICADA E MUNDANA, IMAGINADA

O mundano, aquilo que caracteriza a vida em sociedade, tanto nos aspectos convencionais e superficiais (as formalidades, etiquetas, etc.), apresenta forte aspecto de valorização do mundo material, apreciação de prazeres e bens, e também a performance de cumprir os deveres sociais, a obediência à formalidades, as normas de etiqueta.

A Santificação, engrandecimento e valorização de alguém, elevação, exaltação, estão aqui em consonância com a celebração deste acordo no rito da escola de samba, de que a porta-bandeira é a representante máxima da dignidade dos componentes daquela comunidade. Souza (2017, p.25) afirma que “Elas são seguidamente objeto de louvor e admiração”. Desde já exclui-se aqui o aspecto canônico católico ou implicações religiosas que não aquela do lugar de fala deste discurso, a religião Afro-brasileira e seus Orixás.

Na acepção dicionarizada por Nei Lopes, Orixás são “entidades sobrenaturais - forças da natureza emanadas de Olorum ou Olofim – que guiam a consciência dos seres vivos e protegem as atividades de manutenção da comunidade. Algumas vezes representando ancestrais divinizados, os Orixás manifestam-se por meio daquilo que o povo de santo denomina “qualidades”. (LOPES, 2011)

Portanto, ser dotada de uma Santidade Mundana qualifica a exaltação da porta-bandeira como cumpridora de um ritual valoroso e ao mesmo tempo, uma





habitante do real, capaz de apreciar as regras do mundo e os comportamentos que a rodeiam. Uma Santa antenada? Sabida e esperta, educada!

Este rico imaginário que circunda a tradicional figura feminina, que está autorizada a empunhar a Bandeira que representa sua agremiação, aqui tangencia a questão de Santa, Santificação e qualidades da Santidade, que tanto intriga os estudiosos da Narrativa da escola de samba: a “aura” carregada pela Dama que se transforma numa só construção, ao empunhar a Bandeira, e que a coloca num “altar” muito especial, fascinante. O altar de “ter o respeito dos sambistas”.

Sobre a representação e esse Imaginário no que se refere à porta-bandeira, Souza (2017) traz um recorte do espetáculo teatral “Entregue seu coração no recuo da bateria”, que apresenta o personagem Claudinho, mestre-sala da escola, que, antes de iniciar seu desfile, dialoga com sua porta-bandeira e, nesse diálogo, Claudinho diz: “Obrigado ao mestre Dionísio, por cada vez que ele me dizia: O foco é ela! Esta mulher carrega o pavilhão! Esta mulher é o centro do mundo! Você é um dançarino, ela não, ela é uma deusa!” (Texto de Marcus Galiña e Pedro Monteiro. Direção de Joana Lebreiro. Uma homenagem ao samba e aos carismáticos personagens do carnaval carioca. 2016-2017).

Prosseguindo com a fala das porta-bandeiras no desdobramento dessas reflexões aqui propostas, Squel conta que também já definiu como rainha: “Num ensaio de comunidade, que acontece às terças-feiras na quadra da Grande Rio, a grande Dona Dodô da Portela foi me fazer uma surpresa ao ir assistir o meu ensaio, dando a sua bênção como madrinha. Ao adentrar a quadra, ela despertou a curiosidade nas crianças e adolescentes que me perguntaram: ‘Quem é essa velhinha, para estar sendo tratada assim pelos





diretores que a receberam?’. Respondi: ‘é para tratá-la como uma rainha, vocês não têm noção da importância dessa mulher para a arte do mestre-sala e da porta-bandeira; ela recebeu a bandeira das mãos de Paulo da Portela, o fundador da Agremiação Azul e Branca de Madureira’. E por causa disto, eu criei o blog ‘Bandeira da Memória’, que foi feito com a intenção de guardar memórias e mostrar histórias de sambistas que a juventude não conhecia”.

A porta-bandeira, muitas vezes, é considerada por alguns sambistas como a primeira-dama de escola - “assim como uma rainha”, dizia o mestre Delegado, ou “A mais bela dama que deve ser reverenciada como uma deusa”, segundo o jornalista Aydano Motta (2013, p.31). (SOUZA, 2017, p.25).

Santa ou dotada de santidade? E que santidade seria essa? A porta-bandeira é a dignidade apontada e referendada pelo seu núcleo, o Grêmio Recreativo. Uma grande dama-digna. E sendo a digna que enxerga tudo - a dor, a maldade, que defende a família dela e das outras, sua comunidade, podemos afirmar que sua força é ter consciência de todos os aspectos do mundo, sobre o bem e sobre o mal: o pecaminoso e o glorioso. Logo, a porta-bandeira é antenada com a realidade que a rodeia. Ela não é boba, não vive no mundo da lua, não é iludida, não é enganada. Mas está na confortável posição de endeusada, o que faz com que o ônus da interpretação do Personagem seja bastante intenso.

Viviane recorda: “Quando eu dançava, era muito comum as pessoas associarem a porta-bandeira quase que a uma santidade.” E afirma “na verdade, não é, não tem nada de santo, tem porta-bandeira que não é tão boa pessoa não”. E reitera apontando o que talvez seja um dos limites dessa tal santidade imaginada sobre a porta-bandeira: “um decote um





pouquinho mais acentuado, as pessoas já falam. A porta-bandeira é uma defensora de todas as causas”.

Na visão de Lucinha, “a porta-bandeira não vai pro lado da santidade, mas ela tem um quê de rainha, de soberana, do respeito. Certa vez, eu apresentei a bandeira pra bateria, e todos abaixaram a cabeça em reverência à porta-bandeira. Acredito e vejo uma certa idolatria, no sentido do respeito, da admiração profunda. Mas, ao mesmo tempo, as pessoas entendem que é carne e osso, que elas também precisam do seu momento de lazer, e as pessoas entendem e respeitam. Acho que passa longe da santidade, porque santa se coloca num pedestal, e a porta-bandeira erra, acerta, está feliz, está triste. Às vezes, estar colocada num patamar muito alto não é sensato”.

A porta-bandeira do G.R.E.S. Unidos do Viradouro, Rute Alves, não concorda em ser vista como santa, quando “está” porta-bandeira. “Baiana, associamos a mãe, aquela que protege, aquela que roda a baiana pra defender o seu filho. Mas as mães também não são santas, né? Eu sou mãe, mas santa não sou não”.

Selminha Sorriso, da G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis sente ser “uma mulher desse tempo atual, que tem uma missão de salvaguardar a história da porta-bandeira. No meu pavilhão, está contido vida e sentimentos, luta, suor, dor, e, acima de tudo, superação. Ser participante deste seletivo grupo de porta-bandeiras é uma missão, pois, na luta, não podemos perder a ternura que tem que ter com a bandeira.”

A porta-bandeira Vilma Nascimento, que desenvolveu fulgurante carreira nas décadas entre 1950 e 1990 e ficou conhecida como o Cisne da Passarela, diz que a figura da porta-bandeira é muito importante pelo fato dela ter a responsabilidade de conduzir o símbolo maior da escola de samba, o pavilhão.





Ela diz que se sentia orgulhosa, uma rainha, ao pisar na avenida portando seu pavilhão, mas reivindica “eu acho que uma porta-bandeira e um mestre-sala têm que brigar pelos seus direitos na agremiação, o que estiver combinado os dirigentes da agremiação têm que cumprir e eles também. E com os jurados também, têm que brigar (pelos direitos). Em uma entrevista com os jurados têm que falar tudo.” Ela pontua que um casal merece respeito em todos os âmbitos, pois conduz o símbolo de maior orgulho da escola e finaliza dizendo que vê o casal de mestre-sala e porta-bandeira com orgulho “eu me sentia a rainha e, o Benício, seu mestre-sala, o rei”.

A porta-bandeira tem a função de ostentar, conduzir e apresentar o pavilhão da sua escola de samba, que deve estar sempre desfraldado no momento do giro. Ela deve se apresentar com gestos elegantes, simpáticos, suaves e leves, com postura de uma rainha como se estivesse flutuando na passarela, deve demonstrar simpatia ao apresentar o seu pavilhão e estar perfeitamente integrada na execução da dança com o mestre-sala. Aydano (2013) apud Santos (2017, p. 31) diz que “ela transforma a bandeira numa extensão no próprio corpo. Não há, a olho nu, esforço na evolução - somente graça e beleza.”

Mestre Manoel Dionísio, que é criador da maior escola de casais de mestre-sala e porta-bandeira do Rio de Janeiro, expõe que, na sua visão, a porta-bandeira é uma rainha e enfatiza “uma rainha mesmo”. E explica que pela responsabilidade que ela possui, chega a ser incômodo ter que repetir frequentemente para que as pessoas compreendam que “a porta-bandeira representa o total de componentes no desfile, no dia do desfile e mais a comunidade de onde vem essa escola.” O mestre acrescenta que a vê como rainha pelo comportamento que ela tem que ter e diz que “porta-bandeira é





porta-bandeira em qualquer lugar que ela estiver”, e que é comum as pessoas usarem o cargo como referência e fazerem menção à ela sem ao menos proferir o nome, muitas vezes falam “essa daí é a porta-bandeira da escola X”.

Indo um pouco além, o mestre diz que antes o posto de primeira-dama da escola era atribuído à esposa do presidente da agremiação e que, após Renata de Sá Gonçalves lançar o livro “A dança nobre do carnaval” pela editora Aeroplano no ano de 2010, fica subentendido que a primeira-dama da escola não é a esposa do presidente e, sim, a porta-bandeira. E reafirma que a porta-bandeira é uma rainha. Entretanto, no cotidiano e na burocracia das Escolas de Samba, a esposa do Presidente continua a ser a Primeira-dama.

De acordo com antigo mestre-sala Belenzinho, que iniciou no bailado em 1960 e dança até hoje, a porta-bandeira é como uma dama antiga que conduz o pavilhão. Ele diz que “logicamente, ela deve ser sempre reverenciada e ter a postura de uma dama elegante tanto na hora em que está conduzindo a sua bandeira, quanto fora do momento da condução da mesma”. Percebemos que, no olhar deste nobre condutor, a figura da porta-bandeira é de uma mulher que tem dignidade para conduzir o pavilhão independentemente de estar exercendo o ofício, e completa dizendo: “não vejo a porta-bandeira como uma santa, vejo como uma pessoa normal sendo que responsável pelo pavilhão de uma agremiação, mas não como uma santa. Tem que ser reverenciada por ser a primeira-dama da escola que conduz o pavilhão. Quem conduz o pavilhão é a pessoa que tem que ser sempre a principal”. Vemos aqui, assim como na fala de Mestre Dionísio, mais uma menção à porta-bandeira como a primeira-dama da escola, o que levanta a questão de que, não sendo casada com o Presidente, na verdade, ela é casada com o pavilhão.





Para o pesquisador Leonardo Bruno, “os conceitos da santa e da pecadora estão associados à tradição cristã, porque se relacionam com as figuras da Virgem Maria (a Santa) e Maria Madalena (a pecadora), duas figuras femininas da Bíblia. Na questão da porta-bandeira, penso que essa figura se afasta da santa à medida em que seu bailado é carregado de sedução. Quando está dançando com seu mestre-sala, naquele ritual deles, ela é sedutora, o que a afasta desse ideal da santa católica. Essa sedução da porta-bandeira mostra uma característica humana, da mulher real, da mulher viva. Apesar de seduzir o mestre-sala e de formar com ele um casal, naquele espaço social, a mulher é a protagonista, o que raramente é visto nos outros espaços nos quais convivem homens e mulheres”.

Ainda sobre a questão da porta-bandeira como santa, Leonardo diz que, para ele, é pavilhão que carrega santificação e não a porta-bandeira em si. E argumenta trazendo relatos de que as porta-bandeiras se transformam quando elas colocam o pavilhão no *copinho*⁸ do talabarte. Para ele a centralidade está no pavilhão, no objeto. E argumenta fazendo a analogia do pavilhão com uma coroa, que faz com que aquela mulher se torne rainha e a partir do momento em que ela passa a coroa para outra pessoa - quando ela é destituída do cargo de porta-bandeira – ela deixa de ser rainha. Para Leonardo, a porta-bandeira só é rainha quando ela está empunhando sua bandeira.

Para o jornalista e pesquisador Aydano André Motta, a porta-bandeira é uma líder, uma protagonista, uma guerreira que encara – e vence – suas batalhas quase sozinha, apenas com o auxílio (no papel de coadjuvante, sempre) do mestre-sala. Como num pacto não escrito, elas integram uma

⁸ Peça integrante do talabarte onde a porta-bandeira apoia o mastro de seu pavilhão, prendendo-o em seu corpo.





confraria que não se contenta com nada menos do que a perfeição. De gerações, origens e trajetórias diversas, entregam-se igualmente à busca pela nota máxima, pela consagração irretocável, muito além de serem campeãs com suas escolas. Exercem o ofício muito além da avenida, numa atitude que as diferencia permanentemente. Conhecer as porta-bandeiras mostra que o mundo estaria muito melhor se entregue às mulheres.

Quanto ao casal em relação entre diferentes escolas, Gonçalves (2010) apud Santos (2017, p. 30) afirma que “cabe ao par visitar e comunicar-se diplomaticamente com outras escolas, assim como representar a escola em diferentes momentos. (...) Ela, ativa, intocável, não se curva, não se deixa tocar por ninguém, nem permite que um pavilhão seja ‘desfraldado’”.

O personagem da porta-bandeira, segundo Squel, se coloca à frente da mulher. Esta superposição de personas, se por muitas vezes, protege a porta-bandeira na Quadra ou fora dela, pois as pessoas a reconhecem e dão atenção especial a ela, também faz com que as pessoas esqueçam que, por trás de roupas refinadas (usadas nas quadras) e das luxuosas fantasias (usadas na Avenida e em shows), existe uma mulher passível de erros e acertos, como qualquer ser humano. Inclusive, muitas vezes as pessoas chegam a dizer que não reconhecem a mulher sem toda aquela vestimenta exuberante (citam com determinado espanto, achá-las menores na altura, pois a fantasia passaria a impressão de que são mais altas). Squel também destaca proteção e afeto como sentimentos que esta rainha desperta em seus súditos (ela conta que eles adoram vestir suas cores para que ela logo os identifique na multidão). “A comunidade, assim como os torcedores, têm uma visão muito respeitosa com relação à porta-bandeira. E, quando a porta-bandeira se coloca de uma forma acessível para um contato mais





próximo, o afeto torna-se ainda maior e o cuidado, assim como o respeito, a admiração e a proteção, tornam essa relação ainda mais forte”.

Marcella Alves, porta-bandeira do GRES Salgueiro, externa a visão de que a porta-bandeira encarna a mulher guerreira e atrevida, que se propõe a, mesmo com todos os seus contratemplos diários, se vestir como rainha e deter o “poder” de representar sua gente e contar a história do seu povo através da sua dança. “Quando a porta-bandeira coloca seu pavilhão na cintura e sai a bailar, ela se torna forte e destemida, não em competição e sim, em defesa”. Para Marcella a representatividade da porta-bandeira no samba faz essa reflexão sobre o imaginário que nos cerca. Fazer um levantamento histórico e evolutivo da nossa arte, é manter viva a magia do bailado e sustentar sua tradicionalidade!

4. PORTA-BANDEIRA E A NOVA MATERNIDADE: EXEMPLO, REFERÊNCIA, ESPELHO

Lucinha reflete sobre a luta de seu tempo: “Pessoalmente, eu escolhi ser exemplo. À porta-bandeira cabe o entendimento do que ela representa para a escola. Portanto, tem que ter disponibilidade, respeito e carinho para com o torcedor”.

Sobre a importância do modelo social da mulher e do personagem porta-bandeira, Squel chama atenção para o comportamento imitativo das crianças em relação ao casal; “como se as crianças olhassem num espelho e se vissem, na imagem refletida, com as roupas, os cabelos e os sapatos daquele casal, da “mulher que roda a bandeira e que parece uma rainha (ou princesa)”.

Sobre o protótipo do “feminino”, ela narra a cópia dos penteados em trança afro-nagô, que as garotas fã fazem, dizendo que “ficariam bonitas igual





à Squel”. Squel conta que na porta da quadra, ao chegar, ela se abaixa para mostrar para as animadas garotas sua cabeça, pois as meninas querem ver detalhes, pegar no penteado de seu objeto de admiração. Nesta contemplação, que Squel considera “tranquila”, está configurada a importância do modelo adulto de aceitação, orgulho e autoconfiança para que, na observação atenta das jovens, a porta-bandeira seja elemento de ajuda na construção de personalidades femininas mais fortes.

A porta-bandeira relata, ainda, que na creche da comunidade, crianças de até 3 anos batizaram a boneca cuidada por todas como “Squel” quando foram perguntadas pela professora qual nome aquele bebê deveria receber (“parece com a tia Squel da Mangueira”). Daí a importância de a porta-bandeira interagir com todos, na comunidade. “Isso é de extrema importância” e destaca a relevância para a comunidade negra ter uma porta-bandeira negra e nela se ver refletida.

A porta-bandeira exerce a maternidade para além da concepção, nas suas ações. A porta-bandeira e as crianças da comunidade se observam. Vejamos este aspecto que Squel da Mangueira ressalta: “as crianças nos observam. A porta-bandeira é aquela mulher observadora, ela está vendo tudo e a todos. Mas também é observada. Os ritmistas da bateria dizem que ninguém pode falar de mim no morro, que eu sou muito amada. E essa proteção vem por causa do relato das crianças em casa: os pais escutam, e isso cativa, por conta da minha proximidade com elas. E eu percebo como isso é importante para as famílias da comunidade”.

Além das crianças, a própria bandeira pode ser encarada como um bebê. Souza (2017) afirma que uma porta-bandeira deve demonstrar a capacidade para cuidar e zelar do pavilhão da escola. É o que confessa





Selminha: “A bandeira pra mim é meu bebezinho. Precisa de cuidado, atenção, amor e de defesa, ao mesmo tempo que possui uma força imensurável. Ele escolhe aonde que ele quer nascer. Durante muitos anos, a minha bandeira foi confeccionada pela mesma pessoa, com muito amor. A costureira e bordadeira Dona Carmem, que possui grande entendimento do que é um pavilhão; do que ele significa para a escola de samba e para um casal. Ela me entregava a bandeira na caixinha, tinha um ritual, tudo bonitinho, vinha arrumadinha”. A porta-bandeira da Beija-Flor externa grande orgulho deste período e reforça: “Se me entregarem amarrotada, num saco de mercado, eu fico desapontada, e eu não quero fazer bandeira neste lugar. Precisa ter noção do que é uma bandeira, do que é um pavilhão, do que significa essa logo, nesse tecido. Minha bandeira é sempre limpa e cheirosa, não é posta num lugar qualquer, é sempre destaque na minha casa, e como a mãe, fico ali cuidando, como se fosse um tesouro. É meu bebezinho que eu gerei, que precisa de todo amor, todo cuidado, pra que possa crescer lindo e saudável”.

Nesse caso, é perceptível a personificação do pavilhão expressa na fala da porta-bandeira que lhe dá vida - “bebê” e “bebezinho” (no diminutivo, com conotação emocional) e, como tal, o torna passível de cuidados, dependente de alguém que garanta seu bem estar.

Outra porta-bandeira também apresenta o mesmo recurso da personificação em sua fala afetiva sobre o pavilhão, com quem mantinha interlocução, “conversava”: Rita Freitas conta que “a bandeira não é um pano, é o símbolo de uma comunidade inteira. Eu sempre a guardei, a lavei, a amarrei; ela tinha que estar junto comigo em todos os lugares onde estivesse como porta-bandeira, não me afastava dela. Até conversava, rezava,





mantinha uma relação íntima com todas as bandeiras das Escolas onde estive, no Salgueiro, no Império Serrano e na Grande Rio, onde desfilei um ano”.

Reforçando esse discurso de cuidado e proximidade com a bandeira que representam, Rute ressaltava os instintos de proteção da porta-bandeira: “nós somos egoístas, o pavilhão é nosso, nós não defendemos o pavilhão de mais ninguém, é nosso e é nosso, nós carregamos o pavilhão”. Dodô, antológica porta-bandeira da Portela, falecida em 2015, revelou qual é a importância da bandeira para a escola e para a porta-bandeira, em entrevista a Aloy Jupiara, publicada na Samba em Revista, nº 4, em 2013:

“Bom, a porta-bandeira é a rainha da escola. Quando eu passava com a bandeira, os homens tiravam o chapéu. Isso é respeito. Então, a gente não podia pegar a bandeira mal vestida. Não podia ter roupa decotada. Tinha que estar decente para buscar a bandeira. Se não, o diretor não entregava a bandeira. Ainda mais o Paulo, que gostava de andar direitinho”.

5. ÔNUS E BÔNUS: O JULGAMENTO DE NOTAS A RETIRANDO DESTE LUGAR, PODENDO INCLUSIVE ENDEUSÁ-LA OU DEMONIZÁ-LA

A problemática da tensão entre Santa e Pecadora volta à cena na abertura dos envelopes com as notas dos julgadores do desfile. Como humanizar para que a questão do peso carregado pelo personagem principal não se torne fardo impossível? Em cima deles dois, do mestre-sala e da porta-bandeira, todo o padecimento, a responsabilidade. Demonização ou endeusamento a depender da nota.

Todas as entrevistadas concordaram que o casal de mestre-sala e porta-bandeira (e principalmente a porta-bandeira) carrega vários pesos, muita responsabilidade e a tensão sobre a nota. A rainha mandatária,





que na quadra se movia com destreza de autoridade, agora se submete a ministros. O poder da pena exercido pela idolatrada, que assinava o futuro do reino, agora está sob fogo cerrado. A investida do poder executivo agora aguarda o veredicto dos investidos da Passarela. A que decidia quem pode, quem tem o direito, a magnânima em conceder as honrarias pra quem vai beijar a bandeira (elas implicam com chinelo, bermuda, lata de cerveja), agora é julgada.

Squel chama a atenção para a necessidade de “aceitar o humano que há na figura da porta-bandeira criaturas passíveis de erro (“somos seres humanos como todos”), julgadas e condenadas, com notas do quesito e comportamentos no dia a dia”. E surge a pergunta: Como os manuais de julgamento dos dois maiores carnavais do Brasil fazem abordagens sobre o quesito de mestre-sala e porta-bandeira?

No Rio de Janeiro, as abordagens são feitas em uma única página. Em São Paulo, encontramos um detalhamento sobre o quesito em seis laudas. Não nos interessa promover comparação de qualidade sobre os regulamentos, mas debater como cada um funciona. No carnaval carioca o regulamento diz que os passos deverão agregar “passos e características próprias, com meneio, medidas, giros, meias-voltas e torneados”. No regulamento paulistano, pelo ponto da técnica se exige a exibição da dança do minueto que “significa dança de passos miúdos (menus), caracterizada pela delicadeza dos movimentos. O homem e a mulher, quando tomados pelas mãos, o fazem de maneira suave, executando giros e reverências um para o outro, no Brasil o minueto foi trazido pelos Franceses”.

Pelo aspecto histórico do quesito, o Manual do Julgador do Rio de Janeiro aponta que “a harmonia do casal que, durante a sua exibição, com





graça, leveza e majestade, deve apresentar uma sequência de movimentos coordenados”, revela aspectos de uma majestade sublime que é a personagem narrativa da porta-bandeira em uma agremiação. No Manual de São Paulo nota-se o uso da palavra “rainha”, vejamos: “A porta-bandeira tem a função de ostentar, conduzir e apresentar o pavilhão da sua escola de samba, que deve estar sempre desfraldado no momento do giro. Ela deve se apresentar com gestos elegantes, simpáticos, suaves e leves, com postura de uma rainha como se estivesse flutuando na passarela”.

O que é relevante destacar é que em ambos os regulamentos é exigido que a porta-bandeira seja a grande dama que flutua, plana com elegância, beleza, leveza e majestade. A grande rainha sublime da noite carnavalesca.

O manual carioca é considerado mais subjetivo, de via mais autoral do julgador que se baliza pela indumentária e dança de uma forma mais ampla. São carnavais diferentes, julgamentos diferentes e realidades distintas. Numa linha temporal, houve mudança quanto à avaliação do casal de mestre-sala e porta-bandeira. No início, a partir de 1938, quando passou a receber notas, julgava-se quanto a beleza e originalidade da fantasia. Como registrado no livro *A Força Feminina do Samba*, (NOGUEIRA, 2007): “Somente em 1958 a dança começou a valer ponto em concursos oficiais. Esse foi o primeiro passo para que a técnica começasse a ser exigida”.

6. UMA SANTIDADE ANCESTRAL

O Babalawo e Professor Ivanir dos Santos, pensando a santidade da Orixá que está junto com a figura da porta-bandeira, escreve: “A porta-bandeira simboliza o nosso Sagrado Feminino, inclusive a nossa ancestralidade





feminina. Sendo assim, todas as yabás se incorporam nesse movimento mágico feito por ela. Tanto na questão da fecundidade, na questão do vento que é muito importante para todos nós. Então a porta-bandeira é um símbolo feminino muito importante da nossa ancestralidade e das nossas tradições do papel das matriarcas e das mulheres no conjunto dos movimentos que ela faz durante a evolução em todo o seu trabalho. Ainda mais secundada, sendo sempre acompanhada pelo princípio masculino que é o mestre-sala. Então, é importante entender: que princípio é esse divino? Que é importante para todos nós. Que gera a vida, que dá a procriação e também o papel de Exu, que é muito importante para todos nós.”

A porta-bandeira reforça o exercício de poder da mulher, principalmente a mulher negra, protagonista na exibição do Casal; a sua representatividade simbolizada no Sagrado Feminino passa pela liberdade religiosa. Não é interessante refletir que um número expressivo delas se dedica aos cultos afro-brasileiros e isto se dá num país intolerante como o Brasil, e sobretudo no Estado do Rio, que registra grande número de ataques? O Babalaô Ivanir dos Santos escreve:

Ora! Mesmo garantida por lei, a liberdade religiosa não é uma realidade para as religiões em solo brasileiro e para tal averiguação basta deitar nossos olhos sobre dados do relatório sobre os casos de Intolerância Religiosa no Brasil, publicado em 2017 pelo Centro de Articulação de Populações Marginalizadas, em parceria com o Laboratório de História das Experiências Religiosa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LHER/UFRJ) e, com a editora Klíne. Assim, os dados nos revelam uma nefasta realidade que assola a todas as minorias religiosas representativas no Brasil, que durante muitos anos usou o slogan “Somos todos iguais” e é lido no exterior como “o país das igualdades” (SANTOS, 2009, p.1).





Mestre Dionísio, explicando que o posto de porta-bandeira é o maior que alguém pode galgar numa escola de samba, declara que não é sensato associá-la a uma santa. Como dizem que cada escola de samba tem um toque para um Orixá, Dionísio arrisca dizer que quando a porta-bandeira dança acaba, de alguma maneira, por reverenciá-lo, mas que ele prefere não se aprofundar nesta questão, pois é algo que não conhece muito bem. Squel afirma sentir uma força indescritível por poder evoluir no chão da quadra em que rituais ancestrais foram realizados pela agremiação na invocação da proteção dos Orixás. Ela afirma que “nesse momento, em que a emoção, o orgulho e a honra tomam conta do lugar, o desfraldar do pavilhão, em movimentos circulares, espalha axé através dos fundamentos e da história que nele se fazem presentes”. E segue dizendo que “se juntam a tudo isto, neste momento, as histórias de todos aqueles ancestrais que lutaram para que a agremiação chegasse até o presente momento. Eles ensinaram os sambistas a viver esse amor incondicional, que é defender a escola de samba, a sua gente, as suas cores”.

Carlinhos Brilhante diz que a porta-bandeira sempre será uma rainha, pois ele diz que a vê como uma pessoa nobre. O mestre-sala, que já defendeu diversos pavilhões como do GRES Acadêmicos do Engenho da Rainha e do GRES Unidos de Vila Isabel, explica que, por ter que cortejar a porta-bandeira com elegância, ele sempre a viu com muito amor e carinho, e completa: “então a porta-bandeira pra gente é tudo, ela é uma deusa e sempre será deusa. E quando a gente está dançando, a gente se inspira nela”. Ele esclarece que não vê a porta-bandeira relacionada à orixá, mas diz que vê nela o poder da santidade devido às suas virtudes, embora não esteja relacionada a figura de santa.





O pesquisador Leonardo Bruno diz que na tradição das religiões de matriz africana não existem a Santa e a Pecadora, pelo contrário, as Orixás femininas são humanas, com todos os seus defeitos e qualidades de pecadora e de santa, não havendo essa separação entre uma e outra. Selminha Sorriso, do G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, chama a atenção para um “vínculo espiritual” entre a mulher e a bandeira. SquelJorgea diz que para o bem e para o mal, a porta-bandeira é rainha, Executiva que casa com a Nação, com o pavilhão. E esta “Persona Social”, dentro da Agremiação, sempre chega na frente da mulher, como se fosse um Orixá.

Dos arquétipos elencados por Pierre Verger, no Livro Orixás, entendemos que Iansã se encaixa na descrição aproximada das entrevistadas, pela persona de mulher forte e decidida, com seu amante Xangô, e o beijo proibido dos dois no infinito, escondidos, para explodir num trovão. Sobre isso, Rute Alves declara que “a porta-bandeira usa a dança para encantar, seduzir. Defendendo seu pavilhão ela seria egoísta, pois o toma para si. Não o divide com ninguém! Ela o defende e jamais defenderia o da outra. Ela é Yansã, eu me sinto Yansã”.

Veronica t’Òsòòsi, que é porta-bandeira e iyálorisà do ÁséÓmóÁróÒmin, afirma que “quando a porta-bandeira dança somos a representação sacra de toda uma ancestralidade que trago comigo. Não, especificamente o Òrisá, pois os meus Deuses são energias e elementos que se complementam no universo, assim como na vida nada anda só! Tem uma ancestralidade!” E completa dizendo: “Visualizo em nós, porta-bandeiras, que em nosso bailar e toda composição técnica de nossas danças, trazemos o simbolismo mais sagrado que existe para uma comunidade. Representando de fato toda historicidade, resistência desta arte chamada dança, beleza que reverbera no presente, isto também e ancestralidade. Sagrado! Porque respeitamos tudo aquilo que veio antes de nós!





Entendo que a nossa dança tem com certeza um link muito consistente com a nossa religião, no caso a minha, o candomblé. Dança é corpo em movimento e ao dançar eu abençoo e sou abençoada, com meu dançar eu recebo e distribuo axé! Diego Falcão, que é mestre-sala do G.R.E.S. Acadêmicos do Cubango e pai de santo, afirma que “a Porta-bandeira movimenta a ancestralidade que aquilo tudo traz, ela é a responsável pelo movimento da ancestralidade, e com aquela ancestralidade - eu acredito muito nisso, estou todo arrepiado - é.... eu acredito nisso. E com o movimento da ancestralidade, aquela ancestralidade vai fazer o papel de encantar outras pessoas”.

Segundo Diego Falcão, “a bandeira não é um pedaço de pano qualquer, naquele pedaço de pano que a porta-bandeira porta no talabarte traz ali o sangue, o suor, navalhada, briga, fugindo da polícia, traz esse monte de coisas dessa história de vida e de entrega. Não é a mutação da energia dos ancestrais não, o que acontece é o movimento daquela ancestralidade, o movimento daqueles ancestrais que são os espíritos daquelas pessoas que lutaram aguerridamente pela aquela comunidade, por isso essa reverência à bandeira, essa reverência aos ancestrais. Na bandeira as porta-bandeiras sempre carregam seus patuás, suas contas, suas guias (as que são da religião), quem não é traz seu santinho, traz seu patuá. Patrícia, porta-bandeira que dança com ele do G.R.E.S. Acadêmicos do Cubango, traz em sua ponteira uma flecha de Oxóssi, o arco e flecha de Oxóssi. A porta-bandeira movimenta a ancestralidade que aquilo tudo traz, ela é a responsável.”

O Babalawo e Professor Ivanir dos Santos explicita sobre como o casal de mestre-sala e porta-bandeira pode reafirmar o poder da negritude e como isso é importante enquanto preservação da sabedoria negra: “O mestre-sala e a porta-bandeira nascem justamente nesse equilíbrio de energia e da força de





nossa ancestralidade, tanto masculina como feminina. Mas também é muito importante observar com o tempo, que as escolas de samba foram mudando as porta-bandeiras, mas no caso da Mangueira e de outras escolas que eu tenho observado, essa tradição se mantém. O fato de ser um casal negro, é muito importante para a auto-estima da comunidade em geral. Eu acho que isso é muito para nós, num momento de tanto racismo, num momento de tanta perseguição, de aculturação dos nossos espaços culturais. Aquilo foi construído com tanto zelo pelos nossos antepassados, onde vários religiosos construíram. Eu acho que manter nesse espaço, esse casal que simboliza o que é a dignidade, o que é a nobreza negra, é muito importante para nós.”

7. QUESTÕES SOBRE A NEGRITUDE

Algumas porta-bandeiras são engajadas mulheres que se conectam com a problemática de suas comunidades e enfrentam os monstros sociais da modernidade, que o Babalaô Ivanir dos Santos chama de Leviatã Moderno.

“Leviatã é descrito em várias mitologias como o monstro destruidor, que ataca ferozmente suas vítimas com os seus imensos oito tentáculos. Na contemporaneidade, o nosso Leviatã, forjado durante séculos e séculos, se chama intolerância e, diferente das mitologias, cada tentáculo tem um nome. Vejamos quais são: racismo, misoginia, homofobia, transfobia, xenofobia, machismo, desigualdade e desrespeito. Juntos, esses tentáculos permeiam nossas relações sociais, políticas e religiosas deixando seus rastros de destruições por onde quer que passem” (SANTOS, 2009, p.1).

Para SquelJorgea, a conexão que se estabelece durante a apresentação do casal resgata a existência da negritude: “voltamos a exercer o que de fato e direito sempre foi nosso, desde nossa terra mãe. Quem é negro entende, sente essa energia ao dançar; quem é mulher e negra sente a força





e importância de todo esse ritual. Quando a ancestralidade (presente no pavilhão) é vinculada aos movimentos dos nossos corpos através dos giros pelo chão de nossas quadras, todo esse ritual de beleza, magia transforma o lugar, e uma energia única se faz presente”.

Quanto a esse aspecto, Selminha afirma que “o mestre-sala e a porta-bandeira são escolhidos pelos deuses africanos para exercer tal missão, uma missão grandiosa e linda. Não é fácil, mas é linda. Porta-bandeira não é só querer, tem que conseguir desempenhar esta função! É uma entrega, um compromisso! É responsabilidade, comprometimento e doação! Não é uma missão fácil, entretanto, é a mais linda função dentro de uma escola de samba”.

8. O MACHISMO

É comum observarmos as exigências machistas em relação à porta-bandeira, tanto em relação ao seu comportamento quanto a suas vestimentas. Um decote mais ousado ou se ela estiver com um copo de bebida alcoólica, mesmo não estando trajada de porta-bandeira, por exemplo, levantam apontamentos, porém, quando quem está em voga é o mestre-sala, esses comportamentos são relevados. Um acontecimento considerado corriqueiro para um mestre-sala, muitas vezes, se torna colossal para uma porta-bandeira.

Segundo Squel, a mulher, historicamente, vem lutando por espaços em um mundo com pensamentos e comportamentos machistas. “Precisamos lutar para termos direitos a uma vida mais segura, independente e livre de apontamentos, acusações e julgamentos”. Ela defende que, com muita luta, o passar das gerações fez a mulher conseguir; mesmo que de forma lenta, mas sempre positiva, ocupar lugares e ir conquistando o direito de fala. A





luta, segundo ela, é contínua e, para a mulher sambista, a caminhada pela busca por espaço também acirra com o passar do tempo.

Marcella Alves, porta-bandeira do Salgueiro, considera a dança do casal um ritual de saudação ao pavilhão e esse ritual é o que mantém o encantamento por essa arte forte até hoje. A mulher, segundo Marcella, tem papel fundamental na construção desse encantamento apesar de o pavilhão ter sido primeiramente defendido por um homem. Quem trouxe a magia para o bailado foram a delicadeza e a maestria da mulher.

Squel considera a vitória da mulher portar o pavilhão como um momento histórico e um resgate ancestral muito importante, quando a mulher, enfim, pôde participar do universo carnavalesco, na função de guardiã do pavilhão daqueles que constituem a sua comunidade, o seu grupo. Ela diz: “Estarmos no nosso lugar ancestral de pertencimento, numa posição especial com tanta força, magia e responsabilidade, é uma vitória que conquistamos e precisamos continuar lutando para que respeitem tudo o que representamos, assim como devemos repassar tal importância para as futuras gerações. Precisamos nos manter atentas e determinadas na busca por respeito e tratamento dignos”.

Mas, segundo ela, nem tudo são flores: “infelizmente já passei por situações machistas no decorrer da minha carreira, onde não fui respeitada como mulher e nem como profissional. Mas isso acabou me fortalecendo e abrindo os meus olhos para as lutas que devo travar, e pela a necessidade de manter a cabeça erguida para ir em busca de igualdade, de um salário igual ao do mestre-sala quando eu ganhava menos que ele, ou o desafio de me impor para que me tratem de forma respeitosa, por ser uma profissional que merece ter o mesmo tratamento que o meu colega de trabalho venha a ter, com relação às concessões dadas a ele pelo fato de ser homem”.





9. O PODER DE DECISÃO

A porta-bandeira tem autoridade sobre sua “corte”, inclusive decidindo quem pode beijar o pavilhão. O poder da decisão, ao conceder este direito, atesta grande honraria. Portanto, a decisão de levar o pavilhão para alguém demonstra para a plateia a importância da pessoa escolhida.

Ela é a mulher que carrega consigo qualidades exigidas para ser a guardiã do pavilhão da sua agremiação; a escola de samba procura por essa pessoa, a tradição a empodera e a mulher ocupa este espaço de protagonismo (e não mais só o papel de obedecer).

Dando voz à experiência, a porta-bandeira Rita Freitas, que atuou como porta-bandeira de 1982 a 2006, passando por escolas como G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio e G.R.E.S. Império Serrano, revela que para a apresentação nas quadras desenhou um protocolo em que oferecia primeiro a bandeira para o presidente da escola beijar. Em seguida, seguia para os convidados ao lado dele ou eventualmente a alguém que o presidente indicasse. Depois, seguia o ritual oferecendo a bandeira para o Diretor Geral de Harmonia beijar - era com quem o casal encerrava essa “cerimônia” antes de voltar à dança. Ela também procurava uma baiana e alguém da Velha Guarda para oferecer-lhes o pavilhão, pela representatividade que tinham na escola. Seguia esse protocolo hierárquico em combinação prévia com o mestre-sala e ressalta que eram poucos os que recebiam essa deferência de serem privilegiados com a escolha.

Quanto à honraria de beijar o pavilhão, Denadir Garcia, Porta-bandeira do G.R.E.S. Unidos da Tijuca, afirma que “o pavilhão é uma coisa muito sagrada e para beijá-lo eu acho que tem que ser pessoas específicas mesmo, tipo o presidente, uma primeira dama, um mestre de bateria, o vice-presidente,





algumas pessoas de destaque na escola”. Jaçanã Ribeiro, do G.R.E.S. Inocentes de Belford Roxo, explica que normalmente cede sua bandeira pra “velha guarda, diretoria, presidente, às vezes uma pessoa que o presidente quer que beije a bandeira”. Patrícia Cunha, do G.R.E.S. Acadêmicos do Cubango declara que quem pode beijar sua bandeira é “a presidência, toda a diretoria, Mestres-salas e Porta-bandeiras, membros da Velha Guarda, etc”. Já Jessica Ferreira, primeira porta-bandeira do GRES Unidos de Padre Miguel, diz que “a maioria das vezes só damos a bandeira pra beijar as pessoas que o nossos diretores de harmonia colocam na corte para nós apresentarmos a bandeira” mas “quando estou com o pavilhão e a pessoa está vestida adequadamente, é um torcedor da escola e pede pra beijar o pavilhão, eu deixo”.

Mas para tocar, e beijar o pavilhão, algumas regras devem ser seguidas, e sobre isso, o manual “Condução do Pavilhão: Orientações e Elucidações” (2018), de autoria de Viviane Martins Ramos, Manoel dos Anjos Dionísio, José Carlos Faria Caetano (Machine) e Carlos Antônio do Nascimento (Carlinhos Brilhante) que é utilizado no ensino de novos casais de Mestre-sala e Porta-bandeira nas escolas do mestre Manoel Dionísio e Minueto do Samba, com apoio da LIESA, LIERJ, RIOTUR, LIERJ e da Equipe Machine, estabelece que:

“O casal de mestre-sala e porta-bandeira não deve levar a bandeira para uma pessoa que esteja com uma roupa inadequada beijá-la. Pessoas que estejam de camiseta, boné, chapéu, shorts, bermudas, chinelos, com cigarros, charutos, cachimbos, copo de bebidas na mão não podem beijar o pavilhão, pois demonstra desrespeito ao mesmo. O ideal é apenas fazer uma reverência à distância para pessoa vestida desta forma.” (RAMOS et al, 2018)

No entanto, Denadir defende que “toda regra tem que ter sim uma exceção” e argumenta que “o cara às vezes tá patrocinando a escola, né? (...)”





ou até mesmo num show que nós vamos fazer para o patrocinador e ele tá de bermuda... E aí? Temos que dar a bandeira pra ele beijar, sim”. Porém, demarca um limite para sua “exceção”: “estar com bebida na mão e de boné ou de chapéu, eu peço pra tirar”. Jaçanã engrossa o coro de que em dados momentos essas regras acabam por terem que ser flexibilizadas e diz que: “nem sempre a pessoa tá ali, entendeu? Foi porque foi e às vezes não está com a vestimenta adequada. Eu não ligo muito não! Eu quebro protocolos! Eu não sou muito rígida não!”, mas concorda com Denadir que certas coisas não se devem tolerar: “Eu só não gosto que beijem minha bandeira quando estão de boné, ou chapéu, ou alguma coisa assim, tampando a cabeça. Eu sou extremamente chata com essa coisa!”. Já Patrícia não negocia: “Eu, Patrícia, não abro exceção, pode ser o presidente, se ele estiver de bermuda ele não vai beijar minha bandeira”.

10. AS AGREMIÇÕES NO RUMO HISTÓRICO DE DECIDIR PELA GRANDE DAMA ACOMPANHADA DO SUPER-HOMEM

Os desfiles no início do século XX foram marcados pela grande rivalidade entre os grupos de Ranchos, Blocos e Cordões, e nesta briga, um objeto de desejo era “A” constância, que unia todos os desfilantes: a vontade de derrubada do pavilhão do grupo rival, (estandarte ou bandeira), que era cobiçado para sofrer ataques, ser roubado e/ou destruído.

O símbolo da beleza do grupo, com brasão, desenho, fatias de cores, que ia desfilando serelepe como um sinalizador da presença da potência energética daquela gente, despertava ira, valentia, sentimentos de combate. Urgia ser retirado das mãos da pessoa que o conduzia, através das lutas que marcam a atividade de humilhar, subjugar o outro, adversário. O grupo que





chegasse ao fim da apresentação sem o seu pavilhão, ou com ele em farrapos, sujo, pela metade, perderia pontos e teria que aceitar sua condição de mais fraco em preservar seu símbolo. Como era atividade de embate físico, sobrava para homens valentões a guarda deste amado e odiado pavilhão. Estes, responsáveis por tarefa que poderia resultar inglória, eram acompanhados por linhas de balizas, que o ajudavam servindo de escudo humano para resguardar mastro e planejamento.

Estes alegados motivos de segurança, que aparecem muito e se estabelecem na linha do tempo desta atividade de portar o pavilhão, este “Momento Um”, tem por configuração um sagaz lutador que era o corpo sustentador da insígnia. Não existia dança, só garbo e valentia para qualificar o homem escolhido. Quanto às mulheres, nem votar podiam (só a partir do ano de 1932, aliás, ano da primeira disputa entre Escolas de Samba). Num contexto histórico sufocante, elas buscavam vez quando não tinham voz. Elas teriam que cavar espaço através de muitas lutas, pois o patriarcado não daria nada fácil a elas, relegadas a segundo plano, bastidores dos desfiles. Era uma realidade que as proibiam de ser muitas coisas.

Pois são os mistérios da ancestralidade africana que fazem as animadas foliãs assumirem esta diferença de serem as condutoras da bandeira da agremiação. Supõe-se que nos anos de 1920, com a organização inicial das primeiras Escolas de Samba, que os diretores decidiram libertar o lutador do entrave de segurar mastro e cair na pancadaria. Deve ter-lhes parecido mais seguro migrar o pavilhão para a cintura de uma mulher de fibra, conhecida e respeitada naquela comunidade, ligada pelos lados de afeto que o samba constrói em Grêmio Recreativo Escola de Samba. Esta é uma década de muitas tentativas e erros, experimentações em busca do melhor modelo para





exercer a função. Até a década de 1930, existem histórias de homem como porta-bandeira, em atividade do que se considerava “masculino” (aparência de homem, sem usar apetrechos femininos); tem também informações de mestre-sala mulher, o que configura um período de pesquisa e mudança de padrões na bela atividade de liderar o desfile com a bandeira no braço.

Por algum mistério bem-vindo, os ventos míticos do batuque fizeram aqueles animados diretores decidir, como se decidia em África, onde especiais mulheres de grande dignidade eram as apontadas como condutoras perfeitas da insígnia da tribo ou nação. Uma divina dama digna acompanhada por seu glorioso protetor, um mestre-sala capaz de matar e morrer aos pés da encantada e destemida fêmea, seu bailado passa a ser mais para conquistar sua dama do que proteger, no sentido literal da palavra.

Foi este modelo que vigorou no início dos anos 1930 e que fez surgir as exposições competitivas das procissões negras das Escolas de Samba (FUNDAÇÃO, 2014). Não foi estável, não foi linear, não foi contínuo. Foi sofrido, tentado, testado, mas foi este modelo que sobreviveu em glória e esplendor durante todo o restante do século XX. E, de tal forma, a dobradinha pareceu nascida para brilhar, que bastaram seis anos de rodopios para que o deslumbrante par começasse a valer notas de pontuação aos olhos dos jurados e despertar gritos e aplausos apaixonados de quem os assistia.

CONCLUSÃO

Ao repensar a significação da porta-bandeira e colocá-la como uma pessoa que tudo observa, no real, melhor seria questionar o “retrato imaginário” da porta-bandeira como Santa. A imagem de rainha, segundo as entrevistadas, é a mais adequada, pois pecam, erram, mas são as





mantenedoras da tradição e mandatárias, com o poder da pena, (“assinar” o futuro do reino). Quando estas rainhas (porta-bandeiras) colocam o pavilhão no copinho do talabarte, elas se transformam.

Que não sejam esquecidas as histórias daqueles que começaram todo esse processo, para que hoje, a cultura da escola de samba seja a maior referência cultural do nosso País, no mundo. Não esqueçamos que eles passaram por muitas humilhações, mas seguiram firmes construindo uma base sólida para que as gerações futuras pudessem dar sequência ao que foi construído, tendo o respaldo de um passado forte que nos inspira a seguirmos em frente, de cabeça erguida. Que não se perca a força, a garra e a honra de sua ancestralidade.

O sentimento de SquelJorgea resume as intenções deste artigo: “eu me sinto muito especial em poder viver isso; por estar nesse lugar em que os meus antepassados lutaram e resistiram, para que hoje estejamos aqui, dando continuidade ao legado deixado”. Que elas sigam, sendo as guardiãs da bandeira da memória, para que a essência dos ritos e tradições não caiam no rio do esquecimento, com o passar do tempo!

REFERÊNCIAS

FUNDAÇÃO Cidade das Artes. **A Realeza na Avenida**. Notícias. Rio de Janeiro: 2014. Disponível em: <<http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/295>>. Acesso em 05 de Agosto de 2020.

LIESA, Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. **Manual do Julgador**. Disponível em <<https://cutt.ly/KdGy8aQ>>. Acesso em 02 de Agosto de 2020.





LIGASP, Liga Independente das Escolas de São Paulo. **Manual do Julgador**. São Paulo: 2020. Disponível em <<https://cutt.ly/odGyCf5>> . Acesso em 05 de Agosto de 2020.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011. (p. 516)

NOGUEIRA, N. et al.(org.) **A Força Feminina do Samba**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007.

SANTOS, Ivanir dos. **O leviatã Contemporâneo**. Gueledes. Estudos Afro-Brasileiros e Lutas: 2019.

ORLANDI, Eni. **Discurso, Imaginário Social e Conhecimento**. Campinas, Revista Em Aberto, nº 61, ano 14, Unicamp, p.53-59, 1994.

GONÇALVES, Renata de Sá. **A Dança Nobre do Carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

SAMBA EM REVISTA. N.4 - Ano 5. Rio de Janeiro: Museu do Samba, 2013

SOUZA, Eliane Santos de. **Daqui De Onde Te Vejo**: reflexões de uma porta-bandeira sobre o Mestre-Sala. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, 2017.

VERGER, Pierre. **Orixás**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018. 1a ed.

RAMOS, Viviane Martins; DIONÍSIO, Manoel dos Anjos; CAETANO, José Carlos Faria e NASCIMENTO, Carlos Antônio. **Condução do Pavilhão: Orientações e elucidações**. Rio de Janeiro: 2018.





ATENÇÃO, SAPUCAÍ! TOCA O SINAL E ABRE-SE OS
PORTÕES: COMISSÃO DE FRENTE LIBERADA

ATTENTION SAPUCAÍ! THE SIGN TOUCHES AND THE
GATES OPEN: COMMISSION FRONT RELEASED.

Jardel Augusto Dutra da Silva LEMOS¹

¹ Doutorando em Educação - PPGE/UFRJ. Mestre em Educação, Cultura e Comunicação/ UERJ. Especialista em Saberes e Práticas na Educação Básica - Ênfase em Ensino Contemporâneo de Arte - CAP/UFRJ. Bacharel em Dança/UFRJ e Licenciado em Geografia/UERJ. E-mail: jardelaugusto@hotmail.com.





RESUMO

O presente ensaio é uma tentativa de discutir questões sobre os processos criativos e de produção do/no quesito comissão de frente do carnaval do Rio de Janeiro nos últimos 10 anos. Objetiva-se aqui identificar, analisar, descrever, investigar estas fases de pré e produção para a apresentação no maior palco do mundo. Foram adotadas as seguintes estratégias para a geração de dados: levantamento histórico, bibliográfico, videográfico, entrevistas e experiências profissionais. Teóricamente buscou-se apoios em estudos de Deleuze, Guatarri, Miguel Arroyo, Walter Benjamin, Julio Cesar Farias, Isabel Marques, entre outros. A pesquisa, baseada nos dados apresentados mostrou que mesmo sendo complexo e árduo, pesquisar, estudar e produzir comissão de frente requer dos envolvidos muita dedicação e amor não só para criar na prática, mas também, divulgar o conhecimento gerado após as apresentações. Diante do exposto, verificamos que precisa ter mais envolvimento dos pesquisadores, coreógrafos e componentes para debaterem e produzir mais materiais de pesquisa (ensaios textuais e/ou material audiovisual que possibilitam a circulação de novos saberes e conhecimento).

PALAVRAS-CHAVE

Comissão de frente; Produção; Processos de criação; Dança.

ABSTRACT

This essay is an attempt to discuss questions about the creative and production processes of / in the category of Rio de Janeiro's carni-





val front in the last 10 years. The objective here is to identify, analyze, describe, investigate these pre and production phases for the presentation on the largest stage in the world. The following strategies for data generation were adopted: historical, bibliographic, videographic survey, interviews and professional experiences. Theoretically, support was sought in studies by Deleuze, Guatarri, Miguel Arroyo, Walter Benjamin, Julio Cesar Farias, Isabel Marques, among others. The research, based on the data presented, showed that even though it is complex and arduous, re-searching, studying and producing head-on commission requires a lot of dedication and love from those involved not only to create in practice, but also to disseminate the knowledge generated after the presentations. Given the above, we found that there needs to be more involvement of researchers, choreographers and components to debate and produce more research materials (textual essays and / or audiovisual material that allow the circulation of new knowledge and knowledge.

WORDKEYS

Front commission; Production; Creation processes; Dance.

INTRODUÇÃO

*A memória. Um retorno sobre os
mesmos passos, para onde quer que se vá.
Vicente Franz Cecim*

Muitas pessoas me indagam sobre o tempo de produção para uma comissão de frente. Quesito este avaliativo nos desfiles das escolas de





samba e que na maioria das vezes é importante para a competição². As dúvidas são sempre variadas. Mas na maioria das vezes são estas perguntas: *Quando se inicia o projeto? Quando começam os ensaios? Em que mês se dá o início das células coreográficas?* Para o start inicial, nós coreógrafos de uma forma geral, respeitamos sempre o lançamento do enredo e a escolha do samba. É claro que depois que sabemos o enredo muita coisa já começa ser pesquisada, pensada, conversada e delimitada em parceria com o carnavalesco. Que é o responsável artístico e o grande “dono” do desfile.

Já fui intérprete de comissão de frente na “Série A”³ e grupo “Especial”⁴ do Rio de Janeiro. Já julguei o mesmo quesito na cidade de Três Rios⁵, interior do estado do Rio de Janeiro, por quatro anos. Julguei também, todos

² Digo competitivo, já que em carnavais como da cidade de Porto Alegre, a comissão de frente não é julgada. Ou seja, não se tem notas atribuídas. Ela é apenas obrigatória.

³ Gerida pela Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro/LIERJ. Fundada em 15 de julho de 2008, a Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro é a entidade responsável por organizar os desfiles da Série A do Maior Espetáculo da Terra. Com 14 agremiações filiadas, os desfiles da Lierj acontecem na sexta-feira e sábado de Carnaval na Marquês de Sapucaí.

⁴ Gerida pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro/LIESA. Fundada em 24 de julho de 1984, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro foi criada para defender os interesses das Escolas de Samba do Grupo Especial e coleciona uma série de conquistas ao longo de seus 35 anos, tornando-se modelo nacional. É responsável pela organização de toda a infraestrutura do Sambódromo para a realização dos desfiles do Grupo Especial e presta todo o suporte às co-irmãs do Grupo de Acesso Série A e da Associação das Escolas Mirins, que lá se apresentam também.

⁵ O Carnaval de Três Rios é um dos maiores eventos que acontecem na cidade de Três Rios no Rio de Janeiro. Possui uma liga própria que gere a festa das seis principais agremiações. São elas: Bambas do Ritmo, Bom das Bocas, Mocidade Independente de Vila Isabel, Em Cima da Hora, Independente do Triângulo e Sonhos de Mixyricka.





os grupos de carnavais grandes como o da cidade de Vitória⁶, no estado Espírito Santo. E até já julguei carnaval de maquete⁷ por alguns anos. Já fiz parte da equipe e acompanhei processos criativos em comissão de frente em outras manifestações pelo país, como a do Auto do Círio de Nazaré⁸, com a Companhia Moderno de Dança. E hoje me concentro na missão de produzir comissão de frente nos três⁹ grupos do carnaval carioca. Não tem como narrar ou produzir uma apostila com passo a passo. Os processos em cada ano são muito variados. São múltiplos. Recheados de dobras, rugosidades, curvas e pausas. Tudo isso para dizer que os grupos das escolas de samba no Rio de Janeiro são universos diferentes. Cada agremiação é um planeta. Cada carnavalesco um oceano. E se aprende saindo de casa para o mundo. Viajando, mergulhando, tomando “caixotes¹⁰”. Fazendo. Testando. Errando. Vendo. Perguntando. Rindo e Chorando. Lendo justificativas. Como uma

⁶ Na época, gerido pela Liga Espírito-santense de Escolas de Samba/LIESES. fundada em 23 de março de 2001, com o nome de LICES (Liga Capixaba de Escolas de Samba). A partir de 2007 adotou o nome atual. Depois que fui jurado, surgiu a Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial/LIESGE é a entidade que reúne as escolas de samba do grupo especial do carnaval de Vitória. Foi fundada logo após o carnaval de 2015 com o objetivo de administrar os interesses das escolas que estiverem no grupo especial.

⁷ O Carnaval de Maquete é um movimento carnavalesco relativamente recente, que ganhou bastante força e projeção na última década, e vem conquistando novos adeptos a cada ano, por meio da criação de desfiles de escolas de samba criados e realizados especificamente para o ambiente virtual. O desfile de maquete é gerido pela União das Escolas de Samba de Maquete/UESM.

⁸ Em 2019, o Auto do Círio chega à sua marca de 25 espetáculos cortejo em homenagem a Nossa Senhora de Nazaré, prática realizada por vários artistas de Belém/Pará, que se caracteriza como uma das iniciativas extensionistas de maior visibilidade para a Universidade Federal do Pará/UFPA. Articulado ensino, pesquisa e extensão.

⁹ LIESA. LIERJ. E a Liga Independente das Escolas de Samba do Brasil/LIESB. Responsável pela gerência das escolas que desfilam nos grupos B, C, D e de avaliação na Intendente Magalhães/RJ.

¹⁰ Termo utilizados para designar quem ao tomar banho de praia é levado pelas ondas de forma surrupiada.





forma de divulgar o máximo possível de informações sobre o quesito, farei aqui um grande esforço para ativar o máximo possível a minha memória. Um retorno sobre os meus passos. Relembrar estes 14 anos de experiência e trazer com muita alegria e dedicação nutrientes para este ensaio inédito. Contendo informações que poderão contribuir com futuras pesquisas, novos pesquisadores, coreógrafos e componentes do quesito. O que normalmente não se encontra nos poucos materiais disponibilizados e divulgados sobre o quesito comissão de frente. Começarei pelo dia do desfile.

1. O DIA DO DESFILE: O RESULTADO DE UM TRABALHO COLETIVO.

A dança, pode-se dizer, é um fato folclórico completo, pois possui todas as suas principais características. É a manifestação espontânea de uma coletividade, sendo, portanto, coletiva e aceita pela sociedade onde subsiste. (...) As danças folclóricas existem em quase todos os países do mundo. Muitas delas são ligadas a manifestações de culto. Outras evocam fatos épicos, acontecimentos dignos de serem periodicamente rememorados como exemplos de coesão social. Outras servem de atos propiciatórios, ou a tarefas de trabalho coletivo, ensinando a alegria da cooperação. De qualquer maneira, apresentam incomparável valor folclórico, visto que conjugam os mais diversos aspectos da vida cotidiana, associando a música ao gesto, à cor, ao ritmo, ao sentido lúdico e utilitário, à graça dos ademanos e aos atributos da resistência física em manifestações de saúde, alegria e vigor.

Nilza Botelho Megale

No dia oficial do desfile a comissão de frente chega na concentração por volta de meio dia. Existe um cronograma de atividade a ser cumprido. Existem variações. Mas, na maioria das vezes acontece assim: almoço pensando para que eles possam armazenar suas energias e se resguardarem de possíveis infecções. Descanso após a refeição. Dependendo da ordem





do desfile alguns componentes até dormem em seus colchonetes. Existe um tempo para o aquecimento individual. Dinâmicas em grupo para descontrair. Som alto. Danças. Coreografias. Brincadeiras. E até pagamento da ajuda de custo feito pelos assistentes.

Neste momento os apoios e assistentes junto ao coreógrafo já separaram e revisam os figurinos e adereços. Começa o teste de figurino e adereços. Tempo para banho após o ensaio. Início da maquiagem e caracterização. Lanche da tarde. Assistimos os primeiros desfiles. Até que cada um pega sua fantasia/figurino, entramos nas conduções com boas três horas de antecedência. Para quem quiser é oferecido remédio para dor de cabeça. Saltamos próximo a concentração da escola, lado par ou ímpar.

Passamos pelo meio/dentro da concentração. Toda a escola já nos recebe com boas energias. O coração começa a palpitar mais rápido. Nossos olhos brilham vendo os carros e fantasias. Retocamos maquiagem. Bebe-se água e vai ao banheiro. Para quem quiser oferecemos energético. Rezamos de mãos dadas. Tiramos fotos para a imprensa. Damos entrevistas. Alguém da escola nos chamam e é hora de ficarmos atrás da bateria. No lado oposto, vê-se a próxima escola co-irmã. Ouse-se os apitos dos diretores da bateria. Começou a apresentação para o setor um!

Termômetro vai subir. No setor um, ingressos destinados gratuitamente para as escolas, que distribuem de forma variada. A arquibancada bate palma, grita e pula. O diretor começa a me puxar e pedir que eu avance com a comissão. Mesmo sem som oficial, já que a bateria ainda está no “esquenta¹¹” e se deslocando para o recuo. Posiciono a comissão em frente

¹¹ Termo utilizado para afinação dos instrumentos e chegada da bateria no recuo.





a escada amarela. Escada que fica bem no meio do setor e serve como ponto de referência para a localização espacial. Dou o sinal liberando a apresentação. Ali apresentamos coreograficamente exatamente o que vai para toda a avenida. Nossa equipe começa a cantar. Mais palmas, gritos e pulos de alegria. Tudo testado. Agradeço o setor um. Termômetro aquecido. Posiciono a comissão de frente na linha de início e espero a voz marcante da Sapucaí do Vanderlei Borges, anunciando a liberação para o desfile. Entonação, energia, intensidade de voz que só ele tem. E que de forma alusiva vem representada no título desta produção textual. Após a sua fala, abre-se o portão e o início para o início do show. Comissão de frente liberada!

2. PENSAR, PRODUZIR E DANÇAR COMISSÃO DE FRENTE NO CARNAVAL CARIOCA: UM GRANDE RIZOMA COREOGRÁFICO.

*Não acredito naqueles que dizem 'faça isso';
acredito naqueles que dizem 'faça comigo'.
Deleuze*

Assim como outras linguagens artísticas, a dança integra um conjunto de heranças culturais de um povo, tribo ou comunidade. Dançar constitui vetores muito poderosos não só de identidade social, hierárquica, econômico, sexual, étnica, cultural, físico e econômico, mas também, de formas possíveis de ver e estar no mundo. Com isso, falar do quesito comissão de frente no carnaval faz-se quase que obrigatoriamente abordar via dança todos estes diferentes aspectos.

Marques nos apresenta “A dança como linguagem artística é passível de leitura, e também, uma das formas possíveis de ler o mundo. A dança como linguagem artística faz-se caminho para compreender, sentir, interpretar,





elaborar – portanto para ler – o mundo” (MARQUES, 2010, p.32). Interpretando as palavras da autora para o quesito comissão de frente, nada mais é do que ver o corpo do seu componente no meio da avenida sendo invadido pela dança cênica e proporcionando possibilidades múltiplas de leitura para o mundo e possibilidades infinitas que o componente tem de poder ler o mundo. Ler samba, o enredo, ler o encontro de culturas. A força da resistência de um povo e uma comunidade.

Ao falar de comissão de frente, destaca-se também múltiplos elementos como: história, transformações, funções, número de coreografias, formação dos coreógrafos, componentes do quesito, audição, figurino, maquiagem, adereços/elementos cênicos, tripé, efeitos especiais, andamento do samba, tempo na avenida e tempo de apresentação ao jurado, regulamento específico, justificativas dos jurados, relação com o enredo, função do diretor de harmonia, apoios de comissão de frente, ensaios (gerais, quadra, barracão, avenida e rua), processos de criação, teatralização, movimentação espacial e desenhos, sinopse para o jurado, pré-produção, produção e pós-produção, ética profissional. Ufa!

Explicar com riqueza e fundamento estes detalhes no quesito comissão de frente é sim um trabalho árduo e complexo, o qual envolve uma fatia da dança e suas vertentes culturais. Quase que um rizoma onde um fio puxa ao outro. Aqui é importante ressaltar a partir das interpretações o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari. Os fios nunca têm ordem de início e fim. Ele puxa o outro. Faz parte do outro. É puxado. E que interfere sua potencialidade, e também a potência do outro. Assim como também transita com a sua potência individual em diferentes espaços. Souza exemplifica:





As linhas dentro de um rizoma são elementos, que comportam em seu devir o rompimento da dicotomia uno/múltiplo, as linhas de um rizoma são uma multiplicidade, pois que cada individualidade carrega em si a heterogeneidade. Cada indivíduo e cada objeto estão repletos de potencialidades, que só se realizarão de acordo com os encontros com outros objetos exteriores, promovendo saltos, rupturas e conexão com outros devires, com outras linhas, produzindo os agenciamentos. (SOUZA, 2012, p.245).

Percebo a potência deste conceito para com o quesito comissão de frente, na medida que ele apresenta e valoriza a potência de um componente, mas ao mesmo tempo diz que este componente não é “nada” sem o outro. Ele não acontece sozinho. Talvez junto com mestre sala e porta bandeira, os únicos quesitos onde este tipo de agenciamento aparece vorazmente. Onde o esforço individual ganha força com o esforço do outro e transforma o espaço em um conjunto de energias. Para o autor “Todo agenciamento existe dentro de uma Territorialidade, plano de imanência do agenciamento; cada agenciamento provoca um esforço territorializante, cria um mapa que representará o agenciamento, as suas múltiplas conexões. (SOUZA, 2012, p.246).

Indivíduos ou grupos somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não tem a mesma natureza. São linhas que nos compõem, diríamos três espécies de linhas. Ou, antes, conjuntos de linhas, pois cada espécie é múltipla. Podemos nos interessar por uma dessas linhas mais do que pelas outras, e talvez, com efeito, haja uma que seja, não determinante, mas que importe mais do que as outras... se estiver presente. Pois todas essas linhas, algumas nos são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na vida. (DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.76).





Um grande rizoma coreográfico. Pensar, produzir e dançar comissão de frente no carnaval carioca é se colocar ao acontecimento. É estar disponível no caminho. Um rizoma não tem origem nem término. Se encontra sempre disponível no meio, entre as existências, inter-ser, intermezzo. Fazer comissão de frente nesta perspectiva é assumir a posição no breve espetáculo entre dois atos de um drama. Entre o público e o jurado. Entre a música e a dança. Entre maquiagem e figurino. Entre real e imaginário. Entre o início e o fim. Entre adereço e tripé. Entre diversão e julgamento. Entre a potência de si e a potência do outro. Entre o esforço coletivo e o individual. É ser um pequeno trecho que integra as partes principais de uma composição. O desfile.

É verdadeiramente um tema muito amplo, já que pode ser abordado não somente filosoficamente, poeticamente, dramaturgicamente, epistemologicamente, etnograficamente. Também pela força cultural, que abrange inclusive seus contornos regionais, quanto à gênese do quesito, suas mudanças históricas, os processos criativos diversos e a produção da obra em diferentes grupos. Afinal, não podemos esquecer que mesmo dentro do carnaval carioca, é desproporcional produzir uma comissão de frente no grupo especial do Rio de Janeiro em relação aos outros grupos.

O grupo especial tem mais verbas, apoios, patrocínios, venda de ingressos e cds, público, camarotes, equipes e estruturas maiores, divulgação na tv, visibilidade em relação aos outros grupos de acesso¹² (A, B, C, D e E). Que na maioria das vezes dividem ou não possuem nem barracão para produzir o seu desfile. É tudo feito dividido em vários pontos pela cidade. Não quero desconsiderar aqui o trabalho dos outros grupos, não se trata

¹² Grupos com seus respectivos regulamentos. Regulamentos que podem ser encontrados dos sites das entidades.





de comparar competências, o objetivo é chamar atenção para os desvios e diferenças existentes entre os grupos.

3. DIFICULDADES ENCONTRADAS NO CAMINHAR: DESVIOS DE UM QUESITO.

O que tem me marcado muito neste processo é, desde quando a gente iniciou, lá em outubro, é... os ensaios propriamente dito assim, de cara foi o crescimento das pessoas. Como cada um viveu o trabalho de forma tão plural e ao mesmo tempo de forma tão coletiva. Então eu fico muito feliz de perceber o crescimento de cada um, de pessoas que eu já trabalho a muito tempo e pessoas que eu estou conhecendo agora. E perceber como este crescimento e esta evolução das pessoas aconteceu durante o trabalho. E de como o processo criativo contribui para o crescimento pessoal e artístico de cada um. Eu fico muito feliz e estou muito feliz hoje de estar participando desta equipe. Estar somando a esta equipe que viveu este processo de forma tão intensa e verdadeira.

Vitória Jovem Xtravaganza

Muitos alunos, amigos, jornalistas, interessados no assunto me questionam também as dificuldades encontradas na elaboração de um projeto de comissão de frente. Os principais obstáculos se constituem em momentos diferentes das fases de criação da comissão de frente, e também, vão se modificando durante a nossa carreira. Percebo que o que era difícil par no início, hoje já não é mais. E outras questões que nem imaginavam, hoje tiram meu sono. Atualmente três me intrigam e chamam atenção.

A primeira é aprender a lidar em pouco tempo, dentro de um processo efêmero, com a diversidade de identidades e de formação dos profissionais envolvidos. No tocante às relações que precisam ser estabelecidas nesta ordem com: gestores, carnavalesco, assistentes, profissionais que produzem o tripé e/ou





adereços, figurinistas, maquiadores e principalmente os componentes. Um espaço de negociação constante e que todo ano precisamos recomeçar do zero. Excluindo qualquer possibilidade de exclusão evitando perdas ao máximo. Trago a metáfora de um jogo de futebol e todas os acordos necessários dentro da equipe para o jogo acontecer e serem campeões. Uma das maiores problemáticas de todo o ano.

Do ponto de vista epistemológico, Arroyo (1996) afirma que é necessário compreendermos: “[...] a complexa diversidade de identidades, [...] demarcada não apenas por relações de perda, de exclusão, de preconceito e discriminação, mas demarcada por processos ricos de afirmação de identidades, valores, vivências, culturas [...]” (ARROYO, 1996, p. 7). Logo nosso espaço na maioria das vezes possibilita este lugar não apenas do conhecimento de si e dos artistas, mas, como também o lugar da afirmação. E este lugar de afirmação tão importante em uma sociedade que só quer apagar e diminuir os povos e as culturas menores.

A segunda está ligada diretamente a primeira. Só que internamente ao quesito comissão de frente. Se trata a ação de individuar cada componente. Ou seja, é perceber e fazer ressaltar o que distingue um indivíduo de outro dentro do processo. E fazer com que cada subjetividade não suma e não se apague no meio de todo o processo de criação. E dentro deste processo de criação proporcionar um ambiente de formação que vai para além do efêmero. Que fica marcado na vida. Isso só é possível pelo fato de ver todo o processo de forma diversificada, rica, plural e rizomática. Entender que cada corpo tem seu contexto histórico, econômico, social e cultural. Cada corpo tem seus silêncios e barulhos. E trazer tudo isso para a cena.

Os processos de subjetivação e identificação a que podemos ter acesso por meio da arte e da exploração das artes do corpo como a dança, nos permitem observar como esse processo se dá de maneira rica e diversificada. Os silêncios do corpo que dança, permitem





outras argumentações discursivas, outros modos de fazer-dizer o gênero. (SILVA, Genildo, 2019, p. 2376)

Por isso, eu e minha equipe de assistentes nos últimos anos formados pela assistente burocrática Ana Paula Siqueira, que tem funções administrativas e a assistente artística Vitória Jovem Xtravaganza, que meu auxilia na construção coreográfica, pensamos o processo repleto de laboratórios, oficinas, ensaios com figurinos (Figura 01), ensaios na cidade do samba (Figura 02), ensaios na avenida (Figura 03), encontros com convidados, que proporcionam a toda equipe momentos marcantes de conhecimento interno (Figura 04). Proporcionando momentos descontraídos de adaptações, familiarização e conhecimento interno. Não somente de forma pessoal, mas também com o trabalho e a unificação da técnica a ser utilizada como caminho para aquele trabalho.

Figura 01: Ensaio de figurino da Comissão de Frente da GRES. Acadêmicos do Sossego 2020 no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte das imagens: Arquivo do pesquisador.
Autores: Ana Paula Siqueira e Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos.





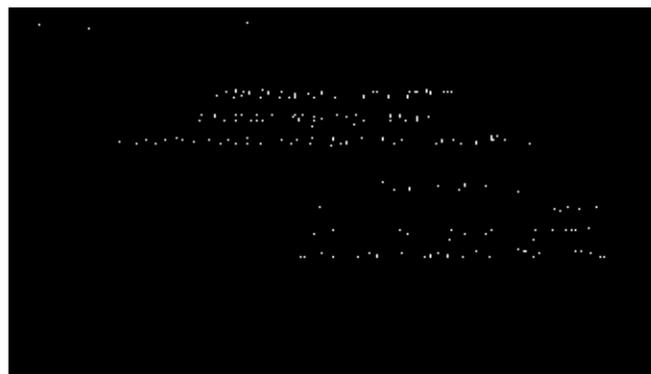
Figuras 02 e 03:

Ensaaios Comissão de Frente da GRES. Unidos da Tijuca 2020.



Fonte das imagens: Arquivo do pesquisador.
Autores: Ana Paula Siqueira e Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos.

Figura 04: *Making of* 2019: Comissão de Frente GRES. Unidos da Tijuca. Frases de componentes resultantes dos laboratórios, oficinas e encontros com convidados.



Fonte das imagens: Canal do *Youtube* do coreógrafo e pesquisador.

Estes momentos nos proporcionam enquanto pessoas e artistas a falar, ser escutados e escutar o outro. No mundo corrido que vivemos, onde não temos tempo para valorizar as relações, buscamos criar um ambiente de aconchego artístico. Neste caminhar trago algumas falas





dos componentes: “A que eu gostei mais foi a da carta. Eu pude conhecer as pessoas um pouco mais. Já conhecia um pouco, mas não a fundo. (SANTANA, 2019). Outros componentes afirmam:

O que mais me marcou foi a dinâmica do olhar. A gente tinha que estar olhando e encarando as pessoas. Eu sou uma pessoa muito tímida, então eu me senti um pouco incomodado em relação a isso. Mas o legal é que realmente é como se você se busca algo dentro desta pessoa. E como se você enxergasse esta pessoa. Entendeu? Dá uma série de sensações que você não sabe explicar. Eu acho que isso é super importante. Até para o trabalho né? (SOUZA, 2019)

Mas esse da carta em si, que eu vi o que cada um colocou o que gostaria de falar, eu acho que gostaria de falar muito para o mundo e não falou e não falava. Seja por falta de coragem, seja por falta de oportunidade. E eu vi que a gente deu essa oportunidade que eles precisavam. Que foi aonde se despiu né? Que eles gostariam de falar e não podia. E dali em diante eu acho que foi uma renovação tão grande. Sabe? Que eu falei, nossa! Como... embora tivesse sido no iníciozinho, como eu vi um crescimento ali neles. (SIQUEIRA, 2019)

A terceira inquietude atual enquanto pesquisador do quesito comissão de frente, é a preocupação na difusão e divulgação do que é feito internamente nos processos de criação. Não somente o segredo, mas toda a fundamentação, desenhos, processos, descobertas, erros, ficam guardados em uma “caixinha do esquecimento” os processos criativos e de composição para os espetáculos apresentados em comissão são múltiplos. Com vários formatos e bem fartos. Cada coreógrafo tem o seu. Em cada ano, com a troca das equipes e ou da agremiação, sua identidade de mantém, mas ele e sua equipe precisam se entender neste novo tempo e espaço. A divulgação destas novas descobertas não são uma preocupação para os artistas. Ninguém gosta de disseminar o resultado de seus processos de construção em partes e nem muito mesmo na íntegra.





Podemos dizer com isso que existe uma cultura de que artista não é pesquisador e que pesquisador não pode ser artista? Ou pelo fato dos próprios artistas não se perceberem e se reconhecerem enquanto produção de conhecimento? Historicamente temos observado isso também em outras áreas. O professor de artes muitas das vezes se coloca no lugar do licenciado e esquece que ele pode ser também um artista docente e ou um docente artista. Os profissionais só podem ser uma coisa ou outra? E não as duas coisas?

Com isso eu e minha equipe estamos buscando registrar e divulgar em vídeo, *making off* e ou documentário, desde 2013 (Figura 05) nossas produções na minha rede do canal *Youtube*. Todas as produções podem ser encontradas no meu canal. Desta forma eternizo o trabalho, os sentimentos e sensações geradas. Proporciono visibilidade aos meus componentes, produzo um acervo para a memória do quesito e material para futuras pesquisas.

Figura 05: *Making of* 2013: Comissão de Frente GRES. Cubango.



Fonte das imagens: Canal do *Youtube* do coreógrafo e pesquisador.





Sabemos que são poucos os materiais encontrados sobre o quesito comissão de frente e até outros quesitos como casal de mestre sala e porta bandeira e até bateria. Os coreógrafos não gostam e não divulgam seus processos de criação e produção em comissão de frente. Poucos pesquisadores direcionam seu olhar e se debruçam na produção de artigos, mapeamentos, ensaios, publicações, trabalhos de conclusões de curso e pesquisas acadêmicas como dissertações e teses. Ainda hoje, se pesquisa pouco academicamente o carnaval. Grupos de pesquisas que direcionam o olhar para o quesito comissão de frente conheço três. São eles nas universidades UFRJ, UFPel e UFPA. Não possuímos variedades de pesquisas na área.

Quando por exemplo pesquisamos no Catálogo de Teses e Dissertações Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), nos campos de buscas avançadas aparecem até 05 (cinco) resultados. Envolvendo processos de criação em comissão de frente em outras manifestações populares como o Auto do Círio, na região norte do país, estado do Pará. Isso para uma área de saber é uma lástima.

É neste contexto que criamos em parceria com o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro¹³, no ano de 2018, o *Encontro Nacional de Pesquisadores, Coreógrafos e Bailarinos de comissão de frente*. O encontro surge para amenizar tais inquietações, gerar conhecimentos

¹³ O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro foi inaugurado em 2004, sendo o primeiro da América Latina. O Centro foi projetado para criação, produção, desenvolvimento, intercâmbio, estudo, apresentação, documentação, memória e difusão da dança. Localizado no bairro da Tijuca.





com outros artistas como carnavalescos, figurinistas, maquiadores, aderecistas, proporcionar intercâmbios, conhecer, reconhecer, debater e divulgar os processos criativos, gerar memória, criar documentos e difundir o quesito de comissão de frente.

Em 2018 (Figura 06) tivemos o primeiro encontro com participação na programação de 07 coreógrafos e pesquisadores de três estados do país (Pará, Rio de Janeiro e Santa Catarina), conseqüentemente três regiões diferentes do Brasil (Norte, Sudeste e Sul). Já em 2019 (Figura 07), o segundo encontro, contou com a presença na programação de 26 profissionais dos estados do Pará, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Santa Catarina. Tivemos mais de 100 inscritos como ouvintes. E recebemos personalidades do carnaval em nosso evento como o síndico da Marques de Sapucaí Machine, alguns jurados do quesito, entre outros.

Em 2019, também no segundo encontro, tivemos dois momentos muito especiais. O primeiro é que foi apresentado pela minha equipe, Ana Paula Siqueira, Victor Oliveira e Douglas Lopes parte da nossa pesquisa atual e inédita sobre as justificativas dos jurados denominada “Cartografia das justificativas dos jurados de comissão de frente do grupo especial do Rio de Janeiro dos últimos 05 anos”. O segundo passo importante foi a criação da comissão artística do encontro composta de quatro coreógrafos. Dois do Rio de Janeiro, são eles: Ariadne Lax e Jardel Augusto Dutra da Silva Lemos. E dois de São Paulo, são eles: Edgar Júnior e André Almeida.





Figura 06:
Divulgação do I Encontro de Coreógrafos de
Comissão de frente/2018.



Fonte da imagem: Arquivo do pesquisador.

Figura 07:
Divulgação do II Encontro de Pesquisadores e Coreógrafos de
Comissão de frente/2019.



Fonte da imagem: Arquivo do pesquisador.





Em 2020¹⁴ aconteceu a terceira edição em 12 de setembro. Em 2020 o encontro aconteceu no primeiro semestre, no formato de *lives* homenagens com os coreógrafos que marcaram a história do carnaval do Rio de Janeiro e São Paulo nos últimos 40 anos. Foram eles: Ale Arja, Renato Vieira, Regina Sauer, Ghislaine Cavalcanti, Fabio de Mello e Yaskara Manzini. Acontecerá no segundo semestre de 2020 a segunda fase do evento com artistas de todas as regiões do Brasil. A programação já está sendo fechada.

Figura 08: Divulgação do III Encontro Nacional de Pesquisadores, Coreógrafos e Bailarinos de Comissão de frente/2020 – 1ª fase.



Fonte da imagem: Arquivo do pesquisador.

Essa proposta de debater ao máximo o quesito comissão de frente dentro de um evento nacional acadêmico e artístico está em diálogo com os pensamentos de Lody e Sabino (2011, p. 16) ao afirmarem que “é importante despertar um olhar presencial que una a dança à cultura e à educação

¹⁴ Nos três anos o evento foi mudando de nome até chegar no nome atual.





interdisciplinar; um olhar que veja a dança como uma realização que remete imediatamente às memórias, às etnias, às civilizações, aos povos e aos indivíduos”. Benjamin (1994a, 1994b, 2002) propõe o repensar crítico de valores ideológicos de forma a revisitar nossas memórias e resgatar do esquecimento os valores que podem fazer de nossa história outra história capaz de nos levar ao encontro com nossas verdades. E isso só é possível quando estamos mergulhados em nossa cultura e universo. Ao lado dos nossos pares.

CONCLUSÃO

Nada jamais continua, tudo vai recomeçar!
Mario Quintana

Como dito, o tema é muito vasto e, por se tratar de um emaranhado de fios de conceitos “rizomáticos” começo a concluir este ensaio com mais perguntas a serem respondidas do que conclusões de pensamentos. O tema é complexo e precisa muito ser invadido cada vez mais. Nem chegamos a debater aqui um dos pontos importantes que é a forma com que o quesito vem sendo julgado e avaliado. Que de certa forma molda a forma de se pensar e produzir comissão de frente. Como os jurados têm olhado, avaliado e justificado suas retiradas de pontuações nas apresentações das comissões de frente? Nota-se que, a cada ano, alguns jurados reinventam seu modo de julgar. Isso é bom ou ruim?

Penetra também, neste campo de interesse, assuntos recentes como, tendências anuais das comissões de frente. Isto é, como o quesito vem se moldando ano após ano. Como a escola que ganha, ou a comissão com nota máxima dita tendências para novas produções no carnaval seguinte. Como





um grande mundo na moda na avenida. Proporcionando a perda da liberdade e identidade por ficar preso nas condições das tendências. Identificamos este fenômeno, por exemplo, na reprodução de figurinos de um processo ancestral feitos por renomados costureiros.

Se entendermos o quesito a partir deste sentido amplo, na perspectiva de atender interesses da cultura popular, produção do espetáculo, inter-relações, econômicos e avaliativos, surgem um turbilhão de dúvidas, dificuldades, campos de tensão e possibilidades de pesquisa, debate, conversas e diálogos. Dessa forma, certifica-se que o ambiente é fértil e vem suplicando atenção, holofotes nos tempos atuais. Principalmente no que tange a políticas trabalhistas para os profissionais que trabalham no quesito. Outro ponto importante para um próximo ensaio.

O que venho refletindo constantemente é a necessidade de mais pesquisadores artistas, mais artistas pesquisadores, ou que estes pesquisadores possam se aproximar cada vez mais de nós artistas que produzimos comissão de frente. Assim, poderíamos tornar público e fazer serem conhecido todos os processos que envolvem este quesito dentro do desfile de uma escola de samba.

Vivemos um momento de propagação de informações. É obsoleto nos tempos de hoje se guardar conhecimento. Ainda mais quando se trata de pesquisas acadêmicas. Ressalta-se aqui a importante relevância dos atuais grupos de pesquisas que se debruçam em pesquisar, fundamentar, incentivar, divulgar pesquisas, pensamentos e posicionamentos diversos.

Muito antes, mas intensamente desde 2007, ao ingressar como aluno do curso de Bacharel em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, direciono meu olhar para o quesito, o que me projetou hoje estar





em cena também como pesquisador¹⁵, julgador, coreógrafo e produtor de comissão de frente. Mas sinto e percebo que pouco sei. Todo ano descubro coisas novas nos barracões, ensaiando, e, principalmente nas avenidas. Cada agremiação me ensina mais. Os encontros me fortalecem. Os desencontros me direcionam para novas possibilidades.

Sigo indagando, pesquisando, investigando, perguntando, interrogando, examinando, divulgando, postando, fazendo, dançando, produzindo, procurando brechas, e é claro proporcionando aberturas e novos ciclos. Parafraseando Mario Quintana, sigo atestando que as fatalidades e fiascos são a oportunidade para recomeçar com mais sabedoria. E que venham novas sementes, dúvidas, certezas, agremiações, novos sambas, assistentes, componentes, profissionais e novas publicações.

Este ensaio é dedicado a memória da amiga, professora, intérprete e coreógrafa Fernanda Melo. Ela cursou a faculdade de dança comigo e esteve ao meu lado como minha componente e depois como assistente coreográfica nos meus primeiros anos como coreógrafo de comissão de frente do carnaval do Rio de Janeiro. A amiga faleceu em 18 de setembro de 2020. Este ensaio foi escrito com nossas memórias e em meio ao meu luto.

¹⁵ Como artigos divulgados em eventos internacionais como o publicado no Festival de dança de Joinville em 2015, “Dois caminhos de uma mesma rua: Auto do Círio (Pa) e carnaval (RJ) – Este Palco é nosso”, com o professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB e pesquisador Ms.Luiz Thomaz Sarmento e disponível em: <http://www.ifdj.com.br/site/wp-content/uploads/2015/07/VIII-Seminarios-de-Danca-Deixa-a-rua-me-levar.pdf>. Acesso em setembro de 2020.



REFERÊNCIAS

ARROYO, Miguel G. Prefácio. In: DAYRELL, Juarez (org.). **Múltiplos olhares sobre educação e cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade**. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b.

_____. Experiência In: _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 3, Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004.

FARIAS, Julio Cesar, 1996. **Comissão de Frente: alegria e beleza pedem passagem**. Rio de Janeiro. Litterias. Ed. 2009, 208p.

LEMOS, Jardel Augusto Dutra da Silva. SARMENTO, Luiz Thomaz. **Dois caminhos de uma mesma rua: Auto do Círio (Pa) e carnaval (RJ) – Este Palco é nosso**. In; Deixa a rua me levar/Organização: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha. Joinville: Nova Letra, 2015. 237p.

Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro/LIERJ. <<http://lierj.com.br/>> . Acesso em 24 de setembro de 2020.

Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro/LIESA. <<http://liesa.globo.com/>> . Acesso em 24 de setembro de 2020.



MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SANTANA, Jucelino. **Comissão de Frente Gres Unidos da Tijuca**. Rio de Janeiro: entrevista cedida em fevereiro de 2019.

SILVA, Genildo Gonçalves da. **A robotização de corpos: reflexões de estereótipos de gênero e movimento na dança**. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019. p. 2373- 2378.

SIQUEIRA, Ana Paula. **Comissão de Frente Gres Unidos da Tijuca**. Rio de Janeiro: entrevista cedida em fevereiro de 2019.

SOUZA, Luciano. **Comissão de Frente Gres Unidos da Tijuca**. Rio de Janeiro: entrevista cedida em fevereiro de 2019.

SOUZA, Rodrigo Matos. **Rizoma deleuze-Guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação**. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE. Número 18: maio-out/2012, p. 234-259.

STRAVAGANZA, Vitória Jovem. **Comissão de Frente Gres Unidos da Tijuca**. Rio de Janeiro: entrevista cedida em fevereiro de 2019.





FICÇÃO CIENTÍFICA NO ZIRIGUIDUM DE FERNANDO
PINTO: CULTURA POPULAR E O CARNAVAL DE 1985 DA
MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL

SCIENCE FICTION AT FERNANDO PINTO'S
'ZIRIGUIDUM': POPULAR CULTURE AND THE
1985'S CARNIVAL OF 'MOCIDADE INDEPENDENTE
DE PADRE MIGUEL'

Gabriel Haddad Gomes PORTO¹

¹ Mestre em Artes pelo PPGArtes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Bacharel em Relações Internacionais pela UniLaSalle-RJ e também atua como carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro. E-mail: gahgp@yahoo.com.br





RESUMO

O presente trabalho pretende entender e elaborar discussões sobre a influência da ficção científica e do movimento retrofuturista no trabalho do artista carnavalesco Fernando Pinto, tendo como base o carnaval de 1985, apresentado na Mocidade Independente de Padre Miguel e intitulado *Ziriguidum 2001 – Um Carnaval nas Esrelas*. Além disso, busca estabelecer relações entre os conceitos de globalização, cultura popular, contemporaneidade e escolas de samba.

PALAVRAS-CHAVE

Carnaval; Cultura Popular; Retrofuturismo; Steampunk; Fernando Pinto

ABSTRACT

The present work intends to understand and elaborate discussions about the influence of science fiction and the retrofuturist movement in the work of the artist Fernando Pinto, based on his creation at the 1985's carnival in Mocidade Independente de Padre Miguel, which has been entitled *Ziriguidum 2001 – A Carnival in the Stars*. In addition, it seeks to establish relationships between the concepts of globalization, popular culture, contemporaneity and schools of samba.

WORDKEYS

Carnival; Popular Culture; Retrofuturist Movement; Steampunk; Fernando Pinto





INTRODUÇÃO

Em 1985, Fernando Pinto desenvolve um enredo que se apresentou enquanto uma narrativa bastante peculiar para a época: *Ziriguidum 2001 – Um carnaval nas estrelas*. O campeonato daquele ano foi para a Mocidade Independente de Padre Miguel, escola na qual Fernando desenvolvera o enredo citado, sendo este o último título do artista e o penúltimo desfile assinado integralmente por ele, sendo ambos considerados dois dos mais criativos desfiles pensados e produzidos pelo sempre inventivo carnavalesco.

A criatividade de Fernando Pinto foi comemorada por Fernando Pamplona, um dos nomes mais importantes da história do carnaval (que, ao se tornar comentarista das transmissões dos desfiles pela televisão, proferia suas opiniões de maneira extremamente crítica, inclusive quando novidades eram apresentadas pelas escolas e pelos carnavalescos). Esse trecho é apresentado pela jornalista Bárbara Pereira (2013, p. 65) quando descreve parte do desfile de 1985 da Mocidade Independente e transcreve parte dos elogios feitos por Pamplona:

Ziriguidum 2001 marcou a história do carnaval. Arrebatou o Sambódromo com muito branco e prata refletindo toda a iluminação da manhã daquela segunda-feira ensolarada e arrancou do Mestre Fernando Pamplona um dos mais curiosos elogios de um comentarista de TV, especialista no assunto: “Vai ser criativo assim no inferno! (...) E foram os robôs que abriram aquele desfile.”

Conseguimos identificar que essa criatividade explosiva (a vontade de Fernando Pinto de criar e desenvolver um desfile com linguagem e estética diferentes daquelas com que vinha trabalhando nos anos anteriores) aparece já no texto da sinopse do enredo de 1985. Em suas





duas últimas criações carnavalescas, o artista passa a desenvolver um olhar sobre o futuro (Figura 1), mas é importante lembrar que se trata de um olhar crítico e preocupado com as “coisas nossas”. A ida ao espaço no enredo Ziriguidum não significou apenas uma viagem interplanetária pura e simples, enaltecendo avanços tecnológicos. Ao contrário, Fernando Pinto se preocupou em criar laços com manifestações da cultura popular brasileira.

Figura 1: Robôs criados por Fernando Pinto e citados por Fernando Pamplona que abriram o desfile de 1985 da Mocidade Independente de Padre Miguel. Foto: Sebastião Marinho / Agência OGLOBO



De acordo com a sinopse do enredo escrita por Fernando Pinto, a sua intenção era fazer com que a Nave-Mãe da Mocidade Independente partisse para o espaço sideral, levando, através do seu samba, a alegria, a beleza e as cores do carnaval. Ainda segundo a sinopse, a intenção do artista era criar uma grande miscigenação pelo nosso Sistema Solar, fazendo com que elementos de nossa cultura, como ranchos, corsos, afoxés e frevos, se





misturassem com pierrôs lunares, colombinas siderais e arlequins cósmicos, sambando sobre “animalescos robôs” (PINTO, 1985).

1. CULTURA POPULAR, CARNAVAL E VISÕES DE FUTURO

É importante verificar a contribuição que Frederic Jameson (1982, p. 148; 2005, p. 5) apresenta à discussão ao estudar os conceitos de futuro, colocando-os em constante questionamento, principalmente sobre os valores e resultados do progresso (utopia, na visão do autor) em função de suas consequências perigosas. Observa-se então a preocupação de Fernando Pinto nessa viagem imaginária, envolta em um universo extremamente tecnológico, de dar destaque também a algumas manifestações culturais brasileiras de evidente matriz popular (Figura 2), aos saberes afro-ameríndios, ao imaginário associado ao conceito de “folclore” - o que vai ao encontro de ideias retrofuturistas², que objetivam, de certa forma, debater a viabilidade de se evitar a alienação por meio dos avanços da tecnologia, como apresentado pela pesquisadora Éverly Pegoraro (2017, p. 90).

² Na década de 1970 surge uma definição para uma tendência na criação das artes que ficou conhecida como *retrofuturismo*, que passou a ser compreendido como um movimento que absorvia parte das propostas futuristas, tal qual a valorização da tecnologia, mesclando-as com elementos do passado (FABRIS, 1987, p. 78). Ao contrário do futurismo, no qual conseguimos observar uma rejeição das “artes clássicas”, o retrofuturismo não refuta nenhum movimento anterior, mas incentiva os artistas a realizarem em suas obras transgressões entre o passado, o presente e o futuro, explorando, inclusive, as tensões existentes entre os avanços tecnológicos e as suas consequências, como apresenta Éverly Pegoraro (2017, p. 90). É interessante observar que artistas e escritores como Jules Verne e Georges Méliès, dentre outros, criavam ou incentivavam a produção de uma determinada forma de arte que, muitas décadas depois, seria considerada retrofuturista.





Figura 2: Dispersão após o final do desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel no carnaval de 1985, onde é possível ver o universo imagético de viagens espaciais, tecnologia e futuro aliado às manifestações da cultura popular brasileira.

Foto: Sebastião Marinho / Agência OGLOBO



Em entrevista a um repórter da extinta Rede Manchete de Televisão durante o desfile da Mocidade Independente, em 1985, Fernando Pinto é questionado sobre o que o levou a criar o enredo “Ziriguidum 2001 – Um carnaval nas estrelas”, respondendo da seguinte forma:

Isso é coisa da cabeça da gente e é muito oportuno porque a ficção científica é uma coisa muito comum agora, muito vista nas televisões; as crianças, claro, todo mundo vê. Uma coisa comunicativa e atual, e eu acho que inédita também. (...) É o delírio do carnavalesco, delírio do mundo, delírio do carnaval.

É a partir dessa declaração que percebemos o quão antenado o carnavalesco estava para o que acontecia pelo mundo em termos de produção





artística; nesse caso específico, o cinema com o gênero ficção científica.³ Além disso, podemos observar três questões diferentes em sua fala quando ele apresenta “os delírios do carnavalesco, do mundo e do carnaval”. Ao falar em “delírio do carnavalesco”, pode-se perceber a intenção de valorizar a posição do profissional carnavalesco enquanto um interlocutor entre o mundo (um espaço de manifestação e produção artística que não seja o carnaval) e o carnaval, os dois delírios citados posteriormente em sua fala.

É importante, por consequência, lançar olhos para o carnaval a partir da temática de circularidade, já que ele não se apresenta de maneira homogênea e harmoniosa, vive em diálogo constante entre as diferentes formas de cultura e é construído socialmente, podendo o carnavalesco ser visto como um elo entre os diferentes universos das artes (CAVALCANTI, 1994, p.30). Sendo assim, há de se valorizar a posição fluída que o carnavalesco possui nessa relação entre as escolas de samba, a arte e a sociedade, já que leva ao

³ O termo ‘ficção científica’ surge em 1929 pelas mãos de Hugo Gernsback, idealizador da série “Amazing Stories”. O termo foi utilizado para caracterizar “Viagem à Lua” (1902), de George Méliès, como o primeiro filme de ficção científica, por se tratar de um filme que apresenta os encantamentos dos avanços científicos e efeitos especiais primorosos para a época. Entende-se que os gêneros cinematográficos não existem em seu estado puro, já que sempre se apresentam de maneira híbrida, o que é acentuado pelo cenário dos anos 1980, quando trocas e transformações já não mais permitem hierarquizar produções culturais a partir dos seus elementos constitutivos. Assim, do ponto de vista da cultura *pop*, a noção de gênero cinematográfico se torna extremamente fluída, imediatista e muitas vezes também dependente de uma produção voltada para o consumo rápido e oportuno, dentro de um espaço de sociabilidade midiática e instantânea. Apesar disso, é possível identificar uma geração de cineastas que trabalharam o gênero ficção científica em função da supervalorização da imagem que irá se fragmentar e se disseminar enquanto memória cultural comum, dividido em cinco fases e/ou temáticas que se aproximam no discurso e/ou na estética. As fases/temáticas são: (1^a) narrativas elaboradas a partir do maravilhoso e dos impactos deste na humanidade; (2^a) narrativas que se utilizam da cientificidade para desenhar os caminhos da humanidade; (3^a) narrativas que se constroem a partir de fabulações; (4^a) narrativas baseadas em decorrência dos maquinários e aparatos tecnológicos; (5^a) narrativas que se utilizam de características, som e imagem, das quatro fases anteriores do gênero. (SANTANA, 2015, p. 153 e 154)





público sua leitura pessoal acerca de uma temática específica, realizando quase que uma mediação entre os universos citados, como apresentado por Nilton Santos (2009, p. 67 e p.68).

Fernando Pinto possuiu um papel importante na década de 1980, apresentando uma leitura particular do que vinha sendo apresentado pelo mundo em termos da produção de ficção científica, algo que estava se tornando comum e atraía o interesse de pessoas de diversas faixas etárias. Além disso, afirma que está realizando algo inédito ao absorver questões que estavam se tornando bastante populares, reinterpretando-as em seu desfile. De maneira sintética, Felipe Ferreira (2012, p. 179 e p. 180) diz que as escolas de samba da contemporaneidade têm buscado caminhos diferenciados daqueles apresentados na forma de se fazer o carnaval tradicional, reflexo de fatores que se tornaram importantes para o entendimento dos desfiles atuais das escolas, como o interesse público, o interesse empresarial, a intelectualidade e a própria “comunidade” (termo bastante conflitivo).

Por ser considerado um espaço de arte popular passível de, e suscetível a mudanças, o carnaval carioca, no sentido dos desfiles das escolas de samba, tem a capacidade de absorver, através das ideias dos carnavalescos, movimentos estéticos externos às “raízes fundantes” de suas origens. Dessa forma, observa-se o artista Fernando Pinto buscando no mundo das artes, no cinema e nas leituras de temática retrofuturista, assunto que permeava e dominava a sociedade à época dos anos 1980, maneiras de tornar o seu trabalho mais diferenciado, a fim de atrair novos espectadores para sua obra.

Há de se ressaltar que não é o objetivo deste trabalho classificar ou inserir em “gavetas” estilísticas a obra do artista Fernando Pinto; o interesse é entender as circunstâncias nas quais estão envoltas as produções





do carnavalesco, sendo o carnaval de 1985 um ponto-chave. Os anos 1980 expressam transformações tecnológicas que vinham acontecendo pelo mundo desde a década de 1960, como o *boom* dos filmes com narrativas de ficção científica, que influenciaram diretamente o trabalho de Fernando. Dessa forma, é extremamente importante pensarmos o que essas mudanças representam e de que forma chegaram ao enredo desenvolvido pelo carnavalesco.

Em *Teoria Cultural e Cultura Popular*, John Storey (2015, p. 367) apresenta algumas questões que podem ser correlacionadas às ideias citadas anteriormente quando discute as relações existentes entre pós-modernismo e cultura popular. Para o autor, o pós-moderno nasce como rompimento com o que é chamado de “alta cultura” do mundo capitalista moderno, que perdera a capacidade de chocar e incomodar, além de ter se tornado algo básico e clássico. Em coro a Storey, Jameson (1984, *apud* STOREY, 2015, p. 367) interpreta a emergência do pós-modernismo como um confronto da geração jovem da época (a partir dos anos 1960) com o movimento moderno.

Storey (2015, p. 371) comenta, inclusive, que a noção de pós-moderno é encontrada no desenvolvimento das relações entre o *pop* e a cultura popular, fazendo com que aferisse que “o pós-modernismo brotou, pelo menos parcialmente, da recusa de uma geração às certezas categóricas do alto modernismo”. Para reforçar essa colocação, o autor se utiliza de uma das definições apresentadas por Jean-François Lyotard (1984, *apud* STOREY, 2015, p. 372), na qual evidencia o crescimento do ideal de pluralidade de vozes marginais, a diversidade cultural e a defesa da heterogeneidade.

Além das discussões acerca do pós-modernismo presentes em Storey (2015), devem-se observar alguns conceitos ligados à questão da contemporaneidade, já que, novamente afirmo, é impossível classificar a





produção carnavalesca de Fernando Pinto inserindo-a em uma categoria ou tendência artística, já que seu desenvolvimento ocorre em um período de grandes transformações, tanto de entendimentos discursivos quanto de estética no meio das artes. Pode-se encontrar nas palavras de Ivair Reinaldim (2012, p. 3) referências a essas transformações que permeavam o Brasil e o mundo, além de suas trocas de influência por meio da globalização:

Certas conjunturas políticas e econômicas atuais, bem como transformações na ordem do sistema das artes, tiveram sua origem num processo de média e longa duração iniciado na década de 1970, processo este que teria adquirido corpo e gerado grande repercussão durante os anos 1980, para só recentemente, nas duas últimas décadas, constituir, em efetivo, diretrizes e aspectos de grande representatividade no cenário mundial. Ao que parece, enfim, a década de 1980 passou a ser compreendida como um problemático período de transição, em que questões essenciais, trazidas à tona durante os anos 1960 e 1970 – em termos políticos, sociais, econômicos e culturais –, teriam sido reelaboradas e confrontadas com formas específicas de apreensão do passado histórico e com as novas exigências de um contexto cada vez mais globalizado.

2. CONTEMPORANEIDADE E ESCOLAS DE SAMBA

Em *Poéticas do contemporâneo*, Beatriz Resende (2017, p. 14) disserta sobre alguns conceitos que envolvem a arte e a ideia de o que seria o contemporâneo. Em alguns momentos, correlações entre o exposto pela autora e o debatido por Storey podem ser realizadas, como no trecho em que Resende defende que “os espaços das trocas globais, de circulação mundial da arte, são a marca do que identificamos como contemporâneo”. Resende (2017, p. 92) também comenta sobre o grande fluxo de informações que circulavam com o advento de novas tecnologias, além de novos processos de transmissão do saber e de entretenimento, tudo isso representa uma





transformação cultural na medida em que o consumidor, o ouvinte, o espectador e o usuário passam a também interferir inclusive na construção da obra. Tais características da contemporaneidade podem ser encontradas em Fernando Pinto, já que o “ser contemporâneo” também é ser esclarecido, dinâmico, consciente, em movimento e conhecedor de modas e tendências (RESENDE, 2017, p. 147). Fernando era tudo isso e muito mais.

Retomando o texto de Storey, o autor comenta que na transição de um período para outro, tal qual do modernismo para o pós-modernismo, não irá haver, necessariamente, um rompimento de um estilo com o outro, não acontece um colapso completo de um modo cultural e a instalação de outro, como debatido por Raymond Williams (1980, *apud* STOREY, 2015, p. 385). Nesse sentido, Jameson (2015, *apud* STOREY, 2015, p. 287 e 288) entende o olhar para estilos e movimentos passados como parte do pós-modernismo, exemplificando com o “filme retrô”. Nessas películas, há a tentativa de recriar e recapturar a atmosfera e as peculiaridades estilísticas praticadas anteriormente. Além disso, um filme retrô consegue ser nostálgico pelo passado mesmo sugerindo propostas sobre o futuro, pois não busca reinventar um quadro do passado em sua vívida totalidade, mas, em vez disso, tem o objetivo de reinventar o sentimento e a forma de objetos de arte característicos de um período mais antigo.

Seguindo este raciocínio, Jameson (2015, *apud* Storey, 2015, p. 288) conclui que ao evocar metonimicamente um senso de certezas do passado, os filmes de ficção científica retrô atuam de duas maneiras diferentes: ou recapturam e representam a atmosfera e as características estilísticas pretéritas; e/ou recapturam e representam certos estilos de se idealizar o passado para se pensar no futuro. De toda forma, uma das questões mais





importantes para o autor é que esses filmes não tentam recapturar ou representar um passado real, mas apelam para alguns mitos e estereótipos que são atribuídos ao passado; são representações de outras representações. Além disso, Storey (2015, p. 396) disserta sobre as possibilidades que o que ele chama de democratização cultural, através da forte ação da mídia, permitiu.

Outras questões discutidas por Storey (2015, p. 410) envolvem a globalização e os meios pelos quais ela se insere nas relações da sociedade. Para o autor, o mundo está se tornando pós-moderno devido, em boa parte, à crescente aproximação da realidade física ao mundo virtual, principalmente quando se estudam abordagens culturais. Sabe-se que os maiores produtores de filmes de ficção científica estão radicados nos Estados Unidos da América e por eles são comercializados. Porém, não se pode simplificar este cenário de mundo a uma aldeia global interligada através de trocas de informações a uma simples imposição da cultura norte-americana. A questão é muito mais complexa e contraditória. Storey (2015, p.418) destaca, também, que a globalização está envolvida em uma teia de fluxo e refluxo de forças homogeneizantes e heterogeneizantes, envolvendo o encontro e a circulação do “local” e do “global”, tal qual aponta Gramsci (1971, p. 161 *apud* Storey, 2015, p. 420). A partir de sua teoria da hegemonia, os Estudos Culturais elaboraram a ideia de que as culturas não são algo definitivamente autênticas, que surgem espontaneamente de “baixo”, nem algo imposto pela parte de “cima” da sociedade, o que existe é um equilíbrio dinâmico e negociado dos ajustes, marcado tanto pela resistência quanto pela incorporação; é importante dizer que os receptores finais ou os intermediadores não se apresentam de maneira totalmente passiva em sua relação com as obras que são apresentadas de maneira global.





Quando Fernando Pinto responde à repórter que tinha produzido o desfile de 1985 da Mocidade Independente de Padre Miguel baseado no fato de que a ficção científica era algo que todos queriam ver, estava se relacionando com essas questões. Fernando estava, assim, trazendo referências importantes de filmes e séries da cultura de massa e *pop* para a avenida de desfiles, o Sambódromo da Marquês de Sapucaí, buscando uma integração maior com o público e com os espectadores em geral, incluindo os que acompanhavam a transmissão pelos televisores – o “público de casa”.

Em *O desfile e a cidade, o carnaval-espetáculo carioca*, Edson Farias (2006, p. 308) transcreve e comenta a manchete de uma reportagem da edição do dia 20 de fevereiro de 1980 da revista *Isto É*, na qual quatro páginas são dedicadas a comentar o desfile da Estação Primeira de Mangueira daquele mesmo ano que teve como tema o enredo *Coisas Nossas*, assinado pela carnavalesca Liana Silveira. Nesse desfile, a artista se utilizou das cores branco e prata para ilustrar a maioria das fantasias e alegorias da escola, diminuindo a quantidade de variações do verde e rosa, cores tradicionais da agremiação. Apesar do enredo não possuir uma envergadura retrofuturista nem na estética, nem no discurso, é interessante observar as mudanças que estavam acontecendo no carnaval do Rio de Janeiro.

A manchete da revista se apresentava da seguinte maneira: “Carnaval carioca: Evoé, mundo novo: até a Mangueira vai mudar de cor. Os tempos e seus sinais levaram a verde e rosa a transformar-se em branco e prata, como exige o brilho hollywoodiano da Avenida” (FARIAS, 2006, p. 308). É possível perceber, nesse comentário, similaridades com o movimento de Fernando Pinto de buscar na ficção científica elementos para introduzir e dar o tom da narrativa em seu desfile. Além disso, Farias (2006) insere uma opinião





do carnavalesco Joãozinho Trinta em depoimento cedido ao autor, em que ele diz que “era preciso adequar as escolas aos ‘novos tempos’” (p. 308), e uma declaração pública de Pinto na qual o artista comenta que “as escolas de samba preferiam estar vivas a serem autênticas”. (p. 309) É importante observar com olhar crítico as declarações dos carnavalescos, pois entendiam a importância dos fundamentos das agremiações, mas vislumbravam a necessidade de trazer novas linguagens para os desfiles, conforme demandava a lógica cultural do superespetáculo e do entretenimento.

Em entrevista concedida ao telejornal Hoje, da Rede Globo de Televisão, em 15/02/1985, Pinto compara o Sambódromo a um grande espaço cênico que emoldura a textura, as cores, as formas e os temas das criações das escolas, que materializam os delírios de seus criadores em imagens de efeitos impactantes:

É verdade que sem um bom samba, não há Carnaval que resista. Mas o Carnaval do Sambódromo, que é um espaço fixo, privilegia os efeitos espetaculares, o delírio das imagens. Com isso, as escolas de samba precisam dar realce às fantasias e aos carros alegóricos. É preciso levar cores brilhantes para o desfile, para conquistar as pessoas que estão chegando agora ao Carnaval (...). Para dar maior liberdade, despi bastante as pessoas que desfilam e fiz com que os carros alegóricos se transformem em objetos articulados. Tudo se mexe no Carnaval da Mocidade, não há nada que seja simplesmente arrastado, sem brilho, na pista. As naves, bichos e planetas se movimentam sem parar, imitando a linguagem dos *videogames*, das revistas em quadrinhos e dos shows de rock. (Apud FARIAS, 2006, p. 383 e 384)

Foi a partir da leitura de alguns autores de ficção científica, como Arthur C. Clark e Isaac Asimov, bem como da série cinematográfica *Flash Gordon* e, principalmente, do filme de Stanley Kubrick, *2001, Uma odisseia no espaço*, que Fernando Pinto concebeu o enredo de 1985. (FARIAS, 2006,





p. 385) A intenção do carnavalesco foi usar como base o argumento do delírio, imaginando que, no início do século XXI, as manifestações populares brasileiras alcançariam toda a Via Láctea, promovendo um grande carnaval interplanetário, tendo cada planeta do sistema solar um folguedo cultural correspondente. Fernando apresentou o enredo da seguinte forma: “O curso dos mares da lua; Boi robô de Plutão; Pirilampos de Marte; Afoxé dos filhos de Saturno; Pirilampos de Mercúrio; Reisado de Netuno; Frevo Uraniano; Júpiter dos fandangos siderais; e Rancho da primavera de Vênus”. Percebemos premissas pós-modernistas e contemporâneas nas ideias de Fernando Pinto, já que é no debochado delírio retrofuturista e tropicalista do carnavalesco que o folguedo brasileiro vestiria, em um futuro imaginário, o cosmo com toda a sua alegria e cor. Significa a intervenção do artista-criador no teor popular-nacional, realizando trocas através de um trânsito entre a indústria cultural e o circuito turístico mundial. (FARIAS, 2005, p. 385 e p. 386)

3. RETROFUTURISMO CARNAVALESCO

Nesse contexto, podemos também trazer à discussão um termo surgido na década de 1970, o *steampunk*, que representa uma mistura entre história alternativa e retrofuturismo, mesclando presente, passado e futuro em favor da criação de um universo fantástico e extraordinário, característica também comum à ficção científica (PEGORARO, 2015, p. 36). Além disso, é importante observamos a construção da palavra *steampunk* para se entender as relações entre esse movimento e a obra do carnavalesco Fernando Pinto. Quando se fala de *steam* (que significa “vapor” na tradução literal do inglês para o português) percebemos a valorização da tecnologia a vapor que revolucionou as formas de produção no cerne da Revolução Industrial do século XIX,





com novos modos de transporte e técnicas de produção, além de grandes descobertas científicas, de acordo com Pegoraro (2015, p. 38). Já o termo *punk* é absorvido pelo movimento como uma influência principal, mas não exclusivamente, da literatura *cyberpunk*, com referências ao gótico e ao *punk*, sendo um movimento de contestação e inconformidade aliados ao discurso cibernético (termo criado por Norbert Wiener). A partir da ideia de ficção científica ligada ao discurso e à estética *steampunk*, pode-se compreender a evolução tecnológica como uma grande metáfora para a alteridade, quando a tecnologia assume a forma de uma máquina com inteligência artificial ou quase que humanizada, tal qual um androide de *Blade Runner*, filme de Ridley Scott. (PEGORARO, 2015, p. 39 e p. 40)

Assim, as ligações entre o retrofuturismo, o gênero de ficção científica e o movimento *steampunk* possuem laços bastante fortes. Com a percepção das viagens no tempo enquanto representantes dos anseios que permeiam a imaginação de artistas e dos seus consumidores de uma determinada época, as misturas entre essas diferentes temporalidades se apresentam como inquietações contemporâneas e não apenas como devaneios melancólicos projetados em culturas urbanas. Afirma-se, portanto, que o retrofuturismo é resultado da ficção científica pós-moderna e contemporânea, tendo sua principal proposta a de analisar o papel e o desempenho de questões culturais na forma como o ser humano vive e realiza suas interações com a tecnologia. Pegoraro também reafirma o importante papel da subjetividade do idealizador da obra na forma de visualizar o futuro nas relações com diferentes épocas, mesclando o progresso científico e tecnológico com fatores culturais em diferentes épocas. (PEGORARO, 2015, p. 144-147)





A proposta retrofurista aplicada à ficção científica vai além da questão discursiva e se insere inclusive na proposta estética dessa temporalidade híbrida. Diferentes marcas temporais se apresentam, quando se identifica uma mistura entre o *vintage*, o *punk* e o gótico (PEGORARO, 2015, p. 150). Na figura 3, observamos a fantasia da rainha da bateria da Mocidade Independente no desfile de 1985, que representa de forma bastante clara as propostas estéticas descritas acima. A concepção da roupa, inspirada nas linhas horizontais e verticais do estilista francês Jean Paul Gaultier, recebe um toque gótico e *punk* ao utilizar os tons prata e preto, além de ter a cabeça totalmente inspirada nos *spikes*, cones metálicos utilizados como adorno com diversos objetos pelos movimentados citados.

Figura 3: Monique Evans, a rainha da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, no desfile de 1985. Fonte: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2014/noticia/2014/02/nao-sabia-o-samba-lembra-monique-evans-1-rainha-de-bateria-ha-30-anos.htm>





CONCLUSÃO

Observamos, para concluir, o depoimento de dois carnavalescos, Lilian Rabelo e Viriato Ferreira, contemporâneos a Fernando Pinto, publicados na Revista *Rio, Samba & Carnaval*, em 1991, alguns anos depois da morte do artista:

Se uma árvore não dá bons frutos, se suas raízes não se expandirem, ela não se desenvolverá. Muitos se prendem ao conceito de raízes culturais mas não permitem evoluir. Claro que é fundamental analisar a história das pessoas, resgatar estes componentes para ter uma unidade interna. O que não se pode é abandonar a evolução proposta pela evolução industrial e turística do carnaval. Houve uma mudança de condições técnicas.

[...] A grandiosidade que vemos hoje nas escolas tinha de acontecer. A evolução é natural, faz parte da mudança da vida e das descobertas tecnológicas. (*Apud FARIAS, 2006, p. 385*)

Mesmo em 1991, época das declarações, os questionamentos sobre as mudanças que estavam ocorrendo no carnaval do Rio de Janeiro continuavam levando os carnavalescos a responderem de maneira enfática, tal qual Fernando Pinto se posicionava. Dessa forma, Fernando apresentou-se no carnaval de 1985 como um artista bastante inquieto ao levar para o Sambódromo da Marquês de Sapucaí um desfile repleto de referências pós-modernistas e contemporâneas. Afirma-se, inclusive, que a ousadia de apresentar o enredo, as alegorias e as fantasias inspirados na ficção científica que permeava aquela época, incluindo características do retrofuturismo e do *steampunk*, foi importante para abrir caminho para novas narrativas no carnaval carioca. A inventividade do artista certamente influenciou (ou motivou) o visual de desfiles futuros, tais quais os criados pelo carnavalesco Renato Lage (1991 – “Chuê, Chuá, as águas vão rolar”, este em parceria com Lilian Rabelo; 1993 – “Marraio Feridô Sou Rei”; 1996 – “Criador e criatura”; dentre outros),





pela carnavalesca Rosa Magalhães (1998 – “Quase no ano 2000...”) e pelo carnavalesco Paulo Barros (2004 – “O sonho da criação e a criação do sonho: a arte da ciência no tempo do impossível”), além de outros.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC / Funarte, 1994, p. 30.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FARIAS, Edson. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

FERREIRA, Felipe. *Escritos carnavalescos*. Coleção Circuitos da Cultura Popular – Vol. 07. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2012.

GRAMSCI, Antonio. *Selections from Prison Notebooks*. Londres: Lawrence & Wishart, 1971. *Apud*: STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

JAMESON, Frederic. *Archaeologies of the future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York: Verso, 2005.

_____. *Can we imagine the future?* *Science Fiction Studies*, v. 9, nº 2, Utopia and Anti-utopia, 1982, p. 147-158. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/4239476>. Último acesso em 22/03/2018

_____. *Postmodernism, or the cultural logic of the late capitalism*. *New Left Review*, 146, 1984. *Apud*: STOREY, John. *Teoria cultural e cultura*





popular: uma introdução. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

PEGORARO, Éverly. *No compasso do tempo steampunk: o retrofuturismo no contexto brasileiro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

_____. *Retrofuturismo e visualidade steampunk no Brasil*. In: Revista ALAIC, v. 11, nº 20, 2017, p. 88-96. Disponível em: <http://www.alaic.org/revistaalaic/index.php/alaic/article/viewFile/494/316>. Último acesso em 22/03/2018

PEREIRA, Bárbara. *Estrela que me faz sonhar: Histórias da Mocidade*. Aydano André Motta (org.). Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2013.

PINTO, Fernando. *Ziriguidum 2001 – Um carnaval nas estrelas*. Rio de Janeiro, 1985. Sinopse de enredo disponível em: <http://www.mocidadeindependente.com.br/carnaval-1985/>

REINALDIM, Ivair Junior. *Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*. Tese de Doutorado. PPGAV-EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em http://www.academia.edu/5422453/Arte_e_cr%C3%ADtica_de_arte_na_d%C3%A9cada_de_1980_v%C3%ADnculos_poss%C3%ADveis_entre_o_debate_te%C3%B3rico_internacional_e_os_discursos_cr%C3%ADticos_no_Brasil. Último acesso em 13/03/2018

RESENDE, Beatriz. *Poéticas do Contemporâneo*. Coleção S/Z; curadoria: Heloisa Buarque de Hollanda. 1. Ed. Rio de Janeiro: E-Galáxia, 2017.

Revista Rio, Samba e Carnaval, nº 14, 1991.

SANTANA, Gelson. *O líquido céu do futuro: o cinema de ficção científica na cultura pop*. In: *Cultura Pop*. Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro e Rogerio Ferraz (orgs.). Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.





SANTOS, Nilton. *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2009, p. 67-68.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.





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 carnavalizada 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). Conseqüentemente, 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 partir de 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.





AS INVERSÕES E OS INVERTIDOS: PARA QUE TUDO NÃO SE ACABE NA QUARTA-FEIRA DE CINZAS

INVERSIONS AND INVERSIONS: SO THAT EVERYTHING DOES NOT END ON ASH WEDNESDAY

Marcus Paulo de OLIVEIRA¹

Jardel Augusto Dutra da Silva LEMOS²

¹ Mestrando em Design pela Escola de Belas Artes da UFRJ (EBA-UFRJ) E-mail: marcuseoliver@gmail.com

² Doutorando em Educação - PPGE/UFRJ. Mestre em Educação, Cultura e Comunicação/ UERJ. Especialista em Saberes e Práticas na Educação Básica - Ênfase em Ensino Contemporâneo de Arte - CAP/UFRJ. Bacharel em Dança/UFRJ e Licenciado em Geografia/UERJ. E-mail: jardelaugusto@hotmail.com





RESUMO:

Esta pesquisa amplia o debate sobre a história de luta das travestis por aceitação no imperialismo hétero e conquista de espaços na trajetória dos festejos carnavalescos do Rio de Janeiro da década de XX até os dias atuais. Nesse sentido, esse artigo busca mostrar que a história das travestis no meio carnavalesco se entrelaça com a história dos pobres, imigrantes e negros que brincavam nas ruas da cidade carioca, renegados pela elite. Os renegados se utilizaram das características permissivas de inversões das leis vigentes do período, construindo seus mundos justos e perfeitos, para fazer com que tais inversões fossem convencionadas após a quarta-feira de cinzas. É nessa ambiência que nasce o travestismo profissional, que com o tempo se organizaram ao ponto de participarem entre si de concursos competitivos e shows. Para tecer estes acontecimentos, contamos com contribuições de literaturas que versam sobre o teor deste ensaio, além de, James Naylor Grenn (2000), os aportes de Bakhtin (1987), Brígida (2010), Dutra (2014), Ferreira (2005), Louro (2001) e Preciado (2011), entre outros foram de suma importância. Dessa forma, essa investigação se justifica tendo em vista que buscamos evidenciar uma temática que ainda se encontra caminhando de forma tímida no universo acadêmico, uma vez que a discussão acerca da mesma é urgente para uma sociedade igualitária.

PALAVRAS-CHAVE

Travestis; Carnaval; Bailes; Fantasias; Rio de Janeiro





ABSTRACT:

This research expands the debate on the history of the transvestites' struggle for acceptance in straight imperialism and conquest of spaces in the trajectory of Rio de Janeiro's carnival celebrations from the twenties to the present day. In this sense, this article seeks to show that the history of transvestites in the carnival environment is intertwined with the history of the poor, immigrants and blacks who played in the streets of the city, reneged by the elite. The renegades used the permissive characteristics of inversion of the current laws of the period, constructing their just and perfect worlds, in order to make such inversions conventional after the Ash Wednesday. It is in this environment that professional transvestism is born, which over time organized themselves to the point of participating among themselves in competitive contests and shows. In order to weave these events, we have contributions from literatures that deal with the content of this essay, in addition to, James Naylor Grenn (2000), the contributions of Bakhtin (1987), Brígida (2010), Dutra (2014), Ferreira (2005) , Louro (2001) and Preciado (2011), among others were of paramount importance. Thus, this investigation is justified in view of the fact that we seek to highlight a theme that is still shyly moving in the academic universe, since the discussion about it is urgent for an egalitarian society.

WORDKEYS

Transvestites; Carnival; Dances; Costumes; Rio de Janeiro





ABRAM ALAS PARA O CARNAVAL DE OUTRORA: ASPECTOS IMPORTANTES PARA UMA RENOVAÇÃO.

*Características lúdicas, artísticas alegres e espontâneas.
Mikhail Bakhtin*

Não podemos negar que os mistérios em torno da origem da festa alegre e profana tem várias vertentes, para alguns o carnaval em seus primórdios era um festejo de agradecimento as colheitas, para outros uma festa de classes, já outros o defendem como uma invenção cristã e do burgo europeu do século XIX. Porém, o que não se pode negar é que o carnaval é a maior manifestação de alegria do planeta até os dias atuais. De acordo com Bakhtin (1987) as festas carnavalescas aconteciam em oposição a outros tipos de cerimônias, com intenções inversas, sérias. O autor seguedescrevendo o carnaval como uma cultura de aspectos básicos, com sua natureza nas culturas populares da Idade Média e do Renascimento europeu. Aduz que o evento apresenta características lúdicas, artísticas alegres e espontâneas, o que a referencia e a consagra como apresentação festiva ou festa.

Além disso, o autor afirma que “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média” (BAKHTIN, 1987, p.07).





Figura 1: simbólica das origens carnavalescas, Europa XIX.

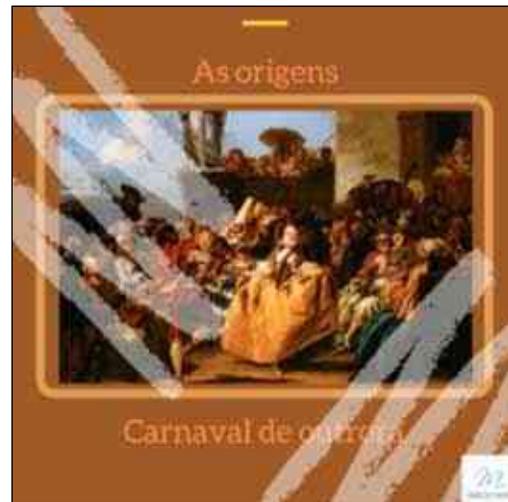


Foto: Arquivos da web.

De acordo com Ferreira (2005), que vai de encontro aos pensamentos do autor citado a cima, em que o festejo carnavalesco é composto de um conjunto de histórias que se refere ao modo de vida ou aos costumes da vida no centro urbano, histórias muita das vezes estranhas, grotescas, divertidas, alegres e que para Bakhtin, de subversão da cultura oficial, por tanto se tornando como carnavalizada.

São essas histórias estranhas, divertidas e grotescas que fizeram com que Bakhtin começasse a imaginar a cultura popular como oposto da cultura oficial apresentada pelo Estado e a Igreja, como algo ligado à inversão, ao exagero, à caricatura, ao humor. A esse conjunto de comportamentos ele deu o nome de “carnavalização”. (Ferreira, 2005, p. 23).

Contudo, a diversidade de classes e a alegria dos festejos carnavalescos também são observados por Dutra (2014), ele descreve que a “carnavalização” procede do carnaval e suas ascendências trazem à memória a Antiguidade Clássica, isso é a Grécia e Roma. Nesses dias de festa, de estilo europeu, a





ordem social e as hierarquias vigentes eram transformadas, fazendo com que houvesse uma relação da verdade e do poder dominantes, e dentro da rotina cotidiana, alguns modos, jeitos e trejeitos que era considerado dentro da normalidade durante os outros dias do ano fosse falsificado festivamente durante esses festejos carnavalescos na cidade do rio de Janeiro.

A carnavalização é uma das vias porque esta inversão de valores se dá. Este conceito é, na teoria de Mikhail Bakhtin, um dos principais estudiosos da carnavalização, oriundo da obra literária de François Rabelais que, segundo ele, uniam à cultura popular, especificamente sob a forma de festividades populares como o carnaval (DUTRA, 2014, p.127).

O mergulho nas inversões, lúdico e festivo nas brincadeiras dos foliões, no início, acontecia pelo uso de máscaras, pois, elas embaraçavam quem encarava os mascarados, além de esconder a identidade social e pessoal do folião, fazendo-as imaginar quem pudesse ser e o que representavam na sociedade. O resultado imediato dessa dúvida era o riso através da ridicularização do que era considerado imutável e definitivo, uma vez que o carnaval propõe a renovação da sociedade e do mundo (DUTRA, 2014).

Os deboches, a ridicularização, os avessos em terras cariocas.

*ATENÇÃO Mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua: tirem dos lixos deste imenso país restos de luxos... Façam suas fantasias e venham participar deste grandioso BAL MASQUÉ³.
Joãosinho trinta⁴*

³ BalMasqué- do francês, baile de máscaras, também conhecido como baile à fantasias

⁴ João Clemente Jorge Trinta: Joãosinho Trinta, 23/11/1933 - 17/12/2011, São Luís do Maranhão. considerado o maior carnavalesco do carnaval brasileiro. Para os historiados da área, ele é o artista que revolucionou o carnaval.





A história das festas carnavalescas em solo brasileiro remonta a trajetória dos marginalizados, dos periféricos, dos pretos, imigrantes, travestis e pobres dos morros e favelas do rio de janeiro, que com muita luta foram ganhando espaço em encontros clandestinos, em dado momento ilegais. Ridicularizados e renegados, persistiram e conquistaram seus espaços com muita dor e sangue. Também utilizaram os festejos carnavalescos, como outras manifestações, para ironizar, inverter os papéis de forma grosseira e cômica. Temos vários quesitos resistência, assim podemos chamar, mas, um bom exemplo disso é o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e sua dança (Figura 2: Simbólica dos casais de Mestres-salas e Portas-bandeiras).

Figura 2: simbólica dos casais de Mestres-salas e Porta-bandeiras nas décadas de 1970 e 1980, das escolas de samba do Rio de Janeiro.



Foto: arquivos da web.





Desde muito tempo e na ambiência carnavalesca atual, o casal é o maior símbolo de importância em uma Escola de Samba. O par de enamorados, dançarinos, exercem a função de conduzir e apresentar o pavilhão (bandeira) da agremiação na quadra de ensaios, eventos em que a Escola seja convidada, em shows, e a apresentação principal que é durante o seu desfile, na acirrada disputa no Sambódromo, nos dias de carnaval na cidade do Rio de Janeiro. Uma demonstração de conquista ao longo do tempo, através da inversão original. As origens do casal e da sua dança nas Escolas de Samba carioca vem de adaptações, transformações e variações, partindo de elementos apropriados já existentes em outros movimentos já estruturados da cultura do carnaval burguês, de forma cômica e grosseira, como explica Brígida:

Se recuarmos um pouco nessas narrativas descortinaremos a cena de escravidão de um Brasil colônia onde os negros aprendiam gestos cortesões, elegantes e delicados para cumprirem suas tarefas como serviçais nos bailes da corte, (...) além da coreografia nobre dos casais dançando minuetos. Ao retornarem as senzalas, caricaturavam, ridicularizando e debochando de seus comportamentos ensaiados, utilizando para esta performance movimentos de rituais afro incluindo alguns gestos da capoeira. (BRIGIDA, 2010. p. 3).

No campo da resistência atual, e costurando com a ridicularização apresentada por Brigida (2010), travestis tiveram e ainda tem um caminho árduo para se firmarem e demonstrarem suas aptidões artísticas e desfilarem suas coloridas e brilhantes criações. As alegres e livres formas de cantar e dançar, se manifestar e de se fantasiar, em especial, um costume peculiar em que os homens se travestiam com roupas de mulheres, fazendo imitações dos gestuais de forma cômica e grosseira era habitual. Até aí,





tudo em pleno acordo com o formato enraizado dos festejos momesco, porém, traziam a falsa impressão de que havia uma convivência pacífica entre os heterossexuais e homossexuais. Os cortejos de homens (Figura 3: Simbólica de héteros travestidos no carnaval), divertidamente travestidos pelas ruas nos dias carnavalescos, por muito tempo, aqui e em terras internacionais, passaram a imagem enganosa de uma convivência pacífica dos héteros com os gays. Por trás dos trajes cômicos e alegres, símbolo e representação da descontração e divertimento carnavalesco, sempre esteve escondido a forte intolerância e o preconceito. Usando a imitação com forte ridicularização e deboche feitos pelos

héteros, sendo os homossexuais proibidos e até mesmo perseguidos pelos invertidos em dias de folia.

Figura 3: simbólica de homens héteros travestidos para brincar o carnaval nas décadas de 1930 na cidade do Rio de Janeiro.



Foto: antigos Carnavais, O Globo.





Um Cortejo carnavalesco nos moldes processionais cristão, devido a grande influência das leis da igreja imperantes no maior país católico do mundo⁵, onde o homossexualismo é totalmente condenado. Em contrapartida a essa forma de discriminação, mascarada nas inversões convencionada de Momo, nos anos de 1930, A “Rainha”, como era conhecido o Antônio Setta, e um grupo de amigos, organizou um bloco carnavalesco de travestidos chamado de “Caçadores de Veados” (Figura 4), nome dado para subverter o que era normal para os preconceituosos que atacavam os *gays*. O bloco era composto em sua maioria por travestis vestidos em roupas muito luxuosas e atraiu multidões que aplaudiam com muita empolgação o bloco.

Figura 4: Figura simbólica dos Bloco carnavalesco – Os Caçadores de Veados – composto por homossexuais que lutavam pelo direito dos gays se travestirem no carnaval no final dos anos 1930.

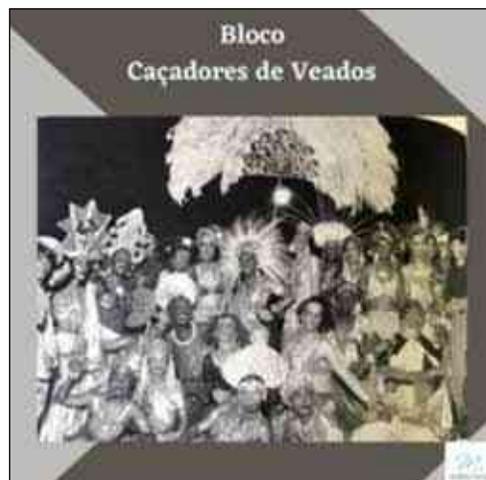


Foto: Arquivo Nacional.

⁵ Apesar de ter começado na Europa, o catolicismo está espalhado pelo mundo. O Brasil é o país com a maior população católica do mundo, representando sozinho cerca de 10% dos católicos de todo o globo, 14,1% na América do Norte, 28,4% na América Central e 57,5% vivem na América do Sul.





MADAME SATÃ: O MALANDRO DAS PLUMASE VESTIDOS BORDADOS COM MISSANGAS E PAETÊS

*Brilha João fantasiado de morcego, ganhou o vulgo de Madame Satã.
Sergio Farias⁶*

O famoso Madame Satã (Figura 5)⁷ que participou desse bloco, lembrava com entusiasmo como ele e seus amigos desfilavam com orgulho pelas ruas carioca, trajando plumas e vestidos bordados a lantejoulas, exibindo despidoradamente a sua graça feminina. Graça e nome feminino conquistado historicamente com base em uma fantasia dourada (inspirada em um morcego típico de sua cidade natal). Satã garantiu o primeiro lugar de um concurso e, após a premiação, ele foi levado para a delegacia. Porém, antes de ser liberado, o delegado exigiu saber o seu nome original. Ele se recusou a falar e foi apelidado então de Madame Satã. Para autores como Green (2000), a satisfação dele e dos outros componentes do bloco, não era menor em perceber os aplausos e o reconhecimento da beleza de seus trajes criativos e luxuosos, e do sucesso, mas sim a aceitação por eles conquistados pela sociedade:

Os foliões aproveitavam a suspensão e inversão das regras sociais estritas para praticar o travestismo e a paródia de gêneros. No caso dos Caçadores de Veados, os organizadores e participantes tanto

⁶ Sergio Farias: Carnavalesco responsável pela homenagem ao malandro travesti Madame Satã que viveu no reduto da Lapa carioca. A homenagem foi realizada pela Escola Lins Imperial no ano de 1990.

⁷ João Francisco dos Santos (25 de fevereiro de 1900/12 de abril de 1976), mais conhecido como Madame Satã, foi um transformista brasileiro, uma figura emblemática e um dos personagens mais representativos da vida noturna e marginal da Lapa carioca na primeira metade do século XX.





absorveram como fizeram uso zombeteiro dessa terminologia agressiva normalmente empregada no dia-a-dia no Brasil. (GRENN, 2000. P. 340).

Figura 5: João Francisco dos Santos, mais conhecido como “Madame Satã”.



Foto: arquivos da web.

Deste modo, travestir-se durante o carnaval no Brasil, não significava que aqueles que praticasse essa transgressão eram homossexuais ou coniventes com os *gays*. O exemplo seguinte ilustra, ao mesmo tempo, a natureza relativa da permissividade carnavalesca e as lições sociais impostas a determinado tipo de comportamento.

Em 1941 o Cordão do Bola Preta, um dos tradicionais grupos carioca que organizava carnaval de rua e de salão, decidiu satirizar o símbolo da festa, o Rei Momo. Na sua versão cômica e grotesca o Cordão do Bola Preta iria coroar a Rainha Moma, Sua Majestade Federica Augusta, a Coração-de-Leoa – um homem travestido. Mas a disciplina e a moralidade interna do Cordão deixava claro que, embora um de seus membros viesse a se vestir de mulher, o clube não permitia homossexuais nos seus quadros. A história laudatória desse grupo carnavalesco documentou essa postura de modo explícito.(GRENN, 2000. p. 340).





Um jovem boêmio de boa família solicitou sua inscrição no clube. Na checagem de endereço, um dos diretores, descobriu que o rapaz vivia em uma casa onde residia homossexuais. Ele levou a notícia aos demais membros, e alegava que o rapaz muito provavelmente também era homossexual.⁸ “De modo algum, homossexuais podiam ingressar no Bola”. Protestando contra a decisão, e para atestar sua “inocência”, contra o crime de ser *gay*, levou uma de suas garotas a uma reunião da diretoria. A menina, de forma contundente, testemunhou que seu namorado não era de jeito algum um homossexual para que fosse aceito no preconceituoso clube defensor do heterossexualismo como única forma normal de gênero. Após explicar, ele foi declarado homem normal (heterossexual) e admitido no clube para desfilir no bloco (Figura 6). (GRENN, 2000. p.341).

Figura 6: simbólica do Bloco Cordão da Bola Preta (1941), época em que o Bloco só permitia heterossexuais como sócios para integrarem seus quadros de sócios.



Foto: Antigos Carnavais, O Globo.

⁸ Em 1869, no decurso da escrita destas obras, Kertbeny criou a palavra “**homossexual**” como parte do seu sistema de classificação de tipos sexuais, como substituto do pejorativo pederasta em voga na Alemanha e na França da sua época.





O clube que abrigava o Cordão da Bola Preta, permitia a paródia de Sua Majestade Federica Augusta, a Rainha Moma, porque as regras de masculinidade eram apenas temporárias e suspensas no fim dos festejos. Um homem “verdadeiro e normal”, assim por eles definidos, podia se vestir de imperatriz para imitar uma das tradições do carnaval em forma de deboche, grosseiramente, desdenhando e diminuindo a homossexualidade; um *gay* não.

Do mesmo modo, homens “verdadeiros” podiam desfilarem fantasiados de forma grotesca, de mulher grávida, noiva ou prostituta segundo o estatuto desse grupo, pois sua transgressão de gênero era circunscrita e delimitada no tempo. A quarta-feira de cinzas restituía a ordem a um mundo virado do avesso durante o carnaval. As representações de gênero eram ordenadamente reencaixadas em modalidades predeterminadas. Um pederasta significava a desordem que imperava no resto do ano, e essa brecha no paradigma dominante simplesmente não podia ser sancionada, muito menos em grupos que se definiam heterossexuais, como o Cordão do Bola Preta. (GRENN, 2000. p. 342).

Inversões e ridicularização para discriminar, mas, também, para empoderar. Alguns grupos de carnaval de rua, como os Caçadores de Veados, incluíam e até mesmo encorajavam a participação de “bichas”⁹, ao mesmo tempo em que os outros, refletindo as normas sociais vigentes, deixavam explícita sua política de exclusão. A iniciativa dos Caças Veados ganha novos terrenos dentro do mundo imperialista heterossexual, afinal, os gays lutavam pelo direito de serem inclusos com igualdades e não para terem um espaço segregado.

⁹ Bicha – termo usado de forma pejorativa para se referir a homossexuais. Também regularmente usado como tratamento entre os gays e pessoas que com eles tenham intimidade.





Quanto aos movimentos de liberação gays e lésbicos, uma vez que seu objetivo é a obtenção da igualdade de direitos e que se utilizam, para isso, de concepções fixas de identidade sexual, contribuem para a normalização e a integração dos gays e das lésbicas na cultura heterossexual dominante. (PRECIADO, 2011. p. 17).

Segundo Green (2000), na virada do século o Dr. Viveiro de Castro observa, no livro *Attentados ao Pudor (1978)*, que homens vestidos de mulher estavam, de forma significativa, invadindo os bailes durante os festejos dos súditos de Baco. As travestis e a transgressão de gênero, encorajadas, começam a migrar dos festejos das ruas para os espaços fechados dos bailes. Na década de 30, por exemplo, Madame Satã foi a um baile de carnaval no Teatro República¹⁰, próximo à Praça Tiradentes¹¹, onde iria participar de um concurso de fantasias organizado pelo bloco Caçadores de Veados (Figura 7). Ainda que muitos homossexuais frequentassem esses bailes vestidos de mulher para a ocasião, o evento não era promovido como uma festa de travestis. Por exemplo:

Em 1938, ano em que Madame Satã ganhou o prêmio pela fantasia que mais tarde lhe emprestaria seu nome de guerra, o jornal do Brasil publicou anúncios convidando para as quatro noites das festividades de carnaval no teatro em que ele competia. Embora os anúncios mencionassem prêmios para a melhor fantasia, não há indícios de que homens vestidos com roupas femininas competissem pelo prêmio. (GRENN, 2000. P. 343).

¹⁰ Inaugurado em 19 de maio de 1965. Foi vendido para o MEC - Ministério da Educação e Cultura em 1966.

¹¹ Localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro, no Brasil.





Figura 7: simbólicas de Madame Satã nos concursos de fantasias que foi vencedora em 1938, fantasiada de “Morcego” “o que lhe deu seu nome de guerra como Satã”.



Foto: Antigos Carnavais, O Globo.

Muito provavelmente, o boca-a-boca conduzia homossexuais para os lugares que aconteciam os bailes, onde eles podiam exercer com relativa liberdade seu travestismo e desfilar com suas criações, fazer suntuosas demonstrações de seus trejeitos, coreografias e maquiagens minunciosamente desenhadas. A Praça Tiradentes e os teatros à sua volta tornaram-se o lugar favorito para as festas de carnaval em que se travestir era permitido, embora não necessariamente promovido desta forma. Mas permitia uma tal visibilidade que não se tinha visto antes. Visibilidade para um contexto outro, definições, siglas, tratamentos, que estariam por vir. Silva afirma:

Durante os primeiros 50 anos do século XX, a visibilidades dos homossexuais masculinos começava a crescer. Gays já podiam ser visto, sobretudo os “efeminados”, andando pelas ruas do Rio de Janeiro e São Paulo. Desde essa época, os homossexuais são percebidos pela maioria dos brasileiros segundo uma teoria de gênero corrente em nossa





sociedade: os homens estariam divididos em homem “verdadeiro” (ativo e penetrador) e “bicha” (passivo e efeminado). Para a ciência da época, a homossexualidade seria uma desordem nas noções de papéis de gênero “apropriados”, tal como eram concebidas pelos médicos e criminologistas. Por esse motivo, a medicina, as instituições legais e psiquiátricas, a família, a igreja, e a sociedade juntaram esforços para estudar e combater (leia-se “curar”) a homossexualidade. Assim, quando não eram presos, os homossexuais eram confinados em hospitais psiquiátricos, onde sofriam “tratamentos médico-pedagógicos”. (SILVA, 2004. P. sn).

A ESTRELA DO TEATRO DE REVISTA VIRA MADRINHA DAS TRAVESTIS

*Bravo, bravíssimo, Dercy Gonçalves: O retrato de um povo
Mauro Quintaes¹²*

As travestis aproveitavam as permissividades e as transgressões nos dias de carnaval, com irreverência, faziam daqueles dias, seus dias perfeitos de um mundo ideal, com isso, os homossexuais começaram a frequentar os bailes de carnaval nos teatros próximos à Praça Tiradentes em números cada vez maiores nos anos que se seguem. Foi durante um desses bailes, realizado no Teatro João Caetano¹³, que a então estrela de revista, Dercy Gonçalves

¹² Mauro Quintaes: Carnavalesco de Escolas de samba do Rio e de São Paulo. Autor do enredo em homenagem a Dercy Gonsalves, na Unidos do Viradouro no ano de 1991. Atualmente é carnavalesco do Império de Casa Verde, em São Paulo.

¹³ O teatro João Caetano, na Praça Tiradentes, é a casa de espetáculos mais antiga do Rio de Janeiro. Inaugurado em 13 de outubro de 1813, por Dom João VI, com o nome de Real Theatro de São João, o teatro foi cenário de importantes acontecimentos históricos do país.





(Figura 8)¹⁴, encantada com os figurinos, maquiagens e a espontânea alegria das travestis, propôs um concurso de fantasias para rapazes, que deveriam vestir-se de mulher, num primeiro momento, de forma empolgada e de improvisado, mas, foi bem aceito, para a noção de moralidade da época.

Figura 8: Dercy Gonçalves a Rainha do Teatro de Revista e madrinha dos travestis e organizadora de concurso de travestismo no final dos anos 40.



Foto: arquivo Nacional.

Muitos que aceitaram o convite apareceram vestidos de baiana. A apresentação foi um sucesso. Contando com a benção de uma celebridade dos palcos, a tradição de organizar concursos de fantasias para homens

¹⁴ Dolores Gonçalves Costa, artisticamente conhecida como Dercy Gonçalves (Santa Maria Madalena, 23 de junho de 1907 — Rio de Janeiro, 19 de julho de 2008), foi uma atriz, humorista e cantora brasileira, oriunda do teatro de revista, notória por suas participações na produção cinematográfica brasileira das décadas de 1950 e 1960. Foi reconhecida pelo Guinness Book como a atriz com maior tempo de carreira na história mundial (86 anos).





travestidos rapidamente se tornou uma parte institucionalizada das festas de carnaval. O que havia começado, no início da década de 1930, com uma invasão homossexual dos espaços decididamente heterossexuais tornou-se, anos mais tarde, uma parte integrante das festividades carnavalescas. Os empresários que promoviam as festas de carnaval começaram a focar nos homossexuais para seus bailes a fantasia, sendo anunciado sua presença nos eventos e tendo o incentivo do seu comparecimento.

O desejo de alguns empresários investir nesse mercado específico devia-se, em parte, ao crescimento da subcultura homossexual no Rio de Janeiro no período posterior a Segunda Guerra Mundial, bem como à expansão econômica que ampliou o número e o poder aquisitivo da classe média. Do mesmo modo, alguns vestiam-se como mulheres não para rivalizar em beleza com as rainhas, coristas ou femmes fatales, mas antes para ironizar as rígidas regras de gênero sociais por meios de gestos afeminados, maquiagens e roupas. (GREEN, 2000. p. 346).

Além das lutas de gênero, conquista de espaço, da forma de se vestir, e de se apresentar, parte do sucesso se deu também pela beleza, detalhes e riqueza das fantasias que rivalizam com as dos melhores bailes de gente de “bem”. No entanto, a ordem, a animação, o respeito, a ausência de lutas, ou ao menos simples conflito, contrastavam chocantemente com o que se via nas ditas “Sociedades Carnavalescas¹⁵”. De acordo com Green o clima de alegria e festividade, e as características imperantes da gentileza entre os frequentadores dos bailes do João Caetano e do República. Embora todos eles estejam travestidos até nos nomes, o tratamento era sempre amável (Figura 10).

¹⁵ Sociedade Carnavalesca ou Grandes Sociedades: agremiação de cunho recreativo elitizado. Com início no fim dos anos de 1930 para a promoção de bailes desfiles durante o carnaval.





Figura 10: Simbólica do travestismo profissional dos concursos de fantasias no Teatro João Caetano na Praça Tiradentes 1957.



Foto: Arquivo o Estado de São Paulo.

OS ATAQUES MORALISTAS

A sociedade moderna é perversa, não a despeito de seu puritanismo ou como reação à sua hipocrisia: é perversa real e diretamente.

Michel Foucault

Gentileza, beleza, alegria, brilhos, luzes e fantasias não foram suficiente para livrar as travestis da hostilidade hétero que só precisava de uma fagulha para começar a destilar seus preconceitos em revolta com o sucesso por elas conquistados. A fagulha veio da revista Manchete, influente na época (1957). Na redação da revista uma mudança ocorreu na cobertura dos bailes carnavalescos de travestis. Se nos anos anteriores os jornais e revistas já haviam feito piadas e comentários levemente pejorativos sobre as travestis que frequentavam esses bailes, a reportagem sobre as Meninas do Paraíso (baile





de travestis) no Teatro João Caetano era extremamente agressiva, totalmente preconceituosa. Um Jornalista da Manchete escreveu:

Desde que a lei o permitiu, a decência foi posta de lado, realizando-se o vergonhoso e escandaloso baile da segunda feira no Teatro João Caetano, verdadeiro desfile de aberrações, ajuntamento de anormalidades e aleijões morais que deviam fazer corar as autoridades. (GREEN, 2000. p. 355).

O tom ofensivo e discriminatório do artigo revelava a rejeição de qualquer participação abertamente homossexual no carnaval, e os héteros moralistas insatisfeitos com tanta alegria e sucesso, se apegaram nas palavras escritas na revista e passaram a atacar as travestis e seus bailes, como revelado pela travesti e modelo Valéria Lander:

Valéria Lander, que participou pela primeira vez de um baile a fantasia no carnaval de 1934, lembrou a violência que era dirigida aos travestis em 1957: “E olha que não era essa facilidade de hoje... Éramos apedrejados na rua. Um horror. A gente tinha que sair do carro e entrar correndo pro baile, se não rolava pancada e o populacho destruía nossas fantasias. (LANDER, 2000).

A LUTA, AINDA, CONTINUA...

*Enfeitei meu coração/ De confete e serpentina/ Minha mente se
fez menina/ Num mundo de recordação.
Beto Sem Braço e Aluísio Machado¹⁶*

¹⁶ Beto Sem Braço e Aluísio Machado: dupla de compositores do Samba Enredo do G.R.E.S. Império Serrano, campeã do carnaval de 1982.





As buscas pelas igualdades, aceitações e respeito estão longe de cessar, mas, de acordo com Louro (2001), as chamadas “minorias” sexuais conquistaram muito mais visibilidade, o que traz a luz acirrada a luta travada, ainda hoje, com os grupos conservadores, como explica a autora:

A denominação que lhes é atribuída parece, contudo, bastante imprópria. (...) uma inferioridade numérica mas sim como maiorias silenciosas que, ao se politizar, convertem o gueto em território e o estigma em orgulho – gay, étnico, de gênero”. Sua visibilidade tem efeitos contraditórios: por um lado, alguns setores sociais passam a demonstrar uma crescente aceitação da pluralidade sexual e, até mesmo, passam a consumir alguns de seus produtos culturais; por outro lado, setores tradicionais renovam (e recrudescem) seus ataques, realizando desde campanhas de retomada dos valores tradicionais da família até manifestações de extrema agressão e violência física. (LOURO, 2001. p. 02).

O sucesso de uma classe artística dedicada, alegre e radiante, tiveram, e, ainda tem seus altos e baixos na luta contra falsos moralistas. Foram ganhando seus espaços nos teatros, bailes carnavalescos, e também, nas Escolas de Samba (Figura 11), onde encontraram um meio para revelarem suas criações dentro de um universo lúdico e alegre, e continuam, ano-a-ano, nos palcos da Avenida ao céu aberto, cantando e sorrindo, sambando e sorrindo, acenando e sorrindo, lutando e sorrindo, chorando e depois sorrindo, sangrando e sorrindo depois, sangrando e sorrindo sempre, em uma sociedade extremamente cruel e preconceituosa, em um país onde mais se mata homossexuais¹⁷ no mundo.

¹⁷ Brasil registra uma morte por homofobia a cada 23 horas, aponta entidade LGBT. fonte: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/05/17/brasil-registra-uma-morte-por-homofobia-a-cada-23-horas-aponta-entidade-lgbt.ghtml>





Um corpo que mesmo lutando, sorrindo, chorando e sangrando de maneira autêntica expressa seus desejos e vontades hora reprimido por décadas. É hora das inversões e dos invertidos via sentimento de artista, alma de sambista e desejo humanos poder assumir o reprimido trezentos e sessenta e cinco dias no ano, e, não somente nos quatro dias que antecedem a quarta-feira de cinzas.

*Salve o sentimento do artista que está na alma do sambista e
alegra o coração
Fernando de Lima, Doutor, Eli Penteado¹⁸*

Figura 11: Alex destaque de luxo da Unidos da Tijuca, Luanda Hitz destaque de luxo da Unidos da Tijuca e Suzy Brasil integrante da comissão de Frente da Unidos da Tijuca no carnaval de 2020.



Foto: arquivo pessoal.

¹⁸ Compositores do samba enredo da Escola de Samba Acadêmicos de Santa Cruz no ano de 2003





REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. SP: Hucitec, 1987.

BRÍGIDA, Miguel Santa. A Dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira: Performance e Ritual na Cena Afro- Carioca: VI congresso em pesquisa e pós-graduação em artes cênicas - UFPA/ICA, 2010.

DUTRA, Robson Lacerda. Literatura e Carnavalização. João do Rio e o Carnaval: um olhar para a cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Org. LIMA, Jaqueline de Cassia Pinheiro & VILAÇA, Márcio Luiz Corrêa. Literatura e Carnavalização. Duque de Caxias – UNIGRANRIO, 2014.

FERREIRA, Felipe. O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro. RJ: Ediouro, 2005.

GRENN, James Naylor. Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora Unesp. 2000.

LOURO, Guacira Lopes, Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. Estudos feministas 2001

PRECIADO, Beatriz, Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Universidade de Paris VIII: 2011.

Notas de aula: Tópicos Especiais em Design II - Estético-políticas dos corpos/gêneros, sexualidades e subjetividades, 2020.1

LIESA. Livro Abre Alas Das Escolas de Samba. Rio de Janeiro, liesa, 2020.

LIESA. Livro Abre Alas Das Escolas de Samba. Rio de Janeiro, liesa, 1991.

LIESA. Livro Abre Alas Das Escolas de Samba. Rio de Janeiro, liesa, 1990.





SILVA JÚNIOR, Jorge Luiz da. GUEI: nem comédia nem drama, um programa de TV contra o preconceito. Juiz de Fora: UFJF; Facom, 2. sem. 2004, 97 fls. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

Brasil registra uma morte por homofobia a cada 23 horas, aponta entidade LGBT.
fonte: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/05/17/brasil-registra-uma-morte-por-homofobia-a-cada-23-horas-aponta-entidade-lgbt.ghtml>





TRAVA NA BELEZA: IMAGINÁRIOS SOBRE DESTAQUE DE LUXO DE ESCOLA DE SAMBA

“TRAVA NA BELEZA”: IMAGINARIES ABOUT SAMBA SCHOOL LUXURY HIGHLIGHT

Milton Reis CUNHA JUNIOR¹

João Gustavo Martins Melo de SOUSA²

Tiago José Freitas BATISTA³

Thiago Acacio de ALMEIDA⁴

Reinaldo Bruno Batista ALVES⁵

Victor Hugo Raposo FERREIRA⁶

-
- ¹ PhD em História da Arte (EBA/UFRJ), Doutor em Letras (UFRJ), Mestre em Letras (UFRJ), Bacharel em Psicologia (UFPA), MBA em Moda e Indumentária (UNESA). E-mail: miltcunha@gmail.com
- ² Doutorando e mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e graduado em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Ceará (UFC). E-mail: gugameloz22@gmail.com
- ³ Doutorando em Linguística (UFRJ), bolsista CAPES, Doutorando em História da Arte (UERJ), Mestre em Letras (UNIR), Especialista em Tecnologias e Educação a Distância (UNIMAUÁ), MBA executivo em gestão de Marketing e Comunicação Integrada (UNICID) e Especialista em Docência do Ensino Superior (UNICID). Licenciado em Letras (UNIRON). E-mail: tiagofreitas.professor@gmail.com
- ⁴ Bacharel em Publicidade e Propaganda (UNESA), Licenciando em Ciências Sociais (CPII), Pós-graduando em Relações Étnico-Raciais: Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (UCAM). E-mail: contatothiagoacacio@gmail.com
- ⁵ Graduando em Administração (UFRJ). MBA em Gestão Estratégica da Informação (UFRJ). Bacharel em Biblioteconomia e Gestão de Unidades de Informação (UFRJ). E-mail: reinaldobbalves@gmail.com
- ⁶ Bacharel em Comunicação Social - Relações Públicas (UFMA), Licenciando em Ciências Sociais (UFF). E-mail: raposovh@gmail.com





RESUMO

A partir das vozes de grandes destaques de luxo dos desfiles das escolas de samba, este estudo tem, por objetivo, enumerar, analisar e investigar o imaginário desses personagens sobre o olhar da plateia sobre si e sobre suas performances quando estão no grande palco do samba, o sambódromo, vestidos de suas fantasias esplendorosas. Para a construção deste imaginário, entrevistou-se um grupo de destaques das escolas de samba e observou-se as recorrências em suas falas a fim de identificar núcleos temáticos elencados por eles sobre esse olhar do outro.

PALAVRAS-CHAVE

Carnaval; Escola de Samba; Destaque de Luxo; Imaginário.

ABSTRACT

Based on the voices of great luxury highlights of the samba school parades, this study aims to enumerate, analyze and investigate the imagery of these characters about the audience's view of themselves and their performances when they are on the big samba stage , the sambódromo, dressed in their splendid fantasies. For the construction of this imaginary, a group of highlights from the samba schools was interviewed and the recurrences in their speeches were observed in order to identify thematic groups listed by them about this look of the other.

KEYWORDS

Carnival; Samba school; Luxury Highlight; Imaginary.





1. INTRODUÇÃO

A respeito da significação múltipla destes integrantes, que desfilam sobre as alegorias com fantasias luxuosas e de grande volume, João Gustavo Melo, autor do Livro “Vestidos para Brilhar: Uma Epopeia dos Destaques das Escolas de Samba do Rio de Janeiro”, aponta-os como componentes que se “destacam” dentro da narrativa contada no enredo, isto é, estão em primeiro plano na história que se desenrola na Avenida. Dentro do processo de constituição visual dos desfiles, os destaques passaram a ocupar o centro do espaço cênico dos cortejos, ou seja, o alto dos carros alegóricos. Essa visualidade tem correspondências em diversas manifestações artísticas, políticas e culturais.

Entrevistamos treze Destaques de Luxo de Escola de Samba: Alex Araújo, Enoque Silva, Maria Helena Cadar, Nabil Habib, Luanda Ritz, Monique Lamarque, Nelcimar Pires, Edmilton Paracambi, Maurício Pina, Robson Garrido, Simara Sukarno, Rogéria Meneguel e Marcos Leroy. Pedimos que eles se colocassem nos olhos da plateia que os observa. Em seguida, pedimos que eles respondessem: “o que eles viam refletidos naqueles olhos hipnotizados”? Cada Destaque preparou seu escrito e nos enviou. Podemos dizer, de acordo com Silva (2018), que a significação é o elo entre o significante e o significado, ou que a significação é a fusão do significante ao significado por meio de um contexto bem definido. Sousa (2018, p.68) afirma que “É no carnaval , a festa que se define pela oposição ao período de resignação da quaresma, que se abrem, simbolicamente, os portais para um tempo em que a fantasia ganha o real em sua dimensão festiva, dionisíaca.”

O signo polifônico comunica diversos significados dentro de um contexto, e, segundo Rolland Barthes, “vários corpos de significados podem





coexistir num mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos ‘profundas’”. (BARTHES, 1991, p. 47).

Do mais citado qualificativo, que denominamos Núcleo temático, até o menos citado, chegamos a uma lista de Dez ideias que, relatadas pelos desfilantes, podem nos ajudar a entender a Polissemia desse personagem dentro da estrutura narrativa da Escola de Samba.

Há ocorrência da polissemia por meio de estímulos visuais, quando se evidencia o deslocamento do fenômeno polissêmico da linguagem verbal para a linguagem não verbal, numa nova perspectiva de abordagem do fenômeno polissêmico. Segundo Roberto DaMatta,

As fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social, pois, não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para “brincar”. E brincar significa literalmente “colocar brincos”, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas.” (DAMATTA, 1983, p.49)

O que passa na avenida pelo viés da imagem verbal ou não-verbal é recepcionado por diversos públicos, ou seja, por diversas posições-sujeito afetados por suas ideologias. É pelas artes que se discursa e é por ela que os sentidos entram em efeito, isto porque, como nos diz Batista e Almeida (2019, p. 305)

A linguagem verbal e não verbal configurada dentro de um desfile, não como certa ou errada, bela ou feia, nos interessa, dentro de uma sistematicidade e processo. Os estados da arte e da linguagem que estudamos aqui vão além desse simplismo, porque se contemplam em discursividade. O que está sendo discursado? Quem discursou? Para qual público? Seja através do texto escrito ou do texto-imagem, não pretendemos nada que não seja o pensar político. O ato político. Desfilar é politizar. Isso nos leva a compreender o Carnaval como





imensidão de resistência, de subversão, não para apenas meramente subverter alguns dias, mas para marcar posição, desfilar sentidos, e desfilar sentidos vai além de calendário, de notas de julgamentos e de campeonatos. Desfilar é registrar o gesto de politizar a alma

Ao longo da trajetória do desfile das escolas de samba, podemos destacar estratégias de resistência e subversão, mas também de incorporações e negociações, necessárias para a afirmação da vitalidade dessas expressões no amplo leque da diversidade carnavalesca. É justamente nesse campo de trocas simbólicas e negociações que irrompem tensões que fazem com que essas manifestações de cunho popular sejam constantemente reprocessadas e ressignificadas.

É o que propõe Storey apud Sousa (2020, p. 225) ao revisitar autores que relativizaram uma definição de cultura como algo “puro”, “intocável”. O autor aponta que, ao analisarmos um texto cultural, estaríamos diante de “um terreno de trocas e negociação, marcado por persistência e incorporação”, trazendo a ideia de que a “cultura popular é um lugar em que a construção da vida cotidiana pode ser examinada”. Os destaques, segmento inserido no universo cotidiano das escolas de samba, também é regido pelo equilíbrio entre resistência e negociação.

Assim sendo, por esta prática, compreendemos que os destaques de luxo também emitem um discurso político não só dentro da narrativa carnavalizada, mas também registram uma posição política de resistência e negociação, por entre os anos, os tempos, vencendo preconceitos, as barreiras financeiras para politizar a alma, como gesto de subversão não apenas carnavalesca, mas também como uma subversão da ordem delimitada em questões da sexualidade e gênero que circundam a nossa sociedade. É



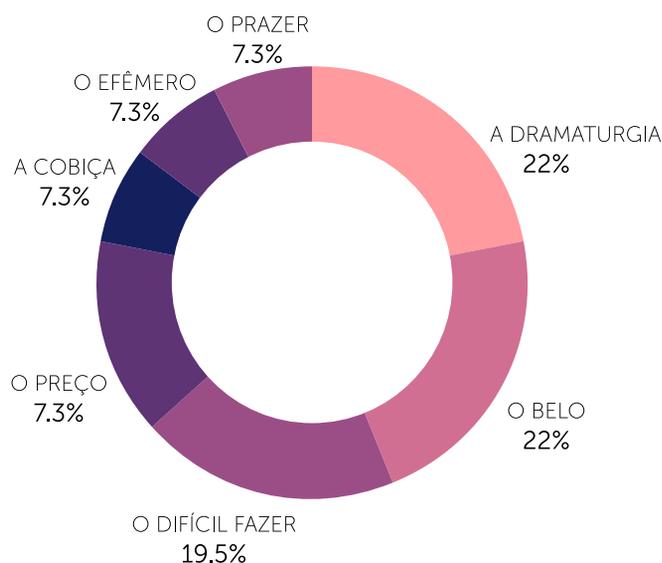


este desfile de subversão que andar­á aqui nas pr­oximas laudas dessa nossa caminhada investigativa que d­ao ouvidos aos imagin­arios destes personagens. Toca a sirene, toca a emo­ção, e os destaques veem quem os v­e!

Abaixo, se pode observar a tabela que apresenta, com base nas entrevistas realizadas com o grupo de destaques, os n­ucleos tem­aticos que aparecem com maior recorr­encia em suas falas em que expressam o que imaginam a respeito do olhar do p­ublico que assiste sua performance.

N­UCLEOS TEM­ATICOS POR RECORR­ENCIA

Entrevistas com os destaques



Fonte: Produ­ção Pr­ópria “N­ucleos Tem­aticos por recorr­encia”

2. N­UCLEO TEM­ATICO: A DRAMATURGIA

Tamb­em chamado de a hist­oria interpretada ou fronteira real-fic­ção, o ato de estar como Destaque seria visto como uma “viagem entre fic­ção e realidade.”, na defini­ção de Enoque Silva, destaque desde 1979, que atualmente





desfila na G.R.E.S. Acadêmicos Grande Rio. Como a Dramaturgia é a arte de compor e de representar uma história em cena (no palco ou lugar especial), reunimos a ideia de grande teatro, personagens, interpretação, no primeiro núcleo extraído da fala dos Destaques entrevistados, pois foi o mais citado por eles como presente nos olhos de quem os vê é o núcleo Dramaturgia: eles seriam vistos como atores, intérpretes, e que a avenida é pra eles um grande teatro. “É teatro! Eles imaginam que somos deuses do mundo do samba” afirma Edmilton Paracambi, destaque desde 1997, que hoje desfila no G.R.E.S. Unidos do Viradouro.

As ligações da cena artística dos Destaques, são ressaltadas por Luanda Ritz, componente do G.R.E.S. Estácio de Sá há 34 anos, ao falar o que vê nos olhos da plateia: “eles pensam que somos íntimos de cada uma dessas personagens; que temos ligação com os deuses, personalidades históricas, os elementos da natureza que representamos, em cada apresentação através de nossa fantasia”.

A Dramaturgia orienta o Destaque na alegoria pois o Carnavalesco Dramaturgo, com o seu texto enredo, usa Destaques-Atores, dirigidos por um diretor e a cenografia, tudo isso pensado para encantar o público. Há um enredo, personagens principais e secundários, um certo conflito, uma introdução, um clímax e um desfecho, tudo carnavalizado. Carnavalescos como os dramaturgos que se consagram tanto à concepção da história contada no enredo (encenação e afins), e o destaque de luxo, com essas orientações ocupa-se do desenvolvimento da estrutura da representação. Para DaMatta (1997, p. 144)

“brincar significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro, superimposto à realidade. No carnaval, quando “brincamos”, estamos nos relacionando e simulando posições sociais e sentimentos. Ou seja: estamos dramatizando relações, possibilidades, desejos, posições





sociais. Daí o carnaval ser um período em que todos vivem como se estivessem em um grande palco.”

Como a dramaturgia contemporânea não se refere mais a um conceito singular, a arte de escrever dramas, mas sim aborda todas as artes da cena e suas articulações, decidimos assumir o enunciado de uma Dramaturgia dos Destaques de Luxo na grande encenação que a Escola de Samba é!

Na moderna dramaturgia, a acção decorre no preciso momento e lugar em que vai sendo apresentada (e ainda que esteja fortemente relacionada com o teatro, a dramaturgia também se denota em outras artes, outros espaços).

Esse grande teatro, a qual fazem referência, é justificado na visão da alegoria como sendo um cenário, no samba como sendo a fala da encenação, na luz, no queijo, na maquiagem, na vestimenta e na cena do destaque, ao interpretar um personagem. É no momento do desfile que a “ação” acontece.

A dramaturgia vem renovando-se esteticamente, de forma continuada, pois as ideias de sujeito e subjetividade, a ótica de subjetivações e o reflexo direto de avanços nos mais variados campos do pensamento e atividade humana a impulsiona a buscar novas formas de expressão. Entre as muitas variações dramatúrgicas, podemos evocar a “dramaturgia caminhante” (SANTA BRÍGIDA, 2006). João Gustavo Melo de Sousa ressalta que

Afinal, estamos falando de uma manifestação que se utiliza dos espaços das ruas e avenidas, que são preenchidas pelo luxo das alegorias e fantasias nos dias de Carnaval. Os elementos encontrados nas louvações e glórias encenadas nas celebrações dionisíacas, nos triunfos romanos, nos cortejos renascentistas e nos desfiles carnavalescos em suas diversas épocas e formas indicam formas variantes para o endeusamento e a entronização simbólica de figuras icônicas da festa, tais como o Rei Momo, princesas e Rainha do Carnaval etc. E é nesta perspectiva em que se erguem outros valores e personagens





no desfile das escolas de samba. Entre essas figuras emblemáticas, encontram-se os destaques. (SOUSA, 2018, pág. 35).

O Destaque, conscientemente, luta contra forças caóticas simbolizando uma situação absolutamente anárquica que precede a manifestação e a decomposição de toda forma individual de existência. A preparação do desfile na concentração, sete horas antes, faz parecer que nada vai dar certo e que as peças não vão se encaixar. Nos minutos mágicos que antecedem a virada da “cabeça da escola na curva da Presidente Vargas com Marquês de Sapucaí”, tudo acontece: surgem pessoas correndo, escadas levantam pessoas a lugares altos, a bateria se alinha e “esquenta” defronte do setor 1, numa sequência na qual o individual sucumbe, na grande dramaturgia coletiva da escola de samba. O destaque, integrado à grande teia de significação, chegou antes que todos os desfilantes, no período em que só os trabalhadores de barracão, responsáveis pela montagem das alegorias, dentro do desfile. Marlos Leroy, destaque do G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel desde 1998, tendo começado como destaque em 1992 no G.R.E.S. Abolição, define como personagem, o papel ali vivido “somos um desses personagens, em uma alegoria”, o que encontra eco na fala de Simara Sukarno que desfila no carnaval de São Paulo desde 2000, ano em que estreou no G.R.E.S. Gaviões da Fiel, diz “nesse momento, minha imaginação viaja com ele, o destaque, representando aquele personagem, e eu, espectador, me sinto extasiado, me sinto pleno, feliz!”.

Procedimentos estéticos que funcionam como trampolins, que nos propõem e permitem saltos em inéditas direções. Robson Garrido, que atualmente desfila no G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel e retornou ao carnaval em 2015, afirma que o Destaque “representa um personagem” quando está na avenida. As figuras de Destaques de Luxo seriam escrituras que se





propõem a reconstruir o mundo de insuspeitadas maneiras, utilizando-se, neste intento, de procedimentos polissêmicos, instáveis, assumindo um lugar preferencialmente de trânsito. Esta passagem efêmera é resgatada na fala de Rogéria Meneguel, destaque do G.R.E.S. Portela há 16 anos, que conta que “ao fundo, a bateria faz os passos se tornarem um espetáculo” e ela complementa que “Ali não são ‘Joãos’, ‘Marias’, ‘Paulos’ nem ‘Fernandas’. São a minha alma, meus pés, minha fantasia, vestidas de irreverência e coragem, embora em outros corpos, cheios de vontade de pular mais um carnaval.”

Quando a alegoria vira para exibição, ele deixa de ser indivíduo para ser elemento alegórico, personagem, ator, intérprete, personagem. “No momento em que a personalidade individual se desfaz, torna-se abstrata, revelam-se com mais nitidez as configurações arquetípicas do ser humano” (MOTTA; COCO, 2018, p.93). Maurício Pina que desfila no G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro desde 1992, fala-nos do jogo combinado entre astro e plateia: “acho que quem me observa durante um desfile quer ver não um humano, mas um deus. Os olhares e aplausos são para uma divindade que eu invento para a Avenida. É um jogo! Que meu rosto pintado de tinta prata reflita a falsa verdade de que eu sou um general de ferro. Que minhas máscaras anulem minha personalidade e eu me torne o personagem proposto. É um pacto que eu faço com a plateia. E eu cumpro esse trato com a arte da minha fantasia para que todos pensem que eu sou o deus bordado, costurado e elevado em triunfo pelo poder transformador do Carnaval”. Maurício Pina, em entrevista para Sousa (2018, p.81), afirma “eu me torno o personagem que interpreto em cima do carro alegórico.” Sobre isso, o autor discorre: “O corpo é, enfim, transposto para outra dimensão sensorial, ou, como diz Foucault, torna-se ‘um grande ator utópico’” (SOUSA, 2018, p.81).





Os olhares e aplausos são para as divindades inventadas para a Avenida, reflete sobre as palmas o grande Maurício Pina, que tem a ideia de divindade completada por Enoque Silva, que posiciona sua aparição inusitada e extravagante como uma viagem entre ficção e realidade.

Além dos referidos espetáculos “caminhantes”, a utilização de destaques nos desfiles das escolas de samba também resgata recursos cênicos utilizados em outras manifestações dramáticas, como o teatro de revista. Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, que na década de 1960, no Salgueiro, passam a usar e abusar da utilização de recursos teatrais nos desfiles, contribuem para a cristalização da figura do destaque no imaginário carnavalesco, especialmente com o sucesso retumbante de Xica da Silva, vivida por Isabel Valença no desfile de 1963.

Tal visão advém da familiaridade dessa dupla de artistas com o universo das artes. Em entrevista ao jornalista Marcelo de Mello sobre os cinquenta anos do desfile de Xica da Silva, publicada em 6 de janeiro de 2013⁷, Haroldo Costa destacou a visão cênica que Arlindo Rodrigues trazia do ofício artístico aplicado nos grandes palcos. “Arlindo sabia o espaço que teria que ocupar e, com certeza, se preparou para isso. Da mesma forma que a Mercedes Baptista⁸. Os dois tinham a cultura do espetáculo”. Estavam abertas as portas a uma troca de diálogos, em que a arte “pura” das escolas de samba passava a ser cortejada não somente pelo mundo do teatro de revista, mas também por outras formas de espetáculo, como teatro, balé, ópera, cinema, além das monumentais decorações de carnaval, tanto das ruas do Rio de Janeiro, como dos elegantes salões e palco do Theatro Municipal. Um diálogo que já vinha sendo travado antes mesmo da entrada de profissionais da escola de Belas Artes e de artistas do Theatro Municipal no Salgueiro. Como

⁷ Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142#ixzz41TDoMtia>.

⁸ Haroldo Costa refere-se à primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que em 1963 coreografou o célebre minueto de Xica da Silva.





afirmou Pamplona, os espetáculos de teatro de revista de Walter Pinto e de Carlos Machado já inspiravam a estética das escolas de samba nas décadas imediatamente posteriores a seu surgimento, especialmente nos anos de 1940 e 1950⁹. (SOUSA, 2018, pág. 43)

3. NÚCLEO TEMÁTICO: O BELO (CONTEMPLAÇÃO, ENCANTAMENTO, ADMIRAÇÃO)

Beleza é fundamental! Vários destaques de luxo, ao responderem a indagação do que eles veem nos olhos da plateia, destacaram o embevecimento pela beleza, pela opulência. Por isso, além dos bardos e das plumas, a maquiagem ajuda na expressão de “sou mais eu” que os Destaques ostentam no alto das alegorias. Le Roy diz: “quando estou nas alegorias, percebo e vejo no olhar de cada pessoa, no primeiro momento, o fascínio de me ver e encantamento pela minha fantasia. Sou belo! Eles primeiro olham e sentem a beleza daquele destaque, que é tão lindo”.

Simara Sukarno ouve “aplausos que vem da apreciação, aprovação, do sentimento daquela plateia de gratidão por fazer parte daquele momento-arrebatados pela visão do belo”. “Admiração pela contemplação de tamanha beleza” e o núcleo descrito por Edmilton Paracambi, e “o olhar de deslumbramento diante daquilo que a visão define como pura beleza” acompanha o relato de Nelcimar Pires. A “admiração” e uma “aura de encantamento” junta as percepções de Enoque Silva e Maria Helena Cadar.

⁹ Sobre a cena carnavalesca no teatro de revista brasileiro e seu diálogo com as escolas de samba, ver a pesquisa de Maximiliano Marques, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), pela comunicação da pesquisa “A estética das revistas carnavalescas de Walter Pinto e a construção do imaginário popular carnavalesco carioca nos anos 40”, apresentada durante o I Seminário Carnaval em Andamento, realizado na UERJ nos dias 11 e 12 de novembro de 2015.





Falar sobre o belo em relação às fantasias dos destaques é um desafio. O próprio conceito de beleza foi tema de intensa investigação entre filósofos gregos, como Sócrates, Platão e Aristóteles. Para os clássicos, a beleza surge a partir de regras de grandeza que devem obedecer a determinados padrões naturais, como a proporção. Os destaques, para além das discussões filosóficas sobre o belo, estão inseridos no processo da criação popular. A arte empreendida na confecção dos trajes necessita de um certo consenso estético entre o público, que aplaude o excesso, o brilho extremo e a monumentalidade em exposição no alto dos carros alegóricos que cruzam a Avenida. Na visualidade hiperbólica da Avenida, o que excede é o que encanta, o que atrai, o que pulsa e o que aproxima a criação artística do que se convencionou chamar de belo. Alex Araújo chama atenção para o deslumbre que a beleza da fantasia causa, dizendo “Tudo aquilo está belo! As pessoas ficam deslumbradas”.

Monique Lamarque acredita que “as pessoas acham as roupas dos destaques lindas”, acreditando que esta deve ser a primeira grande conclusão provocada pela visão da roupa gigantesca, sobre a alegoria. Já Nelcimar Pires cita a “admiração do belo”, e se declara orgulhoso de despertar nos outros tamanha admiração.

A experiência do destaque em relação à passagem pela Avenida é envolta por uma grande aura de magia. Sobre o alto da alegoria, o componente é transportado para fora de si, envolto em sentimentos de intensa alegria e realização. Experiência que não se encerra apenas no momento em que se colocam os destaques no alto das alegorias durante o cortejo da agremiação. O próprio ato de vestir-se traz uma condição mística, na medida em que os adornos, insígnias e adereços carregam consigo uma certa dose de magia e encantamento pessoal. Assim, os destaques exercitam “a liberdade de





retrabalhar as heranças sem réditos que permanecem na memória, as experiências não capitalizáveis que podem livrar-nos da monotonia e da inércia” (CANCLINI, 1992, p. 113). É o momento de glória efêmera, o êxtase perpetuado na intensa experiência de um desfile de escolas de samba.

Edmilton Paracambi define “é como um pavão ao exhibir suas penas, formando um arco resplandecente da vaidade e do belo transmitido”. Ao evocar a figura do pavão, encontramos a inspiradora correspondência com a expressão cunhada e difundida no título da última fantasia desfilada por Evandro de Castro Lima em concursos de trajes de luxo, em 1985, denominada “Tributo à Vaidade”.

Evandro de Castro Lima, que morreria em decorrência de problemas cardíacos quatro dias após ter se apresentado com a referida fantasia, viveu nos anos de 1960, ao lado de Clóvis Bornay, um movimento de circulação entre manifestações carnavalescas. Foi a partir da vitória de Isabel Valença no concurso do Municipal de 1964, com a fantasia “Rainha Rita de Vila Rica”, apresentada no Salgueiro por ocasião do enredo Chico Rey, que foram abertos os portais para um intercâmbio profícuo entre as passarelas dos concursos e as avenidas dos desfiles. O triunfo da destaque salgueirense no Theatro Municipal e a grande repercussão nas capas e páginas dos periódicos da época abriu alas para outro fenômeno: se Isabel penetrou num espaço antes destinado à chamada “elite” carioca, os participantes dos concursos de fantasia iriam percorrer o caminho inverso, isto é, iriam migrar das passarelas para a avenida dos desfiles das escolas de samba. Um fenômeno antecipado pelo jornal Correio da Manhã de 23 de fevereiro de 1964 (p. 2, 4º Caderno) ao prever que “ano que vem, Evandro Castro Lima, Clóvis Bornay, Jorge Costa, Paulo Melo,





Paulo Valença, Wilza Carla, Nuncia Miranda e Eulália Figueiredo, entre outros, deverão estar no asfalto da avenida Presidente Vargas no grande desfile de domingo gordo, ao lado de Isabel Valença”.

E assim se deu a entrada dos grandes desfilantes dos concursos de fantasia do Municipal já no Carnaval em comemoração ao Quarto Centenário da cidade do Rio de Janeiro, em 1965. Clóvis Bornay abraçou em 1966, já como carnavalesco, as cores vermelha e branca do Salgueiro (posteriormente da Unidos de Lucas, Portela e Mocidade Independente), enquanto Evandro de Castro Lima, do Império Serrano, passou a desfilar regularmente pela agremiação verde e branca do morro da Serrinha.

Clóvis Bornay, um dos personagens mais populares da cena carnavalesca, exibiu ao longo de décadas fantasias que exalavam exotismo, glamour e curiosidades históricas de cada paetê, como o “Príncipe Hindu”, primeira fantasia com a qual concorreu no Concurso de Fantasias do Theatro Municipal em 1937. A cada ano, a presença de Bornay, com seus trajes luxuosos, passou a ser aguardada pelo público das passarelas e da Avenida dos desfiles. “Vestir uma fantasia e não viver o personagem é melhor ficar em casa. Faz porque o povo sente a sua reação de participação”¹⁰.

Capturar olhares, como fez Bornay, em um cortejo grandioso em que os sentidos são intensamente estimulados é um desafio a que os destaques se lançam a cada desfile. Atrair a visão do público requer uma espécie de alquimia visual utilizada para a criação de obras de grande apelo imagético. A espacialidade ocupada pelos destaques sobre os carros alegóricos, somada ao trabalho minucioso de tecidos, pedrarias, penas e plumas, impõe uma

¹⁰ Clóvis Bornay, em entrevista veiculada no programa Arquivo N, da Globonews, sobre o centenário do artista, Programa exibido em fevereiro de 2016.





visão divina ao ser que se põe sobre a alegoria como a imagem de um santo sobre um altar. A expansividade da fantasia-alegoria dos destaques, presente ainda nos grandiosos chapéus ou nos monumentais resplendores, expõe ao público a condição de ser superior, manifestada na aparição de um desfilante que, vestido para brilhar, excede os limites do próprio corpo para tornar-se personagem central de uma ilusão carnavalesca.

Robson Garrido afirma que “a beleza da fantasia impacta o olhar da plateia” e aqui “impacta” está relacionado com a qualidade do belo, exuberante.

4. NÚCLEO TEMÁTICO: O DIFÍCIL FAZER

Sobre os lugares de exposição dos destaques, a partir dos anos de 1970, esses componentes passam por uma gradual mudança, deixando o asfalto das avenidas e indo desfilando no alto dos carros alegóricos. Ou seja, as longas caudas que arrastavam no chão deram vez a grandiosos esplendores. A posição de desfile foi ressignificada nos desfiles das escolas de samba por meio de uma tendência à verticalidade que se expressou de forma intensa nos trabalhos de Joãosinho Trinta, no Salgueiro (até 1975), e na Beija-Flor de Nilópolis (a partir do carnaval de 1976). A mudança implementada em nome de uma grandiosidade que afetou diretamente o posicionamento dos destaques nos desfiles sugere a constituição de uma prioridade em relação ao que seria exposto ao olhar do público durante a apresentação da escola, isto é, a verticalização dos desfiles passa a ser uma visualidade adotada por diversas agremiações. Esse fenômeno trouxe um novo conceito visual para os destaques, interferindo na própria forma de apresentação do segmento, além do aumento considerável no volume das fantasias e na extensão dos seus paramentos.





Uma das expressões usadas pelos integrantes da Escola de Samba é “me dá uma moral aí”. Neste caso, dar moral é conferir e reconhecer a importância do sujeito em relação a algo. Em 1978, Candeia narra como a Moralidade é um valor caro ao sambista, e como um fato acontecido em 1926/28 pode “fundar” as relações da escola de samba com a moral que uma roupa de carnaval impõe ao olhar de fora, e como a indumentária é usada durante os desfiles para comunicar a importância que aquilo tem para o integrante:

Outro fato marcante da fundação foi o Caetano, Paulo, Rufino, Zé da Costa e Álvaro Sales terem resolvido comprar ternos iguais, chapéu de palha, sapato tipo carrapeta e anel de prata com iniciais de seus nomes. A finalidade era moralizar o que faziam, ou seja, mostrar a polícia que considerava os elementos ligados ao samba, como malandros, que eles apesar de sambistas eram homens de bem, que apenas gostavam de cantar e compor seus sambas. [...] O fato pode ser considerado altamente significativo em uma época difícil de se conquistar e superar os preconceitos enraizados. (Ocorrência em 1926/28) (CANDEIA, 1978. p.12)

Moral conseguida (lugar de destaque numa alegoria) corresponde a uma “moral ofertada” pelo destaque para a Escola que o acolheu: é um trabalhoso processo de enorme antecedência, que o Destaque e sua equipe oferecem seu hercúleo esforço para brindar o desfile com sua presença estelar. O pessoal de montagem trava verdadeira operação de guerra na cena alegórica, algo impossível de fazer em uma hora. O destaque é testemunha ocular da montagem do cenário, limpeza do pó acumulado nos meses de espera. Por isso Nabil diz que encara como “um trabalho” e Monique Lamarque diz que muitas pessoas a questionam sobre o porquê de “tanto trabalho” pra um





“desfile de 40 minutos”. Vale a pena? Nelcimar Pires fala da complexidade de “se sentir parte num quebra-cabeças de 3.500 peças”.

Peças que se unem no momento em que o desfilante sobe na alegoria e se sustenta em uma plataforma sobre a qual se exhibe, cuja denominação nativa da tribo o samba apelidou de “queijo”. Para evitar quedas devido à instabilidade causada pelo deslocamento da alegoria, foi preciso lançar mão de hastes de ferro das quais os destaques se utilizam como apoio, denominadas de “Santo Antônio”. Não se conhece ao certo a origem da expressão, mas alguns desfilantes apostam na irreverência do sambista: o nome teria surgido a partir de um desfilante que, ao sentir a alegoria tomada por um solavanco inesperado, teria gritado do alto do seu lugar: “Valei-me meu Santo Antônio”! Um episódio saboroso do que não se tem certeza da veracidade, mas que cunha mais um caso divertido ao anedotário do Carnaval. São esses apoios e estruturas da arquitetura alegórica que permitem com que os destaques equilibrem suas grandiosas criações, que podem ser feitas a partir dos mais variados materiais.

Maurício Pina fala do cuidado de trabalhar “cada material para simular o efeito que a gente quer”. Simara Sukarno diz que, quando está como espectadora ela pensa “no tempo e trabalho que dedicou na confecção daquele figurino belíssimo e aplaudo”. Marcos Leroy aponta para a complexidade de ter “uma fantasia tão grandiosa e rica”.

São as mesmas estruturas coletivas e pulsões de criação e de destruição, o montar e o desmontar das peças na concentração e na dispersão, abertas para o passado que é presente, que é futuro, que é presente, que é passado. É o tempo dramático do destaque que interpreta um passado naquele presente que tem a chegada na apoteose como futuro e que quando chega, a performance já é passado, acabou! Rosenfeld (1969), afirma que





são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade: esta, reintegrada no Arqui-Ser, que a ultrapassa e abarca, é parte da luta eterna entre as forças divinas e demoníacas; é portadora de uma mensagem sobre-humana; ergue-se prometeicamente contra as divindades; é expulsa da unidade original; sofre a tortura de Sísifo num mundo absurdo; vive a frustração do homem que almeja chegar ao Castelo dos poderes insondáveis. (ROSENFELD, 1969, p.90)

Este enorme trabalho para se exibir durante um desfile, demonstra a grande antecedência necessária a um Destaque de Luxo para brilhar e ser contemplado por meia hora, pelo público. Enoque Silva narra que no dia da apresentação, costuma chegar à concentração até 5 horas antes do horário previsto para o início do desfile. Ele conta também com o auxílio do diretor do carro e sua equipe e segue o ritual de montagem lenta e uma desmontagem veloz, porque o tempo é muito curto. Neste processo de desmontar, diz que não existe espera, não existe paciência e muito menos tolerância. As peças são todas jogadas do alto da alegoria, de cima para baixo, contando com a experiência e habilidade dos apoios, que já estão de prontidão para executar esse trabalho.

No caso da concentração no Rio de Janeiro, um momento de extrema tensão para o destaque é a subida no guindaste que o conduz ao alto da alegoria. Grande parte chega ao topo da alegoria em escadas altíssimas, mas outros, pela impossibilidade de acesso direto aos seus “queijos”, utilizam-se do chamado “Carvalhão”, que suspende o desfilante até a chegada ao lugar marcado onde irá exibir-se com sua fantasia majestosa.

Simara Sukarno, que desfila como Destaque no Rio e em São Paulo, compara as duas aventuras trabalhosas: “Em São Paulo, uso o hotel como apoio. Monto o resplendor cinco a seis horas antes (depende da previsão





do tempo), volto para o hotel com a minha filha e os apoios, aí me arrumo, makeup, etc. No Rio, já vou com a maquiagem pronta quatro a cinco horas antes, depende no nosso coordenador Eduardo Pinto (do Salgueiro), se ele me pede quatro horas antes sempre adiciono mais uma hora pensando nos imprevistos. Minha filha e mais três apoios sempre amigos que acompanham todo o processo de construção do meu figurino. Sempre levo uma bolsinha com tudo, cola fria, tesoura, linha, agulha, alfinete, lacres de tamanhos diversos, etc para qualquer tipo de necessidade que tenhamos. Na montagem antes na fixação da base sempre acompanho e ajudo, é importantíssimo para a minha segurança. Não jogo nada, as peças não podem ser jogadas pois são trabalhadas com muitas pedras e serão danificadas com o manuseio errado”.

As adversidades da concentração são muitas. Sujeitos às condições climáticas, os destaques precisam recorrer a estratégias para minimizarem os efeitos da água, que pode ter um resultado devastador sobre as penas e pedras que compõem a fantasia. Pode haver até uma tentativa de proteger os adereços na concentração, mas no momento da passagem no desfile, é impossível estar totalmente a salvo da ação da água sobre o traje. Ou seja, quem desfila no alto da alegoria não tem como escapar da chuva, caso ela venha a cair. E, pela concentração ser realizada em uma via pública, a montagem das fantasias está exposta ao trânsito de curiosos e, ainda, sujeitas a furtos de materiais e itens pessoais.

A cada Carnaval, são muitos os relatos desses obstáculos que surgem no caminho dos destaques, mas entre os maiores desafios está a própria organização da escola. Não é raro o sumiço de escadas prometidas na fase de planejamento do desfile, fato que pode chegar a impedir a subida do componente, que muitas vezes tem que improvisar uma saída para o impasse.





Entre elas, até mesmo colocar em risco a própria segurança e “escalar” a alegoria apoiando-se nas esculturas e estruturas do próprio carro alegórico. Se a frustração por não poder subir na alegoria pode ser inevitável por alguma intempérie, pelo roubo de itens ou pela falta de organização da escola, é mais doloroso ainda ser impedido de desfilar pela quebra da alegoria sobre a qual o destaque se exibiria. Das duas soluções possíveis: abandonar o desfile ou seguir desfilando no chão, a última cria uma atmosfera heróica de superação pelo fato de o componente vencer até mesmo o peso da fantasia para não deixar de exhibir-se para o público. Mas quando tudo dá certo é altamente recompensador o momento em que o destaque consegue superar tais dificuldades e poder exhibir seu traje plenamente.

“O processo de montagem nos dá a sensação do nascimento de um filho, já a desmontagem é a sensação do dever cumprido”, revela Robson Garrido.

E como seria vir de outra cidade, distante, para brilhar na Marquês de Sapucaí? Edmilton Paracambi, que mora distante, há uma hora do Rio, em Paracambi, se diz “triste no final que tem que retirar tudo e às vezes quebram muitas penas”. Já Nelcimar Pires, que sai de Campos dos Goytacazes, e enfrenta inacreditáveis 5h30 de viagem em van exclusiva para seu grupo, alugada, conta a sua saga: “Saio de Campos geralmente 10 horas da manhã e vou direto para a Marquês de Sapucaí. Eu trago daqui de Campos, são pessoas que já estão totalmente preparadas aqui comigo. Desmontar roupa é como eu te disse, é como desmontar uma alegoria andando. Tudo que eu faço é bem desmontado”.

Quem também desfila tanto no Anhembi, São Paulo, quanto na Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro, é Mauricio Pina, que tem seu relicário de preciosidades sobre enfrentar tamanho desafio: “em São Paulo, é um pouco diferente porque a gente se hospeda no Hotel que fica dentro do Sambódromo.





A gente tem três apoios e todo mundo ajuda a carregar em São Paulo ela já tá montada, o impacto é interessante de ver aquilo tudo construído de uma maestria incrível que eles fazem aqui. Na hora da desmontagem é coisa rápida, você tem que ser *the flash* porque você tem que descer da alegoria e, se você não descer com a sua fantasia, ela vai para o terrenão e lá você vai ficar um tempo para poder retirar essa roupa. Eu crio camarins. Eu criei, eu estudei, analisei e eu mesmo, junto com o serralheiro, desenvolvi um camarim na coluna da minha fantasia. Eu tenho tipo um closet ali dentro da minha fantasia que eu guardo todos os sacos que eu carrego minhas fantasias para que, na volta do desfile, eu tenha tudo em mãos ali, para poder embalar de novo aquele e carregar até o transporte, até a perua que vai trazer a minha fantasia de volta para minha casa. Eu tenho muita praticidade na desmontagem da fantasia, porque ali não dá para ficar dando close, não. Eu já vou terminando com sonho ali mesmo de desmontagem. Agora tem pessoas que têm ateliês que sobem para desmontar, com todo o processo. Eu chego por volta de umas 4 horas de antecedência do desfile. Quando eu chego é uma surpresa, no Rio de Janeiro, E, no Rio de Janeiro, a gente [...] é mais complicada a desmontagem. Porque, se você tiver muito alto, você depende do bombeiro e se você não for muito rápido, muito ligeiro na desmontagem, você vai para a rua e lá na rua não tem bombeiro para te ajudar, fica mais complicado de descer, você tem que tomar cuidado para que ninguém tire uma sacola sua ou tire pena, ou tire as situações. No Rio de Janeiro, na desmontagem da minha fantasia, não dá para bobear não. Eu acho que, em todos os anos, tinha que pelo menos um destaque de cada agremiação ser convidado para subir na cabine da Globo, porque isso engrandece a nossa categoria de destaques.”





Sobre os desafios enfrentados pelos destaques, há a questão do posicionamento. O carnavalesco projeta o carro alegórico apontando as respectivas figuras humanas que irão desfilar sobre esse cenário móvel. Entretanto, não é raro observar a troca de posições entre o destaque e outro componente efetuado momentos antes do desfile. O fato pode ocorrer por desorganização da direção da escola ou até mesmo para privilegiar outro componente que irá desfilar na alegoria. São muitos os relatos de trocas de posição, o que acarreta uma grande dor de cabeça para os destaques e demanda uma antecedência ainda maior na chegada à concentração.

“Chego à concentração do desfile umas seis horas antes do desfile”, conta Marcos Leroy. “E é triste ver algumas peças terem que ser jogadas da alegoria. É triste ver um trabalho seu de meses ser jogado como se fosse uma peça descartável. No dia do desfile é tudo bem tenso. Primeiro para chegar até a alegoria e montar tudo. São bolsas grandes, pesadas. O trajeto do estacionamento até a alegoria é bem distante. Quando chego a alegoria já estou cansado antes mesmo de montar ou desfilar. São longas horas montando peça por peça, depois a segunda parte subir todas as peças para aí sim encaixar tudo e montar o costeiro. É preciso ser rápido porque as alegorias precisam sair da área de desmonte. Aí vem o desmonte de peça por peça para colocar nas bolsas. Às vezes, é necessário, jogar parte da fantasia porque as alegorias precisam ser desmontadas para voltar ao barracão. E tem muita fiação elétrica e pode dar curto-circuito e por isso é preciso ser rápido. Essa é a vida e finalização de um destaque ao final do desfile após estar deslumbrante no alto das alegorias”. O risco de acidentes é sempre um fator que ronda a vida dos componentes desse segmento.





No carnaval de 1980, um acidente envolvendo um conhecido destaque quase ofuscou o brilho dos desfiles das escolas de samba. “Naquele ano, durante o desfile da escola de samba Unidos de São Carlos, o destaque Mauro Rosas, ator e figurinista, habitual concorrente dos concursos de fantasias, caiu de uma das alegorias da escola, de uma altura de três metros e meio” (SOUSA, 2018, pág. 76). A queda poderia ter sido fatal para Mauro Rosas, caso o resplendor da fantasia não tivesse amortecido o impacto. “Para não cair de cabeça, consegui virar o corpo no espaço e bati no chão com o ombro direito”, explicou o desfilante em uma reportagem para a Revista Manchete de 8 de março de 1980. As consequências da queda foram assim descritas em uma matéria publicada no Jornal do Brasil de 20 de fevereiro de 1980:

Com fraturas em sete costelas – uma delas afetou o pulmão direito e exigiu intervenção cirúrgica – Mauro Rosas teria escapado graças a sua fantasia - Rei Ogun (*sic*) – que pesa 86 quilos e ajudou a amortecer a queda. Ele caiu de costas quando acenava para o público, e o capacete impediu que o crânio fosse esmagado.

O item segurança é, portanto, um grande desafio e exige cuidados os desfilantes. Nabil Habib, por exemplo, conta que chega na concentração três horas antes do horário da entrada da escola. “Só faço fantasia que eu possa carregar presas em mim. E sempre levo comigo um banco de plástico que uso para sentar-se lá em cima e aguardo sentado até o momento de entrar na Avenida. Antes da curva de entrada, levanto e jogo o banco fora lá de cima.” Luanda Hitz narra que vai “à tarde com meus apoios e monto as ferragens e plumeiro e depois retorno pelo menos 2h antes do desfile, transporto minha fantasia em 6 bolsas específicas feitas de lona para suportar pesos e de tamanho proporcional ao tamanho dos ferros e da fantasia propriamente dito.





os mesmos apoios são pessoas de confiança Só lamento a falta de estrutura na concentração e dispersão do nosso sambódromo para a proporção das alegorias e das nossas fantasias. É doído ter que arrancar de forma abrupta as pessoas de nós do resplendor que levou dias para ficar pronto a um custo alto de cima dos carros e por vezes maltratados por funcionários da empresa responsável por nos conduzir e não têm a menor ideia do valor material e muito menos afetivo que têm para nós”.

Apesar das vultosas quantias em dinheiro e do trabalho empregado anualmente, os destaques continuam a compor e a enfeitar “religiosamente” os carros alegóricos das agremiações. Esta devoção faz parte do “sacro-ofício” da folia. É o que se chama de “sacrifício”, ou o “ofício do sagrado” que se manifesta na Avenida, como costuma dizer a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues¹ em eventos dos quais participa (SOUSA, 2018, pág. 15).

Quanto à motivação que impulsiona esses desfilantes a criarem grandes fantasias que consomem tempo e vultosos recursos financeiros, evocamos aqui um texto publicado na revista Manchete, que traduz de forma poética o que significa a arte da confecção de fantasias de luxo. “A glória maior do destaque reinando do alto de seu trono dura uma hora. Mas neste momento não importam os sacrifícios de antes: os aplausos e a consagração valem muito mais” (Revista Manchete, pág. 142, número 1.509, 21 de março de 1981).

Monique Lamarque argumenta que “as coisas poderiam ser mais organizadas na concentração e dispersão”. Já a reclamação de Rogéria Meneghel, contempla o fato de que apenas 2 (dois) apoios podem passar ao lado de sua alegoria durante o desfile, pois a agremiação só dá duas camisas que permitem esta performance, “o que é insuficiente para carregar e montar a





fantasia. Quando chego para desfilarmos já está tudo montado, eles não jogam meu primeiro, e nenhuma peça da minha roupa, meus apoios têm todo o cuidado”. Apoios esses que fazem tudo para a Destaque Maria Helena Cadar, que declara: “o ateliê que produz minhas roupas se encarrega de mantê-las na armação da escola e desmontá-las na dispersão”.

Fantasia tão grandiosas e ricas, fazem o público imaginar quanto tempo e trabalho foi dedicado na confecção daquele figurino belíssimo, e os aplausos, segundo os destaques, coroa esta sensação que o público tem da quantidade de momentos investidos em bordados, arte plumária, montagem e desmontagem. Nada é simples, nada parece fácil. Segundo eles, há ainda a luta para que cada material simule o efeito desejado. Portanto, o simulacro, a paródia, não só dos baratos que imitam o caro, ou de resinas que simulam cristais, mais ainda a falsa pele, os cacos, os restos de outrora e novos desafios. E também, há a sensação do Destaque desfilante, de que ele é uma das partes num quebra-cabeças de mil peças.

5. OUTROS NÚCLEOS TAMBÉM LEMBRADOS: O PREÇO, A COBIÇA, O EFÊMERO E O PRAZER

O Preço, truque enganador, faz o público se questionar “quanto ele deve ter gastado nesta fantasia? Será que ele mesmo fez?”. Mauricio Pina brinca sobre a aparência, e sugere que a pessoa que está vendo minha passagem acredita que meus pingentes de plástico comprados na 25 de março sejam os mais nobres dos cristais”. E Nelcimar Pires fala de um valor imaterial, que iria para além do dinheiro, para quem concebeu, idealizou, trajou... Real ou imaginado, o valor, segundo Monique Lamarque, e para um desfile de 40 minutos, que passa bem rápido.





A cobiça, segundo Maria Helena Cadar, é “uma vontade de estar naquele lugar, ostentando aquela fantasia”. Concordando, Simara Sukarno vai além e supõe que a plateia se transporta para aquela cena, e o destaque passa a ser cada um deles. Este sonho, de poder estar um dia em uma posição semelhante, e realizar esse desejo de ser um destaque, e uma hipótese acreditada por Marcos Leroy, e ao reunir estas reflexões sobre a vontade de estar no lugar deles, compreendemos o ar etéreo e superior na expressão do escolhido, sua majestade, o Destaque de Luxo.

O efêmero é uma constante, pois os Destaques percebem o rápido deslocamento da alegoria, e nas palavras de Nelcimar Pires, “É olhar para as arquibancadas e camarotes e ler nos olhares inarredáveis, em fragmentos de segundos, o deslumbramento”. Portanto, inclusive a contemplação da plateia, e a percepção do próprio Destaque desfilante, seria também um átimo de tempo.

Sobre o prazer, Nabil Habib conta algo engraçado: a surpresa da plateia com o fato do Desfilante, coberto de brilho e plumas, parecer estar se divertindo. Ele conta que vê pessoas na plateia dizendo “E ainda sacode, canta e dança”.

6. DESTAQUES NA DISPERSÃO

O destaque de Luxo reafirma seu existir atravessando a Avenida dos Desfiles, coberto de ouro e prata. E neste ritual anual, juntando estas lembranças, eles vão performando um especial existir, pois dotado de vínculo entre o preparar e o performar. A interação com o outro, aqui estudada, é importante e repleta de mistérios imaginados. Mas a interação consigo mesmo, o Destaque e seu universo secreto, parece, também, ser a chave para este lugar de escuta que este artigo assume. Ação e relação, consigo e com a distante plateia, e





com um próximo encantamento que eles descrevem com enorme prazer e empolgação, configuram a repetição e o ineditismo num círculo re combinado e com infinitas variações. Tudo Igual sem nunca ser a mesma coisa.

As tensões e delícias do processo de darem seus corpos em oferta ao Deus-samba se manifestam em um rito de sacrifícios e satisfações que começam muito antes do desfile. Assim, os destaques fazem de si, corpos vestidos para brilhar, anulando a própria identidade em mimetismo com a alegoria sobre a qual desfilam. O corpo alegórico sustenta, exhibe, carrega, desfila fantasias monumentais de potência visual e estética que fazem parte da linguagem artística carnavalesca. O brilho e o sonho valem todas as renúncias, desejos, tensões, encantamentos, delírios e gozos. Em estado de arte, os destaques dão materialidade à doce ilusão do Carnaval.

É importante perceber, através das narrativas dos destaques, que há uma relação que está para além do luxo. Não é só estar paramentado com os melhores adornos. É todo um compromisso com a agremiação e com o discurso que ela está defendendo naquele cortejo. A encenação da personagem é o cumprimento do seu papel, de dar o seu melhor, pela escola a qual pertence. É a percepção de que sua dedicação fará um diferencial na busca pelo resultado da escola. Fica visível que, apesar do lugar de destaque sugerir um sentimento de individualismo, todos eles possuem um sentimento de pertença coletiva ao pavilhão. Isso é reforçado quando percebemos que, em suas respostas, poucos apontaram que tinham como foco uma noção de distinção aos demais destaques pertencentes à agremiação, inclusive não se incomodando com a divisão de espaço na alegoria. Quanto mais espaço para brilhar e quanto mais compromisso





cada um tiver pelo posto que ocupa, maior será a festa e mais forte será o segmento que eles defendem com tanto afinco e zelo.

A magia do espetáculo cultural dos desfiles das escolas de samba não revela as singularidades do fazer do destaque de luxo. Os brilhos, os bordados e as plumagens realçam o esplendor das fantasias, mas não revelam que, nos bastidores, há uma grande demonstração de dedicação às suas Escolas de Samba. São eles os inventores da própria arte, sendo, elaboradores de processos, magos dos bordados e das pedrarias e domadores do improvável. O público, ao vê-los desfilar, é inebriado pelo encantamento por cada fantasia de luxo, que exala o amor dos destaques por suas agremiações.

Ao virar no joelho da Sapucaí e deparar-se com a avenida iluminada, e com sua platéia esfuziante, para o destaque é como o abrir das cortinas, para o início de seu espetáculo. Espetáculo à parte, que ocorre concomitantemente com o espetáculo da escola. É naquele momento que o personagem toma conta e que todo o luxo, encantamento e beleza, entram em ação para a contemplação cronometrada do público. Todo o investimento financeiro, toda dedicação, todo trabalho de um ano, acontece ali, em um único ato, de poucos minutos, mas que se eterniza na história, na memória e no imaginário de todos que ali estão. Este estudo versa sobre essa magia, esse olhar sobre si mesmo, a partir do que se imagina do olhar do outro. E, assim como as cortinas, ele abre caminhos para que outros estudos possam trazer novos olhares e novas perspectivas.

Travem na beleza, porque agora, só no carnaval que vem!

REFERÊNCIAS





BATISTA, Tiago & Cleiton Almeida. **A-E-I-O-U | Já que é Carnaval, Jack é do discurso, da arte e do pandeiro:** corpo, gritos e sussurros na Imperatriz Ludovicense 2019. Revista Policromias/UFRJ, v.4, nº 2, 2019.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1992.

CANDEIA. **Escolas de Samba: a árvore que esqueceu a raiz.** Rio de Janeiro: Lidador, 1978. p.12

DAMATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. 6ª. Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Do texto à obra.** Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 11, n.1, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a05v13n1.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

MOTTA, Carlos Eduardo Varella Pinheiro; COCO, Pina Maria Arnoldi. Nelson Rodrigues, **Artista e Artesão:** Reflexões sobre a construção do Dialeto Rodrigueano. Rio de Janeiro, 2008. 290p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ROSENFELD, A. **Reflexões sobre o Romance Moderno.** In: Texto/Contexto. Ensaios. SP:Perspectiva, 1969. p. 75-97.

SILVA, Antonio Carlos da. **As teorias do signo e as significações lingüísticas.** 2008. Disponível em: <<https://cutt.ly/cdLg3HV>>.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Vestidos para brilhar:** uma epopéia dos grandes destaques do Carnaval carioca. Rio de Janeiro: Editora Rico, 2018.

----- . **O Corpo Alegórico de Maurício Pina.** RECH - Revista Ensino de Ciências e Humanidades - Cidadania, Diversidade e Bem Estar. Ano 3, Vol. V, Número 2, Jul-Dez,





2019, p. 231-250. Disponível em <https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/rech/article/view/6803>

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da Terra:** o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. Carnaval e Boi-Bumbá: Entrecruzamentos Alegóricos. in CAVALCANTI; Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá. **Carnaval Sem Fronteiras.** 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.





HISTÓRIA PARA NINAR GENTE GRANDE: O DESFILE
DAS ESCOLAS DE SAMBA COMO ESPAÇO PARA A
PRODUÇÃO DE HISTÓRIA PÚBLICA - UM ESTUDO
SOBRE O ENREDO DA MANGUEIRA DE 2019

BEDTIME HISTORY FOR ADULTS: THE SAMBA
SCHOOLPARADES AS A SPACE TO PUBLIC HISTORY
PRODUCTION - A STUDY ON THE MANGUEIRAS' PLOT

Max Fabiano Rodrigues de OLIVEIRA¹

¹ Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFRRJ --
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail: deoliveira.max@gmail.com



RESUMO

As escolas de samba são espaços para a produção de História Pública. Para confirmar esta afirmação, foi escolhido, como estudo de caso, o desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, em 2019, como estudo de caso. A escola se propunha a trazer para a Avenida Marquês de Sapucaí personagens históricos apagados pela história oficial. Contudo, interessa aqui, não apenas a análise do desfile em si, mas o seu processo, ou seja, como ele foi pensado e desenvolvido até chegar a sua apresentação para o público. Este artigo parte de uma compreensão em que a história pública é “feita para, com e pelo público” (MAUAD, ALMEIDA & SANTHIAGO, 2016, p.12). Foram utilizadas como fontes o *Livro Abre-Alas*, a sinopse do enredo da Mangueira, notícias veiculadas na internet, entrevistas, textos diversos sobre o desfile e o *Google Trends*, como métrica de interesse para os temas suscitados pela escola no período de um ano (2018-2019). A metodologia consistiu em articular o debate atual sobre História Pública (MAUAD, SANTHIAGO & BORGES, 2018) com as fontes utilizadas, para compreender desde a construção inicial do enredo até a sua realização em forma de desfile na Avenida.

PALAVRAS-CHAVE

história pública; escolas de samba; Mangueira; divulgação científica.

ABSTRACT

Samba schools are spaces for the production of Public History. To confirm this statement, the samba school Estação Primeira de Mangueira' parade, in 2019, was chosen as the subject. The school proposed to bring





to the Avenida Marquês de Sapucaí historical characters erased by official history. However, what matters here is not only the analysis of the parade itself, but its process as a whole, from how it was scratched and evolved up to be presented to the general public. This article begins from the understanding in which Public History is “made for, with and by the public” (MAUAD, ALMEIDA & SANTHIAGO, 2016, p.12). The Abre-Alas book, the synopsis of Mangueira’s samba-plot, news available at the internet, interviews, a collection of texts about the parade, and Google Trends analysis were all used as sources of interest for the themes raised by the school in a one year window (2018-2019). The methodology consisted of articulating the current debate on Public History (MAUAD, SANTHIAGO & BORGES, 2018) with the available sources, to understand from the initial construction of the samba-plot to its realization in the form of a parade along the Avenue.

KEYWORDS

Public history, Samba schools, Mangueira, scientific dissemination.

INTRODUÇÃO - A PESQUISA ACADÊMICA E SUA NECESSÁRIA DIVULGAÇÃO

Muito conhecimento se produz nas universidades brasileiras, espaços institucionalizados que abrigam pesquisas de ponta, reconhecidas mundialmente. Nossos acadêmicos, cientistas, pesquisadores, de diversas áreas, ganham o mundo divulgando trabalhos de toda uma vida. A pesquisa científica se faz com dedicação e muito esforço que ultrapassam as dificuldades





inerentes a este ofício, pois se luta também por aportes financeiros que são essenciais para que os pesquisadores e seus estudantes realizem seus trabalhos.

A história não é uma linha constante, ela sofre rupturas de toda ordem e nos dá a impressão de avanços e retrocessos quase que simultâneos. Se no século XIX, considerado o século da ciência, o século das luzes, o científico era muito valorizado e associado a um sentimento de evolução da própria sociedade, hoje ele é atacado sistematicamente em redes que se dizem sociais. Mas, que socializam o ódio, o desprezo pelo convívio social, pela dignidade e preservação da integridade do outro, apenas por interpreta o mundo asuamaneira.

É neste cenário que setores reacionários avançam e se proliferam como um vírus que destrói a possibilidade de diálogo. Esse vírus se nutre de desinformação e notícias falsas, que no Brasil, por alguma razão, achamos que pode ser melhor compreendida pela sociedade se for chamada de *fake News*. Enquanto, ainda hoje, parte da academia insiste em continuar em sua cúpula, utilizando uma linguagem que apenas dialoga com os seus pares. No mundo real, aquele que acorda às quatro da manhã e se aperta nos coletivos, rumo ao seu trabalho precarizado, continua sendo bombardeado por um conteúdo que busca criar uma narrativa que se contrapõe à ciência e aos seus avanços.

Por outro lado, é preciso fazer justiça: não é de hoje que essa mesma academia tem se preocupado em dialogar com a sociedade através de pesquisas que pensam o conceito de divulgação científica e de história pública, área em que se insere, mais precisamente, este artigo. Portanto, há uma quantidade considerável de acadêmicos, pesquisadores, estudantes, que estão debruçados sobre essas questões, compreendo que além da produção de pesquisas de qualidade, elas precisam ser divulgadas, comunicadas para a sociedade.





É neste contexto que se faz necessário, mais do que nunca, uma reflexão sobre o campo da história pública, associado ao desfile das escolas de samba, sendo esta uma das justificativas para que este artigo fosse inicialmente pensado. Nas páginas a seguir será feito um estudo de caso a partir da análise da sinopse do enredo e do Livro Abre-Alas do desfile da Estação Primeira de Mangueira em 2019. O foco é compreender o conteúdo narrativo utilizado naquele desfile, associado ao conceito de história pública.

Primeiro será apresentado o que é a história pública, o seu possível diálogo com o fazer carnavalesco das escolas de samba, sua origem e suas especificidades no cenário brasileiro. Depois uma análise do enredo *História Para Ninar Gente Grande*, desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira. Nos interessa observar o processo em que o enredo foi pensado e desenvolvido, compreendendo o papel do público nessa construção. Desde o primeiro público a entrar em contato com o enredo, ou seja, a própria comunidade que vive no morro da Mangueira, os fazedores do carnaval, os artistas que trabalham na criação, concepção e produção da linguagem visual, que materializam a narrativa escrita em imagens, até o público em geral, durante o pré e pós-carnaval.

Na parte final do artigo, utilizando o *Google Trends* será realizado um estudo da métrica de pesquisa para o termo “Estação Primeira de Mangueira” e dos termos associados a ele, que demonstram um aumento de interesse pelo público que utilizou o *Google* para os temas levados para a Avenida pela Mangueira em 2019. O recorte utilizado foi o período de um ano, entre as datas, 22.06.2018, escolhida por ser o dia em que o enredo foi lançado, e a data final foi escolhida para que o período de um ano fosse contemplado, sendo ela o dia 22.06.2019. Dentro desse período foi analisado





o impacto da divulgação do enredo na mídia em geral, na internet, nos espaços públicos digitais.

O QUE É A HISTÓRIA PÚBLICA?

Esta é uma pergunta ainda difícil de ser respondida com exatidão, porque a história pública encontra diversas formas possíveis de ser realizadas. Apesar dos avanços que aconteceram no cenário brasileiro nos últimos dez anos, como a criação da *Rede Brasileira de História Pública*.² Ainda se discute muito os seus limites e, mesmo, que história pública queremos. Mas, entende-se por história pública, atividades ligadas à história que são realizadas fora do ambiente acadêmico.

De acordo com Fagundes, várias são as atividades que podem ser classificadas como história pública. Poder ser uma “consultoria histórica a empresas, assessoria a projetos de turismo e patrimônio, criação de arquivos empresariais, curadoria de museus, histórias de família, atividades junto a órgãos governamentais...” (2019, p.30) A quantidade de possibilidades são muito variadas, pode ser também “serviços de produção histórica a sociedades comunitárias de história local e estadual, participação de historiadores no processo de elaboração de políticas públicas.” (2019, p.30)

A História Pública também se preocupa com a divulgação da produção acadêmica para o público em geral. Entendendo o termo público como um espaço dialógico, de compartilhamento e de circulação dessa produção. O historiador Ricardo Santiago coloca alguns aspectos que ajudam a compreender

² A **Rede Brasileira de História Pública** foi fundada em 2012 e reúne diversos pesquisadores refletindo sobre vários aspectos importantes para a construção de uma história pública brasileira, com suas especificidades e, ao mesmo tempo, dialogando com a produção internacional.





melhor a questão. Ele vai dizer que a história pública é pensada em quatro modalidades elementares. A primeira é uma história para o público, em segundo, esta mesma história pode ser feita com o público. Depois é possível observar uma história que é feita pelo público. E, por último, a modalidade história e público. (2016, p.28)

Ana Maria Mauad em seu artigo “O carnaval da história pública”, ao analisar o desfile da escola de samba Paraíso do Tuiuti, emprega um termo usado por ela chamado de “atitude historiadora” que para a autora é a “tomada de posse do passado comum como material para dar sentido ao presente e situar-se no fluxo do tempo futuro.” (2016, p. 228) Ela considera o desfile um “fenômeno de história pública no tempo presente” (2016, p. 228) e coloca a escola de samba como mediadora na relação passado e presente.

Ao analisar o desfile da Estação Primeira de Mangueira, é possível compreender que ela no desfile de 2019 tem uma atitude historiadora, como pensado por Mauad (2016, p. 228) e uma atitude mediadora entre o passado e o presente. Ainda é identificado algumas das modalidades pensadas por Ricardo Santiago (2016) no desfile da escola. O desfile é feito para o público, ou seja, existe um público que assistirá o desfile durante a sua realização no Sambódromo, existe o público que assistirá o desfile pela TV, ou depois pela internet. Mas, existe também o público que participa de todo ou parte do processo de criação e desenvolvimento do enredo que só se completará na avenida com a realização do desfile. Portanto, ele é feito com o público e pelo público, ou seja, vários públicos e graus diferentes de participação.

Quando se observa o Carnaval como uma arte colaborativa que só se realiza com a participação da comunidade nas diversas etapas do processo, conclui-se que seu primeiro público é a própria comunidade, aquela que





está durante o lançamento do enredo, e depois, participando do processo de escolha do samba enredo que mobiliza por várias semanas toda a comunidade durante as eliminatórias. E, ainda, há a participação dos seus componentes, da comunidade ou em alas comerciais, aquelas que são compradas por quem não vive o carnaval o ano todo, na Avenida Marquês de Sapucaí. São centenas, milhares de pessoas são envolvidas neste processo. Do lançamento do enredo, escolha do samba, passando pela confecção das fantasias e alegorias, esses também são os públicos do carnaval e, não somente, aquele que vai consumir apenas o seu resultado, o produto de um processo complexo que leva vários meses do ano.

Assim, a história pública tem como um de seus papéis produzir uma história que se faz em conjunto, colaborativa, com autoridades compartilhadas, ao mesmo tempo dialogando com a ideia de circularidade desse conhecimento. (SANTIAGO, 2018) O processo de criação das escolas de samba são espaços de criação que possibilitam vários desses aspectos acontecerem.

A história pública também deve entender as especificidades locais para se realizar. Desta forma, a história pública feita no Brasil não será, necessariamente, a mesma feita na Inglaterra. Assim como uma história pública feita no Rio, não será igual a uma realizada em Sergipe.

Neste sentido, a cidade do Rio de Janeiro e as escolas de samba, as comunidades que ali atuam, suas experiências, a geografia da cidade, são as especificidades necessárias para a produção de uma história pública que dialogue com a cidade e os públicos interessados nesta manifestação cultural. A história pública encontra no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro um formato de divulgação da história de grande impacto junto à sociedade.





O termo foi utilizado pela primeira vez na Universidade de Santa Bárbara, na Califórnia, EUA, nos anos de 1970, em um contexto de escassez de empregos para os historiadores. Ele surge para se referir a atuação de historiadores fora da academia, já que as vagas de trabalho nas universidades não comportavam os recém-formados. Essa atuação poderia acontecer em muitos espaços públicos, como em empresas privadas, museus, na televisão, como em séries, novelas, filmes, consultorias, etc. (SANTIAGO, 2018) Depois a história pública ganhará outros significados, como se preocupar com uma história sensível à sociedade, uma história que passou por processos de apagamento ou negação.

UM ENREDO PARA DESPERTAR GENTE GRANDE

O enredo da Mangueira teve uma grande repercussão durante o carnaval. Foram muitas as entrevistas que o carnavalesco Leandro Vieira deu para falar sobre a temática que seria levada para a avenida, não só para os diversos meios de comunicação especializados no mundo do samba, muitos independentes, mas também para a grande mídia. Algumas considerações são necessárias sobre a sua sinopse.

Leandro Vieira realizou as suas pesquisas e assinou o texto da sinopse, mas ele também consultou historiadores e se debruçou em livros e teses, além de uma pesquisa iconográfica para desenvolver o estilo do desfile. A divulgação no site da Mangueira informa que o seu enredo é autoral, um trabalho de pesquisa “e que se propõe em contar um outro lado da história do Brasil. Para Leandro, se for para ser enquadrado num estilo, o enredo da Mangueira pra 2019 é um enredo de caráter Histórico.” A explicação segue dizendo que o enredo iria apresentar “Um olhar diferente dos tais atos heroicos





de figurões como Pedro Álvares Cabral, a Princesa Isabel, o imperador Dom Pedro, o marechal Deodoro. O lado “B” da narrativa construída pela história oficial.” (MANGUEIRA, 2018, p.1)

Portanto, fica claro que mais do que narrar fatos históricos, a proposta do carnavalesco parte de uma premissa que dialoga com uma das possibilidades da história pública, que é apresentar para o grande público temas invisibilizados, sensíveis à sociedade e, de grande impacto na forma de pensar o papel da História na construção da memória e da identidade de uma comunidade, uma região, um país. Leandro Vieira complementa o argumento dizendo que “A proposta é questionar acontecimentos históricos cristalizados no imaginário coletivo e que, de alguma forma, nos definem enquanto nação.” (MANGUEIRA, 2018, p.1)

A sinopse é repleta de referências históricas onde o objetivo do carnavalesco é discutir porque alguns personagens foram colocados no lugar de heróis nacionais e outros ficaram escondidos, em um processo de apagamento. Não é foco neste trabalho, analisar através de um debate historiográfico a validade dos argumentos utilizados pelo carnavalesco para problematizar a chamada história oficial. O intuito é observar a sua proposta em relação com a história pública, os seus possíveis impactos para os públicos que acessaram a narrativa construída pelo enredo.

O texto tenta abarcar a história do Brasil desde o seu descobrimento, ou a sua invasão, já que o termo descobrimento parte de uma perspectiva eurocêntrica que compreendia o mundo civilizado a partir de um modelo ocidental de desenvolvimento. Descartando, ignorando outras formas de organizações sociais, como as dos povos originários que viviam no que hoje se conhece como Brasil.





Ao dizer que o Brasil foi descoberto e não dominado e saqueado; ao dar contorno heroico aos feitos que, na realidade, roubaram o protagonismo do povo brasileiro; ao selecionar heróis “dignos” de serem eternizados em forma de estátuas; ao propagar o mito do povo pacífico, ensinando que as conquistas são fruto da concessão de uma “princesa” e não do resultado de muitas lutas, conta-se uma história na qual as páginas escolhidas o ninam na infância para que, quando gente grande, você continue em sono profundo. (MANGUEIRA, 2019, p.1).

No texto da sinopse, Leandro Vieira vai questionar várias figuras colocadas como heróis pela história oficial, como os Bandeirantes que ao ampliar os limites territoriais do Brasil cometeram diversos massacres contra os povos indígenas. O mito da Princesa Isabel redentora que em um ato de bondade acabou com a escravidão no Brasil, apagando séculos de lutas e resistência da população escravizada contra o cativo, entre outros personagens que estão na memória coletiva do brasileiro.

Em contraponto Leandro vai destacando outros personagens, aqueles que ficaram à margem da narrativa que está nos livros didáticos. Ele então vai reunir importantes figuras indígenas, negras e das classes mais pobres para apresentá-las como os verdadeiros heróis da nação. O carnavalesco se preocupa em revelar não só suas figuras históricas, mas também o legado cultural que deixaram para o país.

Não fizeram de CUNHAMBEMBE – a liderança tupinambá responsável pela organização da resistência dos Tamoios – um monumento de bronze. Os índios CARIRIS que se organizaram em uma CONFEDERAÇÃO foram chamados de BÁRBAROS. Os nomes dos CABOCLOS que lutaram no DOIS DE JULHO foram esquecidos. Os Índios, no Brasil da narrativa histórica que é transmitida ainda hoje, deixaram como “legado” cinco ou seis lendas, a mandioca, o balanço da rede, o tal do “caju”, do “tatu” e a “peteca”. (MANGUEIRA, 2019, p.1).





O legado da população negra também aparece em seu texto:

Se “heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referências, fulcros de identificação” a construção de uma narrativa histórica elitista e eurocêntrica jamais concederia a líderes populares negros uma participação definitiva na abolição oficial. Bem mais “exemplar” a princesa conceder a liberdade do que incluir nos livros escolares o nome de uma “realeza” na qual ZUMBI, DANDARA, LUIZA MAHIN, MARIA FELIPA assumissem seu real papel na história da liberdade no Brasil. (MANGUEIRA, 2019).

Sua sinopse sugere um diálogo amplo com uma bibliografia que faz parte de um debate historiográfico consistente que está presente na academia, mas que, muitas vezes, não consegue alcançar o grande público. Neste sentido, a contribuição do desfile da Mangueira para a divulgação da história é bastante rica. É importante frisar que quando se fala em história oficial, ou como diz a letra do samba “a história que a história não conta”, não significa que não há uma historiografia debatendo e produzindo muitas reflexões sobre essas questões. Os debates acadêmicos são bastantes intensos. A questão é que esses debates ficam na academia e não vão parar nos livros didáticos. O desfile da Mangueira foi possível justamente por existir essa bibliografia preocupada com os sujeitos invisibilizados, com os sujeitos subalternizados, com os excluídos, os marginalizados.

Leandro dialoga com uma bibliografia historiográfica que se utiliza de referenciais teóricos ligados, muitas vezes, à micro-história italiana, que nos anos de 1970 se propôs a falar dos indivíduos, suas trajetórias, utilizando novas metodologias e fontes históricas, mas sem esquecer uma articulação entre o micro e o macro. (GINZBURG, 1989 e 2017; REVEL 1998)





Essa bibliografia também dialoga com o que se chamou *história vista de baixo* dedicada a estudar os sujeitos que até então pareciam não ter história, pois ficavam à margem das produções historiográficas. O hoje célebre artigo escrito por Jim Sharpe *A História Vista de Baixo* ajuda bem a ilustrar o que pretendiam esses autores. (BURKE, 1992) E ainda é preciso citar o historiador Inglês E. P. Thompson que ao se debruçar sobre as experiências dos indivíduos que faziam parte da classe operária inglesa, fez uma grande contribuição para o estudo da História que reflete as experiências dos indivíduos. (1987)

Quando Leandro Vieira faz o enredo de 2019, ele surge através de uma demanda social que pulsa na sociedade e o leva a pensar nesse tema. Então há um caráter dialógico nas escolas de samba que se aproxima da história pública, pois ao pensar o enredo, o carnavalesco também está pensando em seu público, nos públicos do carnaval e mais, ele está pensando também em quem produz a festa, os seus componentes da comunidade.

O carnavalesco, algumas vezes, procura um enredo que tenha significado para a comunidade onde a escola atua, o seu espaço de sociabilidade. Portanto, ele está pensando no impacto que aquele tema terá nos componentes da escola. O engajamento desse primeiro público é fundamental para o sucesso do desfile. Neste sentido, para quem faz o carnaval e está nos bastidores, a descoberta dessas histórias ganha também um caráter pedagógico, no sentido de aprendizado, no desvelamento de narrativas que estavam escondidas e que fala.

HISTÓRIA OFICIAL

História oficial é aquela que, geralmente, está nos livros didáticos, é a história que se pretende ensinar, construir uma noção de identidade





nacional, é aquela que se preocupa com a produção de símbolos para um país, forjando uma identidade única, distante das tensões sociais.

É possível afirmar que ela corresponde aos interesses dos governantes, das classes dominantes em suas várias esferas, como por exemplo, a classe econômica, políticas, militar e religiosa. Esses grupos podem se valer da construção de uma história oficial como um mecanismo para criar o discurso que lhes é conveniente. Ela serve ainda “para divulgar uma imagem positiva daqueles nela interessados – do mesmo modo, ela também pode ser escrita para contradizer uma narrativa.” (SILVEIRA, 2011, p. 339).

Segundo Maria Auxiliadora Moreira dos Santos Schmidt, a transformação na abordagem dos conteúdos pertinentes ao ensino de História teve um efeito que fragmentou e empobreceu, não estando “(...) organicamente articulados com a pluralidade das experiências daqueles que lutam e fazem a história do povo brasileiro, no presente e no passado e, portanto, não respondem às suas demandas de transformação da sociedade contemporânea.” (2012)

NA LUTA É QUE A GENTE SE ENCONTRA – O DISCURSO SE MATERIALIZA NO DESFILE

O desfile da Mangueira foi dividido em quatro setores, o primeiro intitulado “Mais invasão do que descobrimento” buscava celebrar a cultura indígena “os povos originários do Brasil, que recuperam na verde e rosa seu protagonismo como os primeiros habitantes do país.” ABRE-ALAS, 2019, p. 316) e problematizar o próprio “termo “descobrimento” está ligada ao etnocentrismo dos portugueses e também dos europeus.” (ABRE- ALAS, 2019, p. 316)





O segundo setor do desfile recebeu o nome de “Heróis de lutas e glórias” e de acordo com o livro *Abre-Alas* de 2019 a “Mangureira não apenas busca questionar alguns mitos cristalizados pela história “oficial”, mas também jogar luz em personagens fundamentais que não são devidamente reconhecidos. “Heróis” que não estampam as capas dos livros.” (ABRE- ALAS, 2019, p. 316)

O terceiro setor, “Nem do céu, nem das mãos de Isabel” questionava a assinatura da Lei Áurea, pelas mãos da Princesa Isabel, que libertou os escravizados em 13 de maio de 1888, gerando um processo de apagamento das lutas da população negra que “foram diminuídas de maneira a dar a Princesa Isabel à notoriedade da abolição. O fim da escravidão no Brasil, de um modo geral, é apresentado como uma ação do Estado brasileiro.” (ABRE- ALAS, 2019, p. 317)

O quarto setor se debruçou sobre “A história que a história não conta” trazendo um conjunto de “fantasias de ala de linguagem anedótica, chargista e em tom de caricatura. Apresenta personagens consagrados pela narrativa “oficial”, todavia, contornados por um viés que desconstrói a imagem heroica intencionalmente difundida no imaginário coletivo.”(ABRE-ALAS, 2019, p. 318)

No carro *A história que a história não conta*, última alegoria da escola, o carnavalesco convidou professores de história para escrever nas páginas de grandes livros que ficavam abertos nas laterais da alegoria, foram eles: Daniele Jardim da Silva, Thaís Souza, Tarcísio Mota e Luiz Antônio Simas. O objetivo do carnavalesco foi passar a ideia de uma história reescrita e junto a cada um dos livros abertos aparecia uma figura histórica dançando sobre corpos despedaçados. Com isso, o carnavalesco compunha a imagem de um





livro aberto, na frente desse livro a figura histórica dançando e a página reescrita por um dos professores, mostrando uma faceta da vida desse sujeito que normalmente não aparece nos livros.³

O quinto e último setor do desfile chamado “Dos Brasis que se faz um país” a escola buscou exaltar a “Identidade popular como um valor patriótico. O conceito artístico e estético do setor aponta que a beleza e a arte que emanam do POVO são as principais riquezas potentes do país. A sequência de alas quer dar ênfase ao material humano brasileiro.” (ABRE-ALAS, 2019, p. 319)

O carnaval, ao se materializar na avenida, traz uma dimensão que dialoga com o lúdico, com o teatral e o performático. Quando em um dos carros alegóricos a Mangueira apresenta os vultos históricos dançando em cima de pedaços de corpos, ela, através de uma narrativa visual, constrói um simbolismo que alcança o olhar do público que faz a sua leitura. O processo de criação dos enredos ao se transformar em narrativa visual, também pode promover uma história pública, na dimensão dialógica entre o público e o desfile.

Leandro enquanto artista do carnaval está atento às demandas sociais, aquilo que está nas ruas, aquilo que precisa ter espaço e visibilidade. Portanto, ao escolher falar dos personagens apagados da história, ele também faz com o público entre em contato com essas discussões, gerando um processo de circularidade do conhecimento.

Essa circularidade se inicia no momento em que o enredo é lançado e se conclui com o desfile, o seu produto, finalizado na avenida, mas entre o

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yokl1C4NPx0&t=954s>





anúncio do enredo para a comunidade e o desfile, existe um longo processo. Leandro ao colocar em circulação essas ideias, ele dialoga diretamente com a comunidade da Mangueira, através das trajetórias dos próprios componentes da escola.

Depois do desfile e vitória da Mangueira em 2019, Leandro Vieira afirmou em uma entrevista concedida para o jornal do Brasil que a vitória da Mangueira foi uma vitória emblemática porque:

E um desfile que discute a pertinência da representatividade popular, acho que em um momento em que o país discute mal a questão indígena, a questão quilombola. Um momento em que o país discute mal a representatividade do homem e da mulher pobre, eu acho que o desfile da mangueira ganha um contorno que o coloca no centro de uma discussão importante para o país. O desfile da mangueira é um desfile que se orgulha de seu passado indígena, é um desfile que se orgulha do seu passado negro, é um desfile que olha para o passado, com interesse de entender o futuro. (...) Representatividade é importante. É importante dizer hoje e sempre que, Dandara dos Palmares nos representa, que os índios Cariris nos representam, que Sepé Tiaraju nos representa, que Cunhambebe, é preciso dizer que Aqualtune nos representa, que é preciso dizer que Marielle Franco nos representa, que Carolina de Jesus, Jamelão, Cartola, e tantos outros nomes nos representa. É impossível seguir adiante sem olhar para o poder popular.(JORNAL DO BRASIL, 2019)

Ô ABRE-ALAS QUE A HISTÓRIA PÚBLICAQUER PASSAR

É importante perceber que os enredos das escolas de samba surgem a partir de muitas pesquisas em documentos, fontes primárias, imagens e bibliografia pertinente a feitura do enredo que será levado para avenida. Essa bibliografia é explicitada no livro Abre-Alasque a LIESA (Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) entrega aos jurados que irão julgar as escolas de samba e, posteriormente, torna público o material no site da instituição.





Os jurados usam o livro *Abre-Alas* para compreender o que será apresentado na avenida. Ao contrário de um trabalho acadêmico em que a bibliografia citada no transcrito do texto é apresentada ao final. No livro *Abre-Alas* é a bibliografia que foi utilizada pelo carnavalesco e sua equipe de pesquisa para o desenvolvimento do enredo que aparece inicialmente. Ela está ali para mostrar aos jurados que, na sequência, o que será apresentado, a narrativa representada em alegorias e fantasias, foram pensadas a partir daquelas referências.

O tipo de abordagem que será dada ao enredo, o foco, o recorte, passa pela leitura da bibliografia apresentada. Fica evidente que as escolas de samba levam para a avenida temas que foram pensados, a partir, de longas pesquisas. Todas as quatorze escolas apresentam uma ampla bibliografia e demais referências, como sites, jornais, revistas, para justificar os seus enredos para o carnaval de 2019.

A Mangueira, por exemplo, apresenta uma bibliografia composta por oito livros. Uma das obras citadas é o livro *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que Não Foi* do historiador José Murilo de Carvalho. Aparece também o livro *Rebelião escrava no Brasil – A história do levante dos males em 1835*, do historiador João José Reis. De Sérgio Buarque de Holanda, Leandro utilizou *Caminhos e fronteiras* sobre a história dos Bandeirantes.

Sobre a questão indígena aparecem as seguintes obras citadas: *Memórias sertanistas: cem anos de indigenismo no Brasil*, organizado por Felipe Milane, *Povos Indígenas no Brasil 2001-2005* de Beto Ricardo e Fany Ricardo, e ainda *História dos índios no Brasil*, organizado por Manuela Carneiro da Cunha, uma bibliografia importante para pensar os indígenas brasileiros.





Com o livro *A Elite do Atraso, da Escravidão à Lava Jato*, de Jessé de Souza, Leandro cria um diálogo entre a história e o tempo presente. E, ainda aparece citado em sua bibliografia o livro *1808 - Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*, de Laurentino Gomes.

Várias atividades já são utilizadas por professores de história a partir do desfile das escolas de samba, como o uso das letras dos sambas de enredo. O que se discute aqui é o papel da festa e o seu impacto direto na sociedade através da proposta e desenvolvimento do enredo que encontra sua natural divulgação nos sites especializados e, posteriormente, o desfile da escola que alcança um público de milhões de telespectadores em todo o Brasil.

O GOOGLE TRENDS COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE

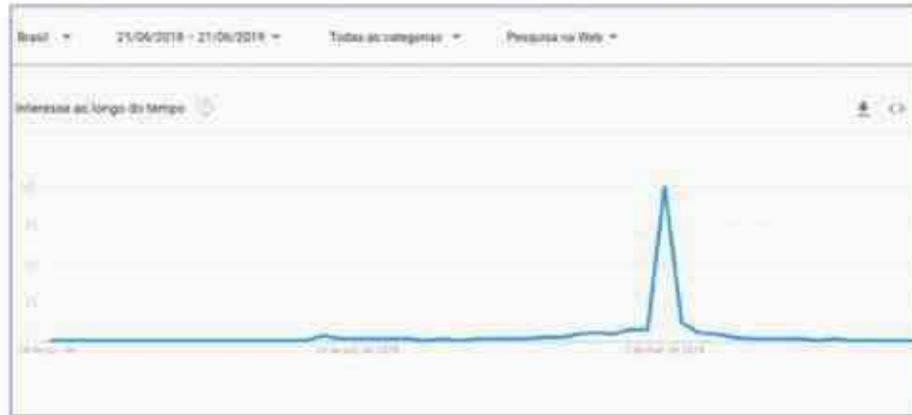
Após analisarmos o processo de construção do enredo da Mangueira e o impacto do seu desfile, agora é hora de compreender através da utilização da ferramenta *Google Trends* a repercussão que o tema escolhido pela escola teve na internet. A ferramenta desenvolvida pelo Google serve para verificar tendências de buscas dos usuários na internet. Ela ajuda, por exemplo, a empresas compreenderem melhor o comportamento dos seus consumidores. Pode ser utilizada em planejamentos e estratégias de marketing.

Aqui a sua utilização será com o intuito de verificar a incidência de buscas relacionadas ao nome da escola, que será o termo principal a ser analisado, “Estação Primeira de Mangueira – Escola de samba.” A partir dele, serão verificados termos relacionados que apareceram durante a análise do termo principal e estavam ligados ao tema do enredo de 2019.





Gráfico 1 –Busca pelo termo “Estação Primeira de Mangueira – Escola de Samba”



Fonte: *Google Trends*.

No gráfico acima temos representado em uma linha do tempo iniciada em 22 de junho de 2019 com a representação das buscas pelo termo “Estação Primeira de Mangueira – Escola de samba.”, o que no gráfico aparece como “Interesse ao longo do tempo. Como filtro foi colocado apenas como região selecionada o Brasil. Nas opções categorias, ficou a opção “todas as categorias” e “pesquisa *web*”, que significa uma pesquisa ampla em toda a rede.

Para entender o gráfico, note que a sua escala está representada de zero a cem, onde o zero é o ponto de menor interesse e cem é o ponto de maior interesse. Isso significa que o gráfico não apresenta números absolutos, não sabemos o volume de pesquisas realizadas para o termo, provavelmente na casa das centenas de milhares e milhões de buscas na semana do carnaval.

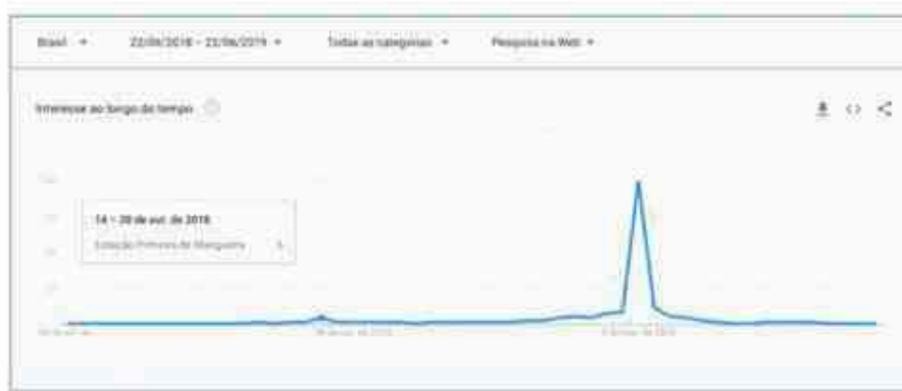
Analisando a imagem é possível perceber que o lançamento do enredo não gerou grande engajamento com o público. O primeiro ponto relevante na linha do tempo representada pelo gráfico é a semana entre os dias 14 e 20 de outubro de 2018. A pontuação de interesse chega a 5% de interesse.





Ao pesquisar o que poderia ter acontecido para essa maior mobilização, foi verificado que no dia 14 de outubro a Mangueira escolhia o seu samba de enredo. No gráfico abaixo, fica mais claro este ponto.

Gráfico 2 – Busca pelo termo “Estação Primeira de Mangueira – Escola de Samba”



Fonte: *Google Trends*.

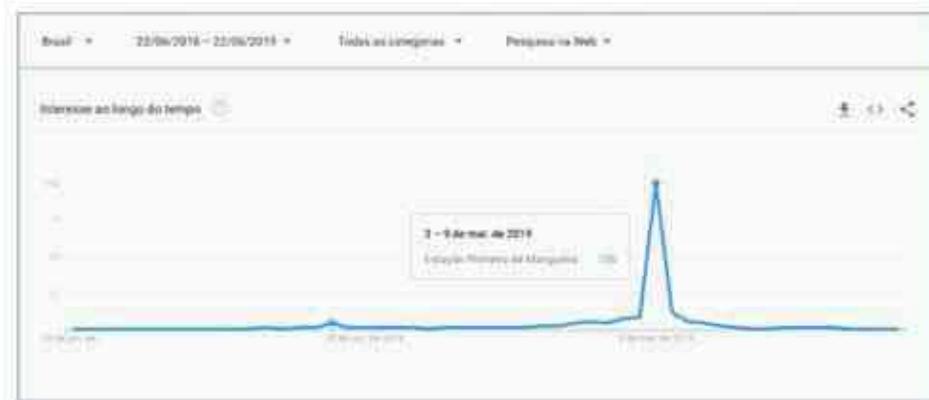
A escolha do samba enredo da Mangueira foi um ponto de virada na própria história do enredo que em sua versão original não se referia a figura da vereadora Marielle Franco, assassinada no dia 14 de março de 2018. A inserção do nome da vereadora acontece por iniciativa dos compositores, nos versos “Brasil, chegou a vez. De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês.”

Abaixo a representação do mesmo gráfico, mas em destaque a semana dos dias três a nove de março de 2019, semana em que o carnaval aconteceu. O índice de interesse pelo termo “Estação Primeira de Mangueira” chega ao seu ponto máximo. A escola desfilou na segunda-feira de carnaval, já na madrugada do dia 04 de março, dentro do período mostrado no gráfico.





Gráfico 3 – Busca pelo termo “Estação Primeira de Mangueira – Escola de Samba”



Fonte: *Google Trends*.

Imagem1 – Interesse por sub-região



Fonte: *Google Trends*.

A cidade com maior índice de buscas pelo termo “Estação Primeira de Mangueira – escola de samba.” foi a cidade do Rio de Janeiro com o pico de popularidade⁴ em 100. Na sequência vemos o estado do Amapá com um índice de popularidade para o termo em 36, seguido de Piauí e Espírito Santo,

⁴ O termo “popularidade” aqui é utilizado em acordo com a nomenclatura que o *Google Trends* usa para interpretação dos dados que são apresentados pela plataforma, onde o aumento ou diminuição de interesse do usuário por um termo é explicado como alta ou baixa popularidade.





ambos com 27 e em quinto lugar ficou o estado de Minas Gerais com 26 de popularidade na busca pelo termo.

Aqui é importante fazer uma ressalva em relação a esta metodologia empregada para verificar o nível de popularidade do enredo da Mangueira no carnaval de 2019. Inicialmente a busca ocorreu apenas pelo termo “Mangueira 2019” e o próprio Google apresentou em uma lista de assuntos relacionados, a partir do termo buscado e, entre eles, uma variação para pesquisa que era “Estação Primeira de Mangueira – Escola de samba”.

Portanto, nos testes de busca com diversos termos, este sugerido pelo *Google Trends* foi o que apresentou melhores e mais completos resultados relacionados ao desfile e enredo da Mangueira. Isso significa também que a busca com variações desse mesmo termo, levará o pesquisador a variações de resultados. Portanto, a verificação dos resultados, se relaciona diretamente com a utilização do mesmo termo.

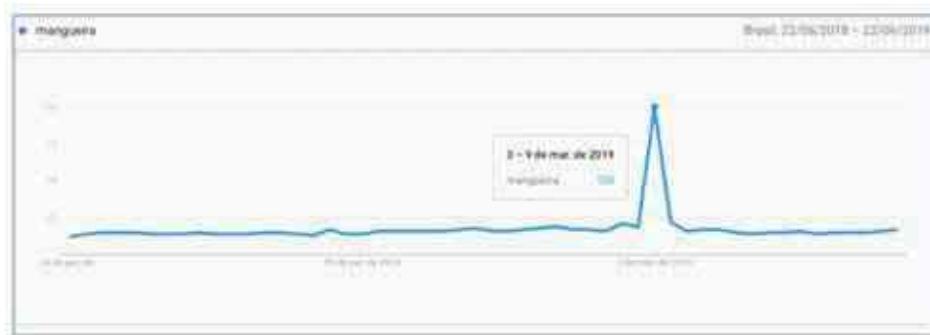
Na sequência como forma de verificação dos resultados, dois novos gráficos são apresentados apenas com o termo “Mangueira” como termo de pesquisa, mantendo o mesmo período de busca, entre 22 de junho de 2018 e 22 de junho de 2019, pois a pesquisa sem este recorte, traria resultados diversos e não representativos do desfile da mangueira de 2019. Abaixo é possível verificar que os resultados gerais não se alteram, apenas é possível observar que o índice de popularidade do termo se eleva de uma maneira geral. A explicação se dá porque pesquisar o termo “Mangueira” deve ser mais usual. Mas, a linha do gráfico, em suas curvas ascendentes, apresentam o mesmo resultado que a busca pelo termo “Estação Primeira de Mangueira – Escola de samba”. Há um pequeno aumento no índice de popularidade entre os dias 14 e 20 de outubro de 2018, semana em que foi escolhido o samba enredo da escola e o destaque para





a semana em ter os dias 3 e 9 de março de 2019, período em que o carnaval se realizou e o termo “Mangureira” chegou a pontuação máxima de popularidade.

Gráfico4 –Busca pelo termo “Mangureira”



Fonte: *Google Trends*.

Uma variação no resultado apareceu apenas quando se observa por região os índices de popularidade do termo “Mangureira”. O Rio continua a liderar como o local de maior interesse, mas agora ele é seguido de perto por São Paulo com 67 de popularidade. Depois aparecem os estados do Paraná e Minas Gerais empatados com 63 e na quinta posição Mato Grosso com 62 de popularidade para o termo “Mangureira”.

Imagem2 –Busca pelo termo “Mangureira”



Fonte: *Google Trends*.





Feito o esclarecimento, este trabalho segue sua análise com o termo “Estação Primeira de Mangueira – Escola de samba”, agora para verificar os assuntos e consultas relacionadas ao termo inicial. O enredo da Mangueira trazia personagens que ficaram à margem da história oficial, um país que como dizia a letra do samba “não está no retrato”. Esses personagens também tiveram um aumento de popularidade nas buscas pelos usuários do Google, demonstrando o impacto que pode causar um desfile de escola de samba para a divulgação da História.

Os “assuntos relacionados” significam que os usuários que pesquisaram pelo termo inicial, ou parte dele, também realizaram outras pesquisas no Google de assuntos relacionados ao enredo da Mangueira. Muitos deles aparecem “em ascensão” e “aumento repentino”, demonstrando que as buscas por esses outros termos tiveram uma popularidade súbita. Pode se dizer que eles “viralizaram”⁵ na internet em um dos momentos do período aqui recortado.

Segundo o *Google Trends*, quando o termo aparece “Em ascensão” são assuntos relacionados ao maior aumento na frequência de pesquisa desde o período anterior. E os que estão marcados também com “Aumento repentino” demonstram que “tiveram um aumento muito relevante, provavelmente devido ao fato de que esses assuntos são novos e tiveram nenhuma ou poucas pesquisas anteriores.”⁶

Abaixo o primeiro termo que aparece em ascensão é o nome de Marielle Franco, ou seja, quem pesquisou por assuntos relacionados a escola de samba Mangueira, também pesquisou pelo nome da vereadora assassinada. O terceiro

⁵ O termo “viralizar” é muito usado na internet e significa “Tornar viral; fazer com que algo seja compartilhado por um grande número de pessoas.” Disponível em: <https://www.dicio.com.br/viralizar/#:~:text=Significado%20de%20Viralizar,vergonhosa%20se%20viralizava%20pela%20internet>. (Acessado em 23 de setembro de 2020)

⁶ Disponível em: <https://trends.google.com.br/trends/>

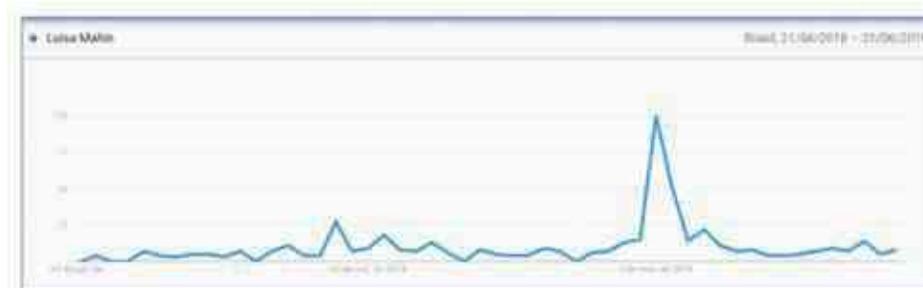


termo que aparece é Luísa Mahin,⁷ uma das personagens abordadas no enredo da escola. Tanto Marielle Franco quanto Luísa Mahin aparecem classificados com “Aumento repentino”, demonstrando que os usuários do Google ao entrar em contato com o enredo da mangueira e saber do que estava sendo abordado, iniciaram outras pesquisas sobre o conteúdo do enredo. A vereadora, mesmo com seu nome diariamente aparecendo nos jornais, teve um emulsionamento de buscas. Mas, o que chama a atenção é o nome de Luísa Mahin aparecer em terceiro lugar. Um aumento de popularidade que só se explica através da divulgação proporcionada pelo enredo e desfile da Mangueira.

Imagem3 – Consultas e assuntos relacionados



Fonte: *Google Trends*.



Fonte: *Google Trends*.

⁷ Luíza Mahin, “uma negra, africana livre, da Costa da Mina”, mãe do poeta Luiz Gama. Uma mulher insubordinada, que se tornou símbolo de resistência negra, configurando um mito para a população afrodescendente. (GONÇALVES, 2011)





No Gráfico acima, duas coisas chamam a atenção e demonstram o impacto que o enredo e o desfile da Mangueira tiveram para a divulgação da história de Luísa Mahin. O primeiro é a semana entre os dias 14 e 20 de outubro de 2018, semana em que o samba enredo da Mangueira foi escolhido. É possível observar no gráfico que há um aumento de popularidade que ultrapassa os 25 pontos do gráfico pela primeira vez, dentro do período selecionado. O segundo ponto é na semana do carnaval, quando alcança a pontuação máxima de popularidade.

É muito difícil mensurar o impacto, o alcance que pode ter um desfile de escola de samba na divulgação de eventos e personagens históricos, ainda mais esses que foram invisibilizados pela história oficial, aquela, geralmente, ensinada nas escolas. Mas, é possível supor que a repercussão é imensa diante da mídia que há em torno do evento, reconhecido internacionalmente. Segundo notícia do Observatório da TV, no carnaval de 2019 a emissora que transmite o desfile, a Rede Globo “registrou 20 pontos de média com a apresentação do Grupo Especial. Esse é o melhor resultado que o desfile conseguiu para o canal desde 2012”, para o Grande Rio.⁸

Para se ter uma ideia do que isso significa, em 2019 uma matéria divulgada pelo *Na Telinha* do UOL,⁹ informava que cada 1 ponto de IBOPE, somente no Rio de Janeiro, representava em número de telespectadores 121.090 (cento e vinte um mil e noventa). Somando os 20 pontos de

⁸ Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/audiencia-da-tv/globo-registra-excelente-audiencia-no-rio-de-janeiro-com-exibicao-do-desfile-das-escolas-de-samba> (Acessada em 24 de setembro de 2020).

⁹ Disponível em: <https://m.natelinha.uol.com.br/televisao/2019/12/19/ibope-atualiza-representatividade-de-1-ponto-de-audiencia-em-2020-138420.php> (Acessada em 24 de setembro de 2020).





média alcançados pelo desfile do Grupo Especial no Rio de Janeiro, chega-se ao impressionante número de 2.385.660 (dois milhões, trezentos e oitenta e cinco mil, seiscentos e sessenta) telespectadores assistindo ao desfile. Se isso for projetado para todos os estados do Brasil, este número será muito maior.

Portanto, foram milhões de telespectadores que assistiram o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro em 2019 e entraram em contato com a narrativa criada por Leandro Vieira no desfile da Mangueira. Desta forma, a escala de popularidade do *Google Trends* que vai de zero a cem, esconde em números absolutos, milhões de usuários que influenciados pela *História de Ninar Gente Grande* tiveram a iniciativa de ir para a internet pesquisar mais sobre o assunto.

Na imagem a seguir é possível verificar por estados, o nível de popularidade entre os usuários do Google nas Buscas por Luísa Mahin. O Rio de Janeiro aparece com popularidade máxima, demonstrando que por mais nacional que seja o desfile das escolas de samba, ele encontra no Rio de Janeiro o seu ponto máximo de interesse, demonstrando que a festa é fundamentalmente local e dialoga com a cidade. O Segundo estado que aparece, também com um nível alto de popularidade é a Bahia, estado em que viveu Luísa Mahin. Em “Consultas relacionadas” a partir do nome dela, aparece também o nome de Luís Gama, seu filho, classificado com “Aumento repentino” de buscas. Demonstrando que a partir do enredo da Mangueira, os usuários pesquisaram não só as figuras apresentadas no enredo, mas também foram desdobrando seus interesses em outras pesquisas relacionadas ao primeiro termo buscado.





Imagem4 – Pesquisa por estados - Luísa Mahin



Fonte: *Google Trends*.

Outra personagem que aparece com aumento repentino de buscas pelos usuários do Google, foi Dandara,¹⁰ através do termo “Dandara”. O seu gráfico de popularidade nas buscas do Google, assim como o de Luísa Mahin apresenta o seu pico na semana do carnaval, reafirmando o impacto do enredo da Mangueira para despertar o interesse por sua história.

Mas há uma diferença interessante em seu gráfico quando olhamos para o final do ano de 2018, ao contrário de Luísa Mahin, o segundo ponto de popularidade de Dandara não acontece durante a escolha de samba da Mangueira, mas sim durante a semana da Consciência Negra, em que ela aparece com 48 ponto de popularidade. Na semana de escolha de samba ela aparece com 29 pontos.

¹⁰ Uma das lideranças femininas do Quilombo dos Palmares, viveu no século XVII e “liderou homens e mulheres em vários conflitos contra as forças enviadas pelas autoridades coloniais, em defesa de Palmares, e transformou-se em ícone da liberdade e combate à escravidão.” CAETANO; CASTRO, 2020, p.160)





Gráfico6 – Pesquisa por Dandara no Google



Fonte: *Google Trends*

Para finalizar, um detalhe chama a atenção na imagem a seguir sobre o interesse em pesquisar pelo termo Dandara, por estado. O que recebeu o maior índice de popularidade foi Alagoas, estado onde existiu o Quilombo dos Palmares. Seguido pelo Rio de Janeiro, Bahia, Ceará e Maranhão. Isso pode ser um indicativo do interesse das pessoas sobre a história do seu lugar. No interesse por estado referente a Luísa Mahin a Bahia aparece em segundo lugar, também indicando o interesse dos usuários pela história que aconteceu em seu estado. Este detalhe pode ser um elemento a ser considerado para os historiadores dedicados à história pública, um indício a seguir, na construção de uma história pública atenta à história local, pois aparentemente, ela desperta o interesse dos seus moradores.

Entre os assuntos relacionados ao nome de Dandara, o primeiro termo que aparece é – Estação Primeira de Mangueira – Escola de samba –, o mesmo termo que aqui foi usado para analisar o impacto do enredo e desfile da Mangueira no interesse do usuário do Google, através da iniciativa de pesquisar o tema na internet.





Imagem 5 – Pesquisa por estados - Dandara



Fonte: *Google Trends*.

DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA, DIVULGAÇÃO EM HISTÓRIA E HISTÓRIA DIGITAL

Ao analisar as métricas de popularidade através do *Google Trends* é preciso falar, mesmo que brevemente, sobre divulgação científica, divulgação em História e história digital. O carnaval com o seu grande alcance contribui muito para a realização da divulgação científica através de sua manifestação cultural.

Reinaldo Alves vai dizer que a escola de samba “tem o poder de atingir aos indivíduos, pensa-se que ela tem o poder de aguçar o interesse em assuntos diversos, inclusive os científicos. Acredita-se que dessa maneira ela contribui para a formação do senso crítico do indivíduo, além de sua educação.” (ALVES, 2011, p.12) O autor faz uma análise do desfile da Unidos da Tijuca na era Paulo Barros e a equipe do Museu da Ciência da UFRJ que participou do desenvolvimento dos seus enredos.

As Escolas de Samba em seus desfiles tratam de enredos, pesquisados e fundamentados “com rigor, critério e responsabilidade, mas livre dos constantes formalismos, típicos da academia e das instituições





científicas, adquire novos contornos, inesperadas nuances e múltiplas possibilidades criadoras” (DANTAS, 2008, p. 140). Assim, é notória a presença de pesquisadores na realização da pesquisa e elaboração do enredo que posteriormente será traduzida artisticamente em forma de fantasias, alegorias e música. (ALVES, 2011, p.17)

Maria Augusta vai dizer que “hoje em dia é vital um novo profissional, que é o pesquisador, que trabalhe com pesquisa e documentação, para apoiar o carnavalesco. Muitas escolas [de samba] já têm um Departamento de Pesquisa”. (ALVES, 2011, p.24) Os departamentos de pesquisas dentro das escolas de samba, reforçam o caráter acadêmico dessas pesquisas, pois muitos desses profissionais têm formação acadêmica em diversas áreas.

Para o campo da história pública e da divulgação histórica, o desfile, como foi analisado anteriormente, tem um grande potencial. A união com o campo da história digital também se faz necessário, já que um grande volume de registros, documentos, imagens, vídeos, matérias em sites, blogs são produzidos sobre o desfile das escolas de samba. Todo esse material pode ser usado pelos historiadores em suas pesquisas históricas, em seus projetos de história pública, projetos dedicados à divulgação da história e o campo preocupado em refletir sobre a história digital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, através de um estudo de caso, analisou o processo de criação e desenvolvimento do enredo *História para ninar gente grande*, realizado pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira até a sua apresentação em formato de desfile de escola de samba, na Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro.





O desfile da Mangueira se torna um exemplo de história pública quando a escola tem uma atitude historiadora e, ao mesmo tempo, mediadora entre o passado e o presente. Quando se observa, não apenas o desfile, ou seja, o produto final apresentado na Avenida Marquês de Sapucaí, mas todo o processo, conclui-se que ele é feito para o público, com o público e pelo público. Pois o processo envolve, desde a comunidade inserida na escola, os profissionais envolvidos em sua construção, até o público final que assiste o desfile presencialmente ou pela TV e Internet. Sendo diverso os públicos que interagem com a escola em várias dimensões e níveis de participação.

Foi possível observar que a concepção do desfile foi baseada em uma extensa pesquisa realizada pelo carnavalesco Leandro Vieira que utilizou entre outras referências, uma série de livros de historiadores dedicados às temáticas que a escola levou para a avenida. Ao definir o enredo da escola, o carnavalesco estava também criando uma obra de arte que tem em sua principal característica o trabalho colaborativo.

Ao lançar o enredo, começava um diálogo com o primeiro público da escola que é a sua própria comunidade. A partir desse ponto, durante o processo de realização do carnaval, a escolha do samba enredo foi um marco para o que seria apresentado no desfile e para a divulgação no pré-carnaval, depois que o nome da vereadora Marielle Franco foi inserido em um dos versos do samba campeão. A letra conseguiu traduzir com grande poesia a sinopse escrita pelo carnavalesco, gerando um aumento repentino de buscas no Google pelos nomes dos personagens que a escola se propunha a apresentar, pois teriam passado por um processo de apagamento.





O desfile materializou o que estava apenas no discurso da sinopse e na letra do samba, provocando um grande impacto na plateia que assistiu o desfile da escola. Analisando dados do *Google Trends*, foi possível observar que na semana do carnaval aconteceu o maior pico de popularidade para a escola e dos personagens que eram narrados no desfile. Isso significa que os usuários do Google que pesquisaram sobre o carnaval da Mangueira em 2019, também pesquisaram sobre Luísa Mahin, Dandara, entre outros personagens apresentados pela escola.

O papel de mediadora estabelecido pela Mangueira para que o público pudesse entrar em contato com uma temática histórica pode ser observado em suas várias etapas do processo de criação e desenvolvimento do enredo até o desfile. Portanto, mais do que o resultado na avenida, que por si só gerou uma interação com milhões de pessoas, é possível observar a importância do processo de pesquisa e engajamento com o público gerado pela escola.

O desfile da Mangueira se tornou um marco de grande apelo midiático, falando de personagens que durante muito tempo foram esquecidos, invisibilizados pela história pública. A noção de pertencimento, identidade, memória coletiva são aspectos relevantes e que mereceriam um estudo específico. A comunidade conheceu mais desses heróis esquecidos que são partes de suas histórias, a cidade cantou o samba que já se tornou um dos melhores do carnaval carioca e o Brasil pôde se ver no desfile da Mangueira, para além dos reis, das rainhas e princesas. O Brasil se viu na tela da TV, no meio desse e povo e, dessa vez, se reconheceu em um país de Lecis e Jamelões. A Mangueira tirou a poeira dos porões e abriu alas pros Brasis que não estavam, até aquela noite, emoldurados.





REFERÊNCIA

ABRAHÃO, Lucília Maria et al. Fragmentos do discurso de um samba no asfalto. **RUA**, v. 26, n. 1, 2020.

ALVES, Reinaldo Bruno Batista. Não fomos catequizados, fizemos foi carnaval: desfile de escola de samba como ferramenta para a divulgação científica. 2011.

BURKE, Peter; SHARPE, Jim. **A HISTÓRIA VISTA DE BAIXO. A Escrita da História: novas perspectivas.** 1992.

CAETANO, Janaína Oliveira; CASTRO, Helena Carla. Dandara dos Palmares: Uma proposta para introduzir uma heroína negra no ambiente escolar. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 14, n. 27, p. 153-179, 2020.

DA CUNHA, Manuela Carneiro. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania.** Editora Companhia das Letras, 2013.

DA SILVA JUNIOR, Jonas Alves. Um canto de resistência: imagens do desfile da Mangueira de 2019 em diálogo com a educação. **REMEA-Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, v. 37, n. 2, p. 368-387, 2020.

DA SILVEIRA, Pedro Telles. Qual o lugar da história oficial na história da historiografia?. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 4, n. 7, p. 338-344, 2011.

DE CARVALHO, José Murilo. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi.** Editora Companhia das Letras, 1991

DOS SANTOS SCHMIDT, Maria Auxiliadora Moreira. HISTÓRIA DO ENSINO DE HISTÓRIA NO BRASIL: UMA PROPOSTA DE PERIODIZAÇÃO¹. **Revista História da Educação-RHE Porto Alegre** v. v. 16, n. 37, p. 73-91, 2012.





FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra. História Pública brasileira e internacional: seu desenvolvimento no tempo, possíveis consensos e dissensos. **Revista NUPEM**, v. 11, n. 23, p. 29-47, 2019.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Editora Companhia das Letras, 1987.

GINZBURG, Carlo et al. **A micro-história e outros ensaios**. 1989.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. Globo Livros, 2014.

GONÇALVES, Aline Najara da Silva. **Luiza Mahin : uma rainha africana no Brasil** / Aline Najara da Silva Gonçalves. - 1.ed. - Rio de Janeiro : CEAP, 2011

HOLANDA, Sérgio Buarque de et al. Caminhos e fronteiras. **São Paulo: Companhia das Letras**, 1975.

IBOPE atualiza representatividade de 1 ponto de audiência em 2020. **UOL**, Rio de Janeiro, 19 de dezembro, 2019. Disponível em: <<https://m.natelinha.uol.com.br/televisao/2019/12/19/ibope-atualiza-representatividade-de-1-ponto-de-audiencia-em-2020-138420.php>>. Acesso em: 24 set. 2020.

JORNAL DO BRASIL. Carnavalesco da Mangueira, Leandro Vieira, fala sobre o título do carnaval 2019. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3Rte7-mbPok>>. Acesso em: 25 set. 2020.

MANGUEIRA divulga seu enredo para 2019. **Mangueira**, Rio de Janeiro, sem data, 2019. Disponível em: <<http://www.mangueira.com.br/noticia-detalhada/993>>. Acesso em: 25 set. 2020.

MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). **História Pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.





MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo; BORGES, Viviane Trindade (Orgs.). **Que História Pública queremos?** São Paulo: Letra e Voz, 2018.

MILANEZ, Felipe. **Memórias sertanistas: cem anos de indigenismo no Brasil.** Edições Sesc, 2015.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos males, 1835.** Brasiliense, 1986.

REVEL, Jacques. **Jogos de escalas: a experiência da microanálise.** Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (Ed.). **Povos indígenas no Brasil: 2001/2005.** Instituto Socioambiental, 2006.

SANTHIAGO, Ricardo. História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23. p.286 – 309, jan./mar. 2018.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato.** Leya, 2017.

THOMPSON, Edward Palmer. **A formação da classe operária inglesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TV Globo registra excelente audiência no Rio de Janeiro com exibição do desfile das escolas de samba. **UOL**, Rio de Janeiro, sem data, 2019. Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/audiencia-da-tv/globo-registra-excelente-audiencia-no-rio-de-janeiro-com-exibicao-do-desfile-das-escolas-de-samba>>. Acesso em: 24 set. 2020.





IMAGENS POÉTICAS DE RENATO LAGE

POETIC IMAGES OF RENATO LAGE

João Gustavo Martins Melo de SOUSA¹

¹ Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ).





RESUMO

A partir de alguns conceitos sobre alegoria, o trabalho busca analisar como três carros alegóricos criados pelo carnavalesco Renato Lage (“Planeta Água” – Mocidade Independente de Padre Miguel, 1991; “Sodade do Cordão” - Mocidade Independente de Padre Miguel, 1999; e “Essência Ritual” - Acadêmicos do Salgueiro, 2009) operam como imagens poéticas ao converter textos escritos em suporte visual a se exibirem na Marquês de Sapucaí. Analisa também como essas alegorias podem se desdobrar em outras formas de expressão, tais quais charges publicadas em jornais. Busca ainda abordar como as opções estéticas trabalhadas pelo carnavalesco - materiais, cores, formas, esculturas e volumes - podem contribuir para a amplificação de discursos que têm origem em textos escritos na sinopse e/ou na justificativa dos enredos que os carros alegóricos atuam como unidades narrativas.

PALAVRAS-CHAVE

Alegoria; Carnaval; Renato Lage; Escolas de Samba.

ABSTRACT

Based on some concepts about allegory, the work seeks to analyze how three floats created by carnival-maker Renato Lage (“PlanetaÁgua” - MocidadeIndependente de Padre Miguel, 1991; “Sodade do Cordão” - MocidadeIndependente de Padre Miguel, 1999; and “Essência Ritual” - Academicos do Salgueiro, 2009) operate as poetic images when converting written texts in visual support to be exhibited at Marquês de Sapucaí. It also analyzes how these allegories can unfold into other forms of expression, such as cartoons published in newspa-





pers. It also seeks to address how the aesthetic options worked by the carnival-maker - materials, colors, shapes, sculptures and volumes - can contribute to the amplification of speeches that originate in texts written in the synopsis and / or in the justification of the plots that floats act as narrative units.

KEYWORDS

Allegory; Carnival; Renato Lage; Samba schools.

1. INTRODUÇÃO

Nos desfiles das escolas de samba, as alegorias apresentam-se como cenários móveis que se constituem como unidades narrativas que preenchem de luzes, cores, brilhos, formas e volumes o espaço cênico pelo qual desfilam. As grandes avenidas, que recebem as agremiações carnavalescas, transmutam-se em um extenso palco por onde deslizam esses monumentais carros alegóricos originados da imaginação dos criadores visuais da escola, chamada(o)s de carnavalesca(o)s. Entretanto, a transformação dos mais diversos materiais e volumes em alegorias carnavalescas é construída a partir da ação coletiva de outros diversos artistas e profissionais (BECKER, 1976).

Erguidas a partir de matéria muda (estrutura em ferro, revestimento de madeira, esculturas feitas à base de isopor e adereços), as alegorias das escolas de samba ganham uma voz amplificada por meio de uma reviravolta discursiva a que Walter Benjamin (1984) chama de “matéria espiritualizada”. Ou seja, a matéria silenciosa é trabalhada, distorcida, retorcida, emendada, transformada até que se ergam imagens de tópicos importantes do enredo por meio de volumes e formas. Desses fragmentos de matérias e visualidades





surge um texto visual. Assim, as alegorias tornam-se potentes enunciadoras de imagens poéticas por meio da criação de exímios artistas.

Mas antes de mergulharmos mais a fundo no mundo das alegorias carnavalescas e das criações do alegorista em questão, Renato Lage², é preciso evocar algumas visões sobre o conceito de alegoria, trazido à luz a partir da própria origem do termo.

“Etimologicamente, o grego *allegoria* significa ‘dizer o outro’, dizer alguma coisa diferente do sentido literal, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer ‘significação oculta’ e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como especialista Aristarco de Samotrácia (c.215 -245 a.C.) (CEIA, 1998, pág. 19).

Recurso gerado no terreno da abstração, o termo “alegoria” diz respeito tanto a textos filosóficos ou literários, a discursos em sentido figurativo, quanto a representações visuais. Em suma, por meio de uma alegoria, “somos capazes de captar sentidos que estão aquém ou além das palavras” (MACQUEEN, 1970, pág. 7).

Ainda sobre alegorias, Owens (2004) afirma que elas se constituem a partir do confisco de imagens, isto é, da apropriação, ou de uma destituição do sentido original para dar lugar a um outro significado a ser instaurado. A alegoria, portanto, precisa de uma imagem anterior que lhe empreste o sentido. Em outras palavras, “diz o outro”, e, assim, pode estabelecer novos significados.

² Renato Lage é cenógrafo de formação, tendo trabalhado em emissoras como TV Educativa e TV Manchete, além de ter produzido cenários e figurinos para shows e musicais. Começou a produzir alegorias nos desfiles de escolas de samba nos Acadêmicos do Salgueiro, como assistente do carnavalesco Fernando Pamplona, no Carnaval de 1977, ano em que a escola vermelha e branca apresentou o enredo “Do Cauim ao Efó, Moça Branca, Branquinha”.





O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (*allos*= outro + *agoreuei*= dizer). Ela não instaura o significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ela é um suplemento (OWENS, 2004, pág. 114).

Especialmente nos séculos XVI e XVII, as alegorias literárias e visuais foram uma difundida fonte de expressão, tanto de estados de espírito (melancolia e impulso revolucionário), como de ideias abstratas (sorte, a vida e a morte), sentimentos (amor, desprezo, compaixão e regozijo), além de valores como justiça, ética, bravura etc.

As definições conceituais de alegoria são múltiplas, uma vez que o termo foi agregando outros elementos por analogias e incorporações semânticas. Portanto, é importante revisitar algumas das noções de alegoria para não nos perdermos nos muitos sentidos do termo que nos dará base para uma ensaio sobre carros alegóricos concebidos por Renato Lage, carnavalesco que atuou, no Rio de Janeiro, em escolas como Unidos da Tijuca, Império Serrano, Acadêmicos do Salgueiro, Caprichosos de Pilares, Mocidade Independente de Padre Miguel e Acadêmicos do Grande Rio. Atualmente, ele assina os desfiles do G.R.E.S. Portela, ao lado da artista plástica Márcia Lage, com quem é casado.

Por meio de imagens poéticas presentes em diversas alegorias que tem criado ao longo da trajetória como carnavalesco, Renato Lage trabalha com um estilo classificado como “limpo”, isto é, baseado na “economia” de volumes, formas e cores, além de lançar mão de recursos de iluminação,





especialmente a luz vitrificada do neon, o que na década de 1990 legou ao artista o rótulo de carnavalesco *high tech*³.

Mas, para além dos recursos tecnológicos, o que nos chama a atenção é a síntese visual que comunica ideias que estão expressas na sinopse⁴, na justificativa do enredo ou nas letras de samba de enredo criadas pelos compositores. Tais representações expressas nas alegorias carnavalescas nas escolas de samba conduzem ao que Aristóteles (1990) classifica como catarse, isto é, a realização do ímpeto do artista, afetando diretamente o público que aprecia a obra. É a realização imagem como “grande operador discursivo” (SOUZA, 2008, pág.155) ao sintetizar o texto escrito enunciado no enredo.

Ao anexar significados a uma ideia primordial, o alegorista expande o sentido do texto original e edifica novos significados, expondo ideias abstratas materializadas em cores e formas que procuram escapar da representação concreta do real, embora dele – o real - peça emprestado o sentido. Para Maria Laura Cavalcanti (2015), o desfile das escolas de samba tem o poder de “arrebatamento extático” (pág. 119), isto é, um êxtase provocado por inúmeros estímulos sensoriais como o som dos tambores da bateria, o corpo-oferenda ao samba por parte do brincante (SANTA BRÍGIDA, 2006) e as monumentais alegorias. E é sobre esses cenários caminhantes que iremos nos debruçar neste ensaio.

³ O termo *high tech*, ou alta tecnologia em inglês, foi adotado para classificar o estilo do carnavalesco Renato Lage em meados dos anos de 1990, quando potencializou recursos de iluminação e efeitos especiais para os desfiles da Mocidade Independente de Padre Miguel, escola onde atuou entre os anos de 1990 e 2002.

⁴ Texto fundador do enredo, isto é, escrito destinado aos compositores contendo a sequência do desfile que apresenta ao compositor as nuances discursivas do enredo a ser levado para a Avenida.





Assim, veremos como essa edificação de imagens poéticas são operadas em três carros alegóricos criados por Renato Lage em três desfiles distintos: no enredo “Chuê, Chuá, as Águas Vão Rolar”, na Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1991; em “Villa-Lobos e a Apoteose Brasileira”, também pela Mocidade Independente, em 1999; e “Tambor”, para os Acadêmicos do Salgueiro, no Carnaval de 2009. Alegorias provocadoras, atravessadas por diversas referências e sentidos, conforme veremos a seguir.

2. PLANETA ÁGUA

No desfile do ano de 1991, a Mocidade Independente de Padre Miguel, campeã do Carnaval anterior com o enredo “Vira, Virou, a Mocidade Chegou”, mergulhava nas diversas imagens criadas em meios aquáticos em busca do bicampeonato com o enredo “Chuê, Chuá, as Águas Vão Rolar”. A água era o grande elo a unir todos os elementos presentes no desfile. Segundo a sinopse do enredo, “após a emocionante virada de 1990 muitas águas vão rolar e, navegando por este manancial de poesia, nosso carnaval mostrará as ondas por onde esse enredo mergulhará⁵”. O texto-mestre do enredo divulgado aos compositores dizia ainda que a Mocidade Independente de Padre Miguel “cantará animadamente, e com poesia, doses cúbicas de informação”⁶, e, entre essas nuances, estava a alegoria “Planeta Água”, a segunda do desfile, após o carro abre-alas.

⁵ Idem.

⁶ Os destaques são componentes que desfilam com fantasias grandiosas sobre os carros alegóricos, investindo vultosas quantias na execução do figurino elaborado pelo carnavalesco e complementando a visão da alegoria. Ver SOUSA, 2018.





Figura 1: Alegoria “Planeta Água”, que traz em primeiro plano o globo terrestre cuja imagem se mescla à bolsa d’água que alude à gestação da nova vida humana.



Foto: Fernando Maia / O Globo (Publicada em FERREIRA, 2016).

O carro alegórico, que teve como uma das inspirações a gestação da carnavalesca Lilian Rabelo, com quem Renato Lage era casado à época e que também assinava o desfile da escola, apresentou como recurso visual uma fusão de imagens “ao representar a Terra como um grande útero contendo o líquido no qual flutuava um feto humano” (FERREIRA, 2016, pág. 215). Entre as imagens escolhidas estão as dos continentes que se unem por meio das águas dos mares, rios e oceanos, mesclando-se com a geração da vida em uma bolsa d’água. A fusão do elemento macrocósmico (Terra) com o elemento microcósmico (a vida humana) revelou a imagem de um feto flutuando dentro do globo terrestre giratório, revestido por placas de acetato





transparentes, por onde o olhar atravessa a camada de águas oceânicas e encontra a vida humana se formando dentro do planeta banhado de água.

Gotas de espelho adornaram as plataformas dos destaques⁷, que representavam a diversidade dos povos do globo: as águas mediterrâneas, águas do Nilo, águas do Pacífico Sul, águas do Oriente, águas de Montezuma, águas equatoriais e águas ameríndias. A metáfora visual na qual o globo terrestre se mescla com a bolsa d'água resulta em uma ampliação do discurso sobre gestação e maternidade, evocando povos ancestrais para os quais o planeta Terra (batizado na alegoria como Planeta Água) é uma entidade feminina, como Amaretasu, Pachamama, Gaia, Nanã e Hera. O discurso visual da alegoria também bebe na fonte dos postulados filosóficos de Tales de Mileto (624 a 546 a.C.), para quem o princípio de tudo no universo está contido na água.

Os fragmentos imagéticos da alegoria (feto – planeta – espelhos – continentes – útero - bolsa amniótica) tornam-se um só volume visual, em que as cores análogas como verde, azul e prata deslocam os sentidos visuais para a placidez, a esfericidade do planeta e o movimento das águas. Assim, o alegorista elege como centro de cena a imagem planeta água à guisa de bolsa envolvendo o líquido amniótico que abriga a gestação de um novo ser humano.

O desfile das escolas de samba, por meio dos carros alegóricos e fantasias, cria uma série de imagens de grande impacto junto ao imaginário popular. A alegoria Planeta Água esteve entre as mais difundidas e comentadas do Carnaval de 1991, época em que o mundo vivia sob a tensão da guerra do Golfo Pérsico, conflito militar em que a coalização internacional liderada pelos Estados Unidos da América combateu as forças armadas iraquianas,

⁷ “Sodade” é corruptela de “saudade”.

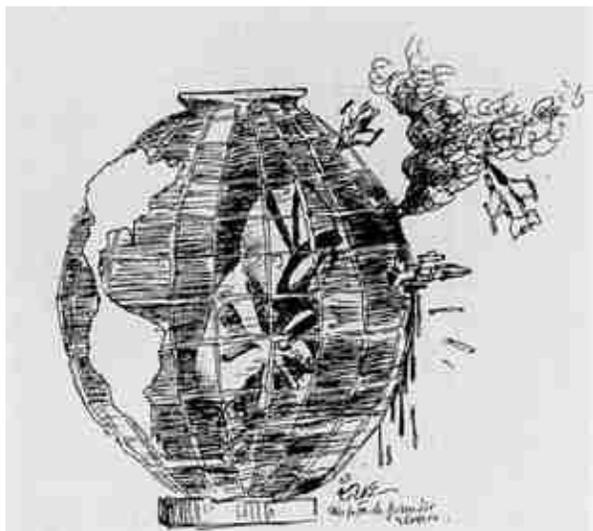




lideradas por Saddam Hussein, que no anterior havia anexado o país vizinho, Kuwait. A ação conflou um dos mais violentos combates entre nações no pós-guerra. Conflito que teve ainda nos meses de janeiro e fevereiro de 1991 uma escalada de ataques cada vez mais intensos contra as bases iraquianas.

Em meio ao contexto bélico do Golfo Pérsico, as imagens da alegoria “Planeta Água” reverberaram na imprensa nacional. Na edição do Jornal do Brasil de 14 de fevereiro de 1991, o cartunista IqueWoitschach inspirou-se no carro alegórico da Mocidade Independente para ilustrar o panorama tenso que ocupava o noticiário mundial diante do conflito entre EUA x Iraque. E o Planeta Água, que representava o surgimento vida no desfile, viraria cenário da guerra e da morte, na charge publicada no periódico.

Figura 2 – A placidez da alegoria Planeta Água dá lugar à imagem da Terra como zona de conflito durante a guerra no Golfo Pérsico.



Fonte: Jornal do Brasil. Publicado em 14 de fevereiro de 1991, página 10.





A charge de Ique nos remete ao que SOUZA (2018) chama de “Ressonância Discursiva”, na qual são evocadas marcas que originam novos discursos oriundos de uma peça não-verbal que se reconstitui a partir de uma imagem previamente existente. Sobre a categoria aqui trazida, “a pesquisadora chama atenção para o fato de que, ao estabelecer a relação parafrástica, o gesto do autor (ou do analista) não se limita ao reforço de ideias predominantes, mas suscita outros efeitos de sentidos, sobretudo em decorrência da diacronia e do contexto enunciativo” (BONFIM, 2019, páginas 9 e 10). Na charge, a placidez vital da alegoria Planeta Água apresentada no desfile contrasta com o clima tenso e belicoso no Oriente Médio, com aviões atacando a região correspondente no globo terrestre, tendo ainda a indicação gráfica da fumaça residual das explosões, a imagem petróleo à guisa de água escorrendo sobre as águas dos oceanos e o feto usando uma máscara protetora dos ataques desferidos pelos aliados contra o território iraquiano.

Resultado da operação alegórica de “dizer o outro”, o carro Planeta Água, resgatando o conceito etimológico de alegoria, não representa o planeta Terra tal como ele é, nem a vida gerada no espaço intrauterino. Mas, ao operar imagens e seus fragmentos, fundindo visualmente essas duas manifestações de vida – Terra e útero - constitui novas imagens poéticas, por meio de uma metáfora visual, afetando o público receptor e operando a ressonância discursiva em outros textos visuais, tal como na obra do chargista Ique. Desdobramentos que revelam a adesão da imagem como objeto de inspiração para um reprocessamento sígnico.

A conversão de linguagens que se dá em carros alegóricos carnavalescos está presente ainda em outras obras apresentadas pelo carnavalesco Renato Lage, mas uma, em especial, também nos chama atenção. Trata-se de um





carro alegórico apresentado oito anos mais tarde, na mesma agremiação, Mocidade Independente de Padre Miguel, que, em 1999, levou para a Avenida o enredo “Villa-Lobos e a Apoteose Brasileira”.

3. SODADE⁸ DO CORDÃO

Distanciando-se do já referido rótulo de carnavalesco *high tech*, Renato Lage foi beber no manancial de referências de brasilidade musical do maestro Heitor Villa-Lobos para conceber o desfile para o Carnaval da véspera do ano 2000. Em uma proposta visual calcada nas imagens sonoras do maestro carioca, um dos expoentes do movimento modernista e artista umbilicalmente ligado aos sons produzidos nos mais profundos rincões do país, o alegorista buscou dar matéria aos “temas musicais⁹” de Villa-Lobos.

Dentre os sons e ritmos do Brasil profundo, dos aningais amazônicos aos subúrbios cariocas, o maestro mergulhou, entre um leque diverso de ritmos e sonoridades, nos acordes dolentes do chorinho e dos chorões.

Por ocasião da morte do pai, Villa-Lobos vai morar com uma tia. Nesta nova casa frequenta as reuniões dos músicos chorões. A arte do chorinho, a cadência, a improvisação marcaram Villa-Lobos. Havia algo de essencial naquela música. Do encontro dessas vertentes, o clássico e o popular, Villa-Lobos traçou o seu caminho¹⁰.

⁸ “Sodade” é corruptela de “saudade”.

⁹ Trecho do samba “Villa-Lobos e Apoteose Brasileira”, composto por Santana, Nascimento e Ricardo Simpatia.

¹⁰ Trecho da sinopse do enredo “Villa-Lobos e a Apoteose Brasileira”, escrita para o Carnaval de 1999, disponível na página <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/mocidade-independente-de-padre-miguel/1999/>.





O Sodade do Cordão foi uma experiência carnavalesca criada nos anos de 1940 no âmbito do projeto de educação musical que atendia aos alunos de escolas públicas municipais do Rio de Janeiro. A iniciativa fundamental de Villa-Lobos no bloco carnavalesco, que misturava folia e educação musical, inspirou a terceira alegoria apresentada no desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel.

Utilizando mais uma vez um elemento único em dimensão hiperbólica (SANTA BRÍGIDA, 2006) no centro visual, o alegorista ampliou os elementos escultóricos do pierrô mascarado em comparação aos demais volumes, destacando o personagem que acompanha um dos vértices do triângulo amoroso popularizado na *Commedia Dell'Arte* europeia, que “surgiu como um dos assuntos mais atraentes para as brincadeiras carnavalescas, principalmente por causa de seus personagens originais como Pulcinela, Panteleão, Capitão Espavento, e o trio que ficará mais famoso: Pierrô, Arlequim e Colombina” (FERREIRA, 2004, pág. 47).

Operando como um artífice de formas, símbolos e volumes, o carnavalesco/alegorista atua como um *bricoleur*, deslocando o sentido utilitarista dos objetos a partir de uma operação de reprocessamento de materiais de consumo cotidiano, coletados para terem uma destinação diferente daquilo ao que foram inicialmente concebidos.

Como nos ensina o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, em sua obra *O Pensamento Selvagem* (1962), o carnavalesco pode ser entendido também como um *bricoleur* manuseando e manipulando signos finitos, classificando-os e pondo-os em ação, tais como escalas cromáticas, tecidos e suas texturas, efeitos de brilho e leveza proporcionados por transparências, missangas, lantejoulas e paetês, descoberta de “novos” materiais (ráfia e isopor, garrafas pet, CD's, latas de tinta

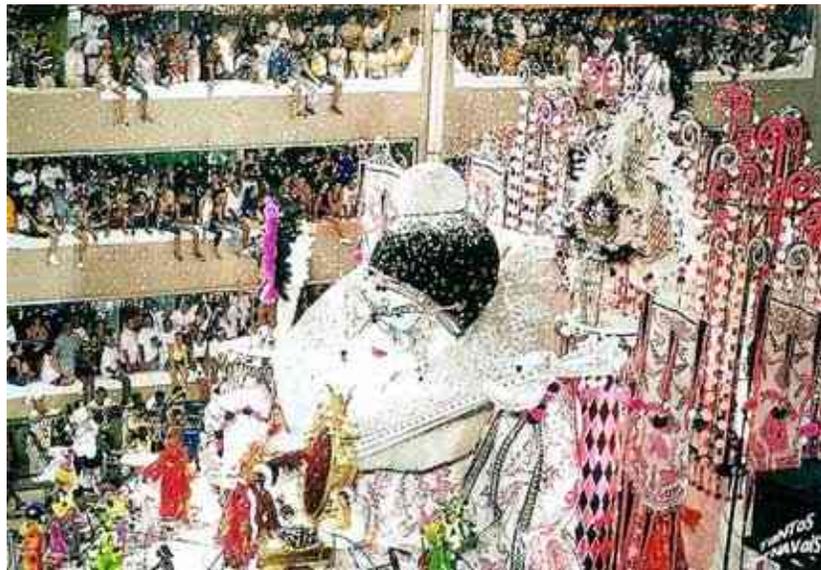




vazias, canudos de refrigerante), etc. para contar uma história na avenida. (SANTOS, 2009, p. 153)

Nesse aspecto, é emblemática a utilização de copos descartáveis para a composição da gola rufo da escultura e do pompom do gorro do pierrô na alegoria “Sodade do Cordão”. Na dimensão hiperbólica da Avenida, ao nos afastar do objeto, mal percebemos que esses objetos triviais do cotidiano foram utilizados, tornando-se, à distância, uma camada indefinida de adereços. Mas ao aproximar a visão, percebe-se que os elementos gola rufo/pompom foram feitas de copinhos de plástico, proporcionando um efeito visual surpreendente.

Figura 3: Tocando alaúde, sob uma chuva de papel picado, o romântico pierrô do Sodade do Cordão sintetiza a figura carnavalesca em meio a outros elementos que evocam a alegria dos dias de folia.



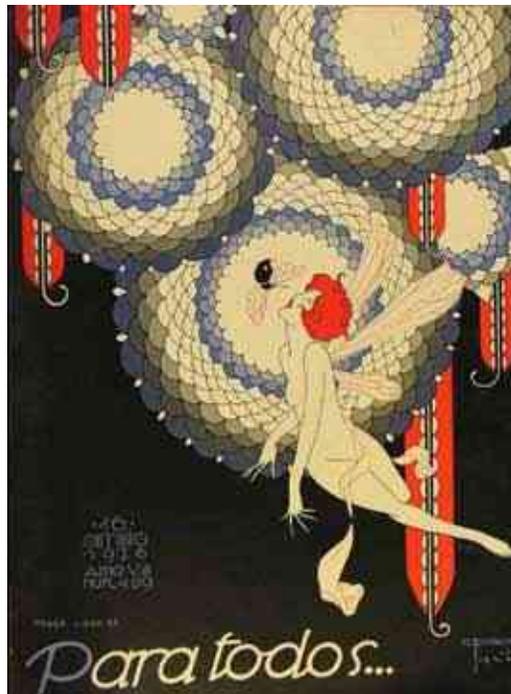
Fonte: Blog Tantos Carnavais





Mas além da gola rufo e do pompom feitos de copinhos plásticos, a alegoria também apresentou estandartes e adereços em preto, branco e rosa, com losangos arlequinais e globos utilizados para revestir lâmpadas. Cores e formas inspiradas nas ilustrações do chargista e ilustrador J. Carlos, que entre as décadas de 1900 e 1940 criou diversas obras gráficas, nas quais o Carnaval e seus tipos esguios estavam entre as principais fontes de inspiração do artista. Carnaval, aliás, que foi representado de forma estilizada e elegante, retratando em seus desenhos alguns tipos e hábitos cariocas.

Figuras 4 e 5: J Carlos ilustrou capas para periódicos, como a revista Para Todos, que teve o Carnaval e suas formas e cores como uma das inspirações recorrentes.



Fonte: Revista Para Todos: edições de 16 de outubro de 1920 e 18 de fevereiro de 1928





A figura do pierrô, cuja imagem remete aos antigos carnavais, surge tocando um alaúde entre uma chuva de confetes e serpentinas estilizadas espalhadas pela parte de trás do carro alegórico, formando um fundo decorativo que faz saltar a imagem do romântico personagem da *Commedia Dell'Arte*. Inserido no enredo sobre o legado e as inspirações musicais de Villa-Lobos, o carro alegórico “Sodade do Cordão” busca a síntese emotiva de um Carnaval que o maestro quis eternizar em sua experiência sonora e educativa.

A estilização de motivos carnavalescos, ao encontrar correspondência visual nas ilustrações de J. Carlos, transfigura-se um recurso a que o alegorista recorreu para despertar no público o sentido nostálgico de uma folia que se transformou ao longo das décadas, e que ainda conserva imagens que resgatam um passado romântico e idealizado. Dez anos mais tarde, Renato Lage procuraria transcrever alegoricamente um texto literário que lhe foi passado pelos integrantes da Diretoria Cultural do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro quando da pesquisa sobre o enredo “Tambor”. Desta vez, no lugar da nostalgia, o sentido da alegoria era a busca da representação sensorial do vigor e da ancestralidade dos instrumentos percussivos.

4. ESSÊNCIA RITUAL

“Tambor” foi o enredo levado para a Marquês de Sapucaí pelos Acadêmicos do Salgueiro em 2009, ano em que a escola vermelha e branca conquistaria o nono título após dezesseis anos do último campeonato da agremiação. Com tema sugerido pelo ator, escritor e produtor cultural Haroldo Costa, o desenvolvimento ficou a cargo do carnavalesco Renato Lage e da Diretoria Cultural da escola, da qual fiz parte entre os anos de 1998 e 2017.





A ideia era fazer um panorama da presença dos instrumentos de percussão em diversas eras e manifestações ritualísticas, festivas e religiosas.

A segunda alegoria, denominada “Essência Ritual”, apresentou uma interpretação visual sobre o mito de origem do tambor a partir de um poema apócrifo enviado ao carnavalesco e adaptado na Justificativa do enredo apresentado pela escola aos jurados.

O som tirado das árvores se transformou definitivamente em um tambor quando os primatas passaram a esticar peles de animais mortos nos troncos ocos. O tambor virava, assim, um instrumento de comunicação utilizado para propagar mensagens à distância. Era primeira língua do homem. (...) Eles acreditavam que a pele de sua caça esticada em troncos de árvores reproduzia o choro do animal morto. A esse sentimento podemos atribuir os primeiros sinais de ligações com outros mundos e de religiosidade do ser humano nos primórdios da humanidade¹¹.

O texto de justificativa, escrito em prosa, foi também um desdobramento do texto original da sinopse enviado aos compositores para a feitura do samba de enredo. Nessa obra, buscou-se uma aproximação da linguagem poética, dada a intimidade intuitiva dos músicos com o tema proposto pela escola. Cada estrofe era formada por um período curto e seco, como um estampido de um tambor. O setor correspondente da alegoria “Essência Ritual” estava assim descrito no texto mestre do enredo:

Da Natureza.
Da Pré-história.
De árvores, troncos e peles.

¹¹ Texto de justificativa do enredo “Tambor”, disponível em http://liesa.globo.com/2010/por/18-outroscarnavais/carnaval09/abrealas/Liesa_Carnaval_2009_AbreAlas.html





Que vibra, comunica.
Que pulsa. Dá ritmo à vida.
Tocado, dobrado, sentido.
Ancestral, ritual.
Dos deuses.¹²

A opção por esse modelo de texto poético contido na sinopse se deu a partir de uma tentativa de aproximação de uma proposta sinestésica, isto é, de entrecruzamento de sensações, no qual as palavras simulariam o toque ritmado de um tambor. A escolha desse modo de apresentação literária diferiu do modelo usual de sinopse, em que o enredo é apresentado por meio de um texto explicativo, geralmente feito em prosa. Ao contrário, procuramos ali a imersão do leitor/compositor no universo percussivo do enredo, lançando mão de uma escrita poética que ativasse outras sensações. “Um poema é uma construção de palavras. De palavras articuladas em linguagem e convertida em signos. Uma linguagem, portanto, carregada de significação. Para compreendê-la intelectualmente, Roland Barthes caracteriza a linguagem como um desvio sistemático da norma linguística” (LOUREIRO, 2007, pág. 53).

A interpretação artística do alegorista a partir da justificativa e da sinopse do enredo nos indica uma ação de conversão semiótica (LOUREIRO, 2007) entre o texto escrito e o texto visual. Ao dar materialidade a uma ideia presente na linguagem decodificada pelas palavras, a alegoria recupera sua função de “dizer o outro”, “confiscando” as imagens poéticas das letras e estabelecendo sínteses discursivas por meio de esculturas, volumes, formas, iluminação e cores.

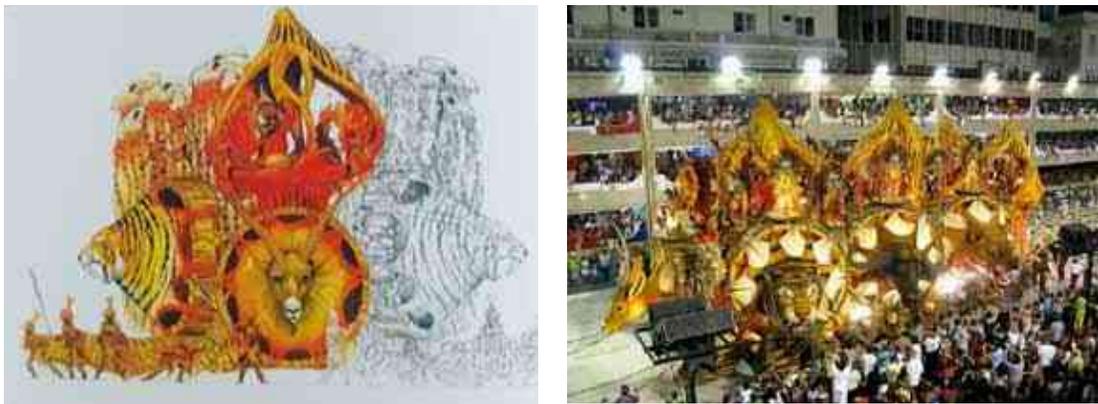
¹² Trecho da sinopse do enredo “Tambor”, disponível em <http://academicosdosalgueiro.blogspot.com/2008/10/sinopse-do-enredo-de-2009.html>.





A alegoria, puxada por duas esculturas de rinocerontes, trouxe sete pedaços de troncos circulares (um frontal e seis laterais) de cujo centro saltavam as cabeças de um antílope, tigres, búfalos e ursos representando o grito dos animais sacrificados. A pele utilizada para encourar o pedaço da árvore significa o ele entre a vida e a morte, sendo as vibrações sonoras emitidas a materialização da energia manifestada nas cerimônias de diversos povos originários. Destacam-se ainda, na parte superior do carro alegórico, cavernas em formas de casulo que estilizavam as habitações utilizadas pelos primeiros agrupamentos humanos.

Figuras 6 e 7: Desenho artístico e imagem lateral da alegoria “Essência Ritual”, a segunda a ser apresentada no enredo “Tambor”.



Fotos: Acervo Diretoria Cultural da Escola e imagem capturada do vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EMXpPmq6-8&t=39s>.

A conversão dos códigos (árvores – troncos – peles – pulsação – urro - tambor) em alegoria visual se apresenta como um recurso no qual podemos observar um “deslocamento de um objeto artístico, por exemplo, por espaços culturais distintos e de natureza diversa” (LOUREIRO, 2007, pág. 55). Ao





converter o trecho da justificativa do enredo que revelava que se acreditava que a pele da caça esticada em troncos de árvores reproduzia o choro do animal morto, o alegorista revolve um repertório poético de imagens ou materialidade visual inspirado e impulsionado pelo arbítrio da palavra escrita.

Se os tons análogos de verde, azul e prata sugeriam uma convergência sensorial de placidez e flutuação na alegoria “Planeta Água”, enquanto a saudosista combinação de preto, branco e rosa dispostos sobre as formas esguias de J. Carlos predominavam no “Sodade do Cordão”, na alegoria “Essência Ritual” as cores laranja, bege, marrom e vermelha nos arrastaram para uma sensação de aridez terrosa e quente. O couro esticado que forma o rosto de cada animal nos lembra que por trás do estampido do tambor está o grito ancestral da caça abatida. Assim, a alegoria cumpre não apenas a sua pulsão de dizer, mas a constitui como imagem poética potencializada nos domínios delirantes do Carnaval.

5. CONCLUSÃO

Ao selecionarmos três alegorias carnavalescas criadas por Renato Lage em três carnavais distintos, procuramos ilustrar como opera a criação de imagens poéticas por parte do carnavalesco. Imagens que, por metáfora e correspondência de signos, encontram ressonância discursiva em outros veículos, como no caso da charge de Ique para o Jornal do Brasil, a partir do carro alegórico “Planeta Água”, que inspirou uma reinterpretação em um jornal de grande circulação da época. A Guerra do Golfo, evento bélico em plena ação no início de 1991, é redesenhada a partir da alegoria apresentada pela Mocidade Independente, tornando-se, assim, marca discursiva de onde se originam novos discursos.





A segunda alegoria, “Sodade do Cordão”, utiliza-se de uma aproximação visual não explícita com as ilustrações, em suas formas e cores, criadas por J. Carlos. A composição da alegoria do Pierrô, cuja gola rufo e pompom foram compostos de copinhos de plástico, proporcionaram um efeito surpreendente ao apresentarem, em uma visão de conjunto, uma unidade de composição que camufla a própria utilização desses materiais. Ao lançar mão da utilização de copinhos de plástico como adereço, o carnavalesco aproxima-se da figura do *bricoleur*, manipulando objetos que, em conjunto, deslocam-se da sua função utilitarista para alcançarem um novo sentido estético.

A terceira alegoria em destaque, “Essência Ritual”, apresentada no enredo salgueirense “Tambor”, sintetiza em imagens, especialmente por meio de esculturas de cabeças de animais que se projetam de troncos circulares, palavras que descrevem poeticamente a origem mística e ritual dos tambores. Em tons terrosos, o carro alegórico converte semioticamente em imagens o vigor e a energia da natureza manifestada pelos espíritos dos animais sacrificados em caça e que ressoam nos instrumentos percussivos.

O alegorista opera, portanto, como autor de uma poesia visual que se utiliza de fragmentos de imagens e instiga sensações ao mover-se entre materiais, formas, volumes e cores para fazer com que estes componham um discurso imagético acerca do tema sobre o qual se lançam em cada enredo proposto. A habilidade do carnavalesco Renato Lage em compor poemas alegóricos se afirma por meio de estratégias visuais presentes na composição desses cenários caminhantes que a cada desfile provocam múltiplas sensações sobre a plateia, extrapolando, muitas vezes, a apresentação na Passarela do Samba, inspirando outros





artistas a estabelecer ressonâncias discursivas em diversas formas de expressão. O alegorista carnavalesco é, antes de tudo, um poeta visual.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional. Série Universitária. Clássicos de Filosofia - Casa da Moeda, 1990.

BECKER, H. **Uma teoria da ação coletiva**. (Trad. NUNES, M. B. M. L.). Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1976.

BENJAMIN, Walter. Origem do Drama Barroco Alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense. 1984.

BONFIM, Evandro de Sousa. (2019). “Só Momo expulsa o Crivella das pessoas”: Críticas não-verbais e carnavalescas à Prefeitura do Rio de Janeiro. Policromias. Vol. 4, n. 1.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Carnaval, ritual e arte. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de alegoria**. Lisboa: Revista Matraga, 1998.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. **Palco dos sonhos: 30 de anos de Sambódromo**. Rio de Janeiro: RSC Publicidade e Eventos, 2016.

LOUREIRO, João de Jesus Paes, **A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura**. Belém: Editora UFPA, 2007.





MACQUEEN, John. **Allegory**: the critical idiom. London/New York: Methuen & Co. Ltd. 1970.

SANTA BRÍGIDA, Miguel. **O maior espetáculo da Terra**: o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SANTOS, Nilton da Silva. **Entre a precariedade e a profissionalização**: apontamentos sobre o lugar do carnavalesco no Rio de Janeiro. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 151-159, 2009.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Vestidos para brilhar**: uma epopeia dos grandes destaques do Carnaval carioca. Rio de Janeiro: Editora Rico, 2018.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente. **Carnaval e memória**: das imagens e dos discursos. Niterói: Revista Contracampo. 10.22409/contracampo.voi05.457, 2008.

----- . **Mídia e ressonâncias discursivas de um mito Bakairi (Karib)**. Comunicação no XXXIII Enanpoll, Cuiabá, MT, 2018.





POÉTICA DINÁSTICA DO TABULEIRO DE CIATA:
SAPIENCIAIS DAS BAIANAS DO ATUAL
CARNAVAL CARIOCA

DYNASTIC POETIC OF THE CIATA BOARD:
SAPIENTIALS OF THE BAIANAS OF THE CURRENT
CARNIVAL CARIOCA

Thiago Acacio de ALMEIDA¹

Milton Reis CUNHA JUNIOR²

Samuel Sampaio ABRANTES³

Lília Fernanda Gutman Tosta Paranhos LANGHI⁴

¹ Bacharel em Publicidade e Propaganda (UNESA), Licenciando em Ciências Sociais (CPII), Pós-graduando em Relações Étnico-Raciais: Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (UCAM). E-mail: contatothiagoacacio@gmail.com

² PhD em História da Arte (EBA/UFRJ), Doutor em Letras (UFRJ), Mestre em Letras (UFRJ), Bacharel em Psicologia (UFPA), MBA em Moda e Indumentária (UNESA). E-mail: miltcunha@gmail.com

³ Graduado em Letras (UERJ), Mestrado em Artes Visuais (UFRJ) e Doutorado em Semiologia (UFRJ), Docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: samuelabrantesbr@yahoo.com.br

⁴ Mestre em Letras (UERJ), Pós-graduada em Literatura Brasileira (UERJ), Pós-graduada em Didática do Ensino Superior (UGF), Graduação em Letras (UGF) e em Gestão de Carnaval (UNESA), Gestão Executiva (Coppead/UFRJ). E-mail: lilialanghi@gmail.com





RESUMO

Este trabalho visa contribuir e dar continuidade ao estudo realizado por Almeida e Rocha (2020) e tem por objetivo investigar, por meio da poética da arte carnavalesca, a ancestralidade e a religiosidade das mães baianas do carnaval carioca na atualidade. Elenca-se a necessidade de compreender a relação dessas mães baianas com o sagrado, as heranças que ainda resistem e suas conexões com a história do samba e do carnaval, pretendendo, com isso, demonstrar em que medida elas se mantêm conectadas com suas ancestrais que deram origem ao samba, ao carnaval carioca e a cultura dos Desfiles das Escolas de Samba cariocas. Como principal fonte de informação demos ouvidos às vozes das presidentes de Ala de Baianas Tia Nilda, do G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel; Tia Marilene, do G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio; Tia Jane Carla, do G.R.E.S. Portela e Tia Sandra, do G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti.

PALAVRAS-CHAVES

Baianas; Carnaval; Escola de Samba; Resistência.

ABSTRACT

This work aims to contribute and continue the study carried out by Almeida and Rocha (2020) and aims to investigate, through the poetics of carnival art, the ancestry and religiosity of the *Mães-Baianas* of the Rio carnival today. The need to understand the relationship of these *Mães-Baianas* with the sacred is highlighted, the inheritances that still resist and their conformity with the history of samba and carnival, intending, with this, illustrated





to what extent they remain connected with their ancestors who they gave rise to samba, carnival in Rio and the culture of the Parades of the Samba Schools in Rio. As the main source of information, we listened to the voices of the wing presidents of Baianas Tia Nilda, from G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel; Tia Marilene, from G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio; Tia Jane Carla of G.R.E.S. Portela and Tia Sandra, from G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti.

KEYWORDS

Baianas; Carnival; Samba school; Resistance.

INTRODUÇÃO

Por meio da poética, buscamos investigar os saberes (costumes, trajes, religiosidade, sacralidade, matriarcado) que perduram até hoje na dinastia das herdeiras de Ciata, as mães baianas. Seuil (1968) apud Todorov (2006, p.12) diz: “Enquanto a linguística é a ciência da língua, a poética pretende tornar-se a ciência do discurso”; “o objeto da poética é a literaridade; seu método, as leis que governam o próprio discurso”. Se a poética é o estudo da estrutura da narrativa, a poética no desfile de escola de samba se ocupa dos escritos que estruturam o desfile.

A poética auxilia na sistematização e entendimento da coisa como um todo enquanto a crítica observa um caso em específico. O que este estudo busca é compreender as linhas gerais da sabedoria que está presente numa linhagem das mães baianas, não queremos entender uma, mas sim o grupo.

Que lugar é esse que a baiana ocupa na cultura carnavalesca e na escola de samba? Almeida e Andrade (2020, p.73) afirmam que “as Mães





Baianas possuem um papel significativo nesse rito em que se fundamenta a cultura do carnaval carioca. Elas representam o elo com o sagrado, visto que são elas que cuidam de todo o ‘axé’ de uma escola de samba”.

Hoje, devido às transformações ocorridas no carnaval e nos desfiles das escolas de samba, o significado que essas mães baianas de hoje têm nesse cenário tende a apresentar mudanças também. Mas, o que perdura nessa dinastia? O que fica de significado, de sapiência?

Ser baiana, de acordo com Almeida e Andrade (2020, p.74) é algo que não se dissocia da vida fora do contexto social escola de samba, “Elas não fazem distinção entre a fantasia do carnaval e sua vida cotidiana”, ser baiana diz sobre “a forma com a qual cada uma delas está no mundo (...) Cada traço, adquirido com a idade; representa uma história de luta, de superação, de resistência”.

Com seus corpos, muita das vezes, possuidores de uma fragilidade singular, as Mães Baianas cobertas por suas pesadas fantasias, se dispõem a assumir a responsabilidade que as Escolas de Samba depositam sobre si. Deste modo, instrumentam-se, revestem-se e deixam-se embalar pelos sambas de enredo. O corpo das Mães Baianas carrega muito mais do que simplesmente uma indumentária pesada, cheia de parafernálias. Esse corpo carrega significado, guarda memória, guarda o sagrado (ALMEIDA; ANDRADE, 2020, p. 74).

1. A DINASTIA

Velloso (1990), nos conta que, com a *Abolição* dos escravos, o fluxo de imigrantes baianos na cidade do Rio de Janeiro aumentou consideravelmente devido a busca desses indivíduos por melhor qualidade de vida. A cidade,





que já abrigava povos baianos exprimia um certo ar de familiaridade para esses novos baianos que chegavam. E, a partir da chegada destes grupos que foram ocupando as áreas do centro da cidade, foram se constituindo espaços de aglutinação cultural como a *Gamboá*, *Saúde* e *Santo Cristo*, lugares que foram identificados com a identidade cultural destes povos.

Na década de 1920, ainda segundo o autor, chegava no Rio de Janeiro, estabelecendo-se nos arredores do bairro de Santo Cristo, a família de Meninazinha de Oxum, a ialorixá do Ilê Omolu e Oxum. Sua avó passou a ser conhecida pelos moradores do local como Tia Davina e sua residência logo se transformou em um reduto de baianos. Seu avô passou a ser conhecido como cônsul baiano, devido à grande procura dos recém-chegados por ele a fim de descobrirem onde se localizava a famosa casa da Tia Davina, que passou a funcionar como local de referência e de contatos para essas pessoas que chegavam buscando ajuda e integração com os seus conterrâneos nesta cidade grande.

Foi na *Pedra do Sal*, localizada no bairro da *Saúde*, um dos lugares de aglutinação cultural do povo baiano, que surgiu, segundo Velloso (1990), o primeiro rancho carioca de que se tem conhecimento, o *Rancho das Sereias*, majoritariamente formado por baianos. Seu nascimento se deu na casa de tia Sadata, local que era uma espécie de passagem obrigatória para os recém-chegados à cidade.

Tia Sadata, segundo Velloso (1990), era uma figura muito importante por constituir uma imagem acolhedora, visto que, em sua casa, quando chegavam, os baianos encontravam o apoio necessário para enfrentar a luta pela sobrevivência nesta cidade que lhes era hostil. Esse hábito criou uma espécie de rede de solidariedade grupal que deu origem a fortes vínculos entre essas pessoas de maneira a reforçar sua cultura desenvolvendo expressões culturais próprias





que destoavam do restante da cidade. No entorno, no bairro da Saúde, se estabeleceram diversas famílias de baianos trazendo seus hábitos e costumes.

Segundo Velloso (1990), o Bota Abaixo, como ficou conhecida uma das ações do projeto de Pereira Passos, teve como uma das principais áreas atingidas, a zona portuária e suas imediações, justamente o trecho em que viviam estes baianos. Devido a isto, a grande maioria desloca-se para a Cidade Nova, na avenida Presidente Vargas, reutilizando os casarões construídos pela burguesia de meados do século anterior em habitações coletivas, que passaram a ser conhecidas como cortiços. “É nas imediações das ruas Visconde de Itaúna, Senador Eusébio, Marquês de Sapucaí e Barão de São Félix e do largo de São Francisco que se instala a “baianada”, como o próprio grupo se autodenominava”.

A reforma de Pereira Passos não foi o único momento de batalha enfrentada pelos baianos, houve momentos em que era necessário unirem-se para conseguirem resistir, com isso criou-se uma forte rede informal de lealdade que os unia nos momentos decisivos. Esse espírito de força e união, gerando uma energia participativa, teve também um forte impacto cultural, visto que a partir deste laço criaram-se diversas organizações próprias como ranchos, cordões, terreiros, etc., criando assim, uma rede de relações e de resistência cultural, tornando-se uma ferramenta da reconstrução da memória coletiva sobre sua cultura.

Essas mulheres baianas possuem uma posição de liderança que lhes foi atribuída. Esse papel tem toda uma fundamentação histórica que explica como se construiu essa imagem. Um dos motivos que constituem essa posição é o fato dessas baianas carregarem consigo um significado maternal, tendo em vista a forma com a qual eram tratadas enquanto escravas, tendo que





servir como instrumento de reprodução de modo a atender as demandas de mão de obra dos homens brancos que regulavam seu ventre como se fossem máquinas de fazer mão de obra (VELLOSO, 1990).

Além de serem mães solitárias de filhos que muitas vezes lhes eram impostos, a mulher baiana daquele tempo era obrigada a se desdobrar em diversos trabalhos informais para garantir o sustento de seus filhos, dentre esses trabalhos há o serviço de culinária, doméstico, entre outros. Uma curiosidade é que as mulheres baianas tinham maiores oportunidades de trabalho do que os homens, também baianos, nessa época. Sabendo que na maioria das vezes a figura do pai era desconhecida, cabia a mãe as maiores responsabilidades e encargos (VELLOSO, 1990).

Segundo Velloso (1990), devido a essa ausência da figura masculina, muitas dessas mulheres buscavam o apoio da presença de um homem, que normalmente, devido suas dificuldades de conseguir se alocar em um trabalho, era desprovido de bens. Esses homens por sua vez, trocavam esse apoio pelo seu sustento. Deste modo, continuava cabendo à mulher as decisões e esforços mais relevantes. É claro que esse não era o modelo de família hegemônico na cidade, esse formato se restringia a essa parcela da população que estava à margem do cenário social. O que também não quer dizer que eles rejeitavam completamente os padrões impostos pela sociedade naqueles tempos. “A tia Ciata, por exemplo, conseguiria assegurar a respeitabilidade de sua casa, adotando certos padrões comportamentais. Graças ao marido, que era funcionário da polícia, ela conseguiria estabelecer uma rede de contatos com outros segmentos da sociedade” (VELLOSO, 1990, p6).

Segundo Velloso (1990), era tradição que as mulheres baianas se reunissem em seus *cantos*, lugares onde estavam juntas diariamente para





trabalhar, desenvolvendo, assim, trabalhos como: comércio de doces e salgados, costura e aluguel de roupas carnavalescas, entre outros. O autor afirma ainda que esses cantos também acabavam por se transformar em locais de encontro que propiciavam diversas conversas e a prática de ajuda mútua, de modo a criarem e reforçarem laços familiares, mesmo que não consanguíneos.

Tal convivência, segundo Velloso (1990) dava origem a uma certa rede de intercâmbio onde o aprendizado passava através do *boca a boca*. Para fazer parte desta rede era condição essencial ser conterrâneo. Essas casas, ou *canto*, exerciam papel de resistência da cultura africana, tendo em vista a forma com a qual se davam as relações nesses espaços. Lá reuniam-se esforços, eram divididas tarefas, onde as pessoas socializavam com seus conterrâneos e onde reuniam-se fragmentos dessa cultura que constantemente se via ameaçada. Nesta rede criada pela proximidade e pela necessidade, nos cortiços, havia o revezamento nos cuidados com crianças menores para que as mulheres pudessem sair e seguir a rotina de afazeres e outras obrigações, fazendo com que houvesse, na vida cotidiana, a criação de uma intrincada rede de tias, mães, filhas, madrinhas, para além da relação estabelecida pela religião, pela proximidade, pelo lugar de origem. E, no carnaval, a prole ia acompanhar as mães e tias baianas para a venda nas ruas do Centro, passando a noite nas calçadas, sob o olhar dessa mesma rede, observando e participando da festa, de alguma forma.

Ao estreitar as relações nesses ambientes, acabava-se por ampliar a família nuclear, surgindo, assim, o que Velloso (1990) chama de *grande família*. Nesse modelo de instituições familiares a autoridade deixava de ser papel centrado na figura dos pais, tornando algo de menos importância a existência de laços consanguíneos, passando a ter maior relevância a





admiração, o carinho, respeito e o prestígio que essas pessoas tinham para com as figuras que tinham posição de liderança, que comumente eram figuras femininas. As mães, avós, madrinhas e tias, que na maioria das vezes eram consideradas assim pelo afeto e não pelo laço biológico, eram quem desenvolviam papel de chefe da família (VELLOSO, 1990).

Desta maneira, o parentesco passa a ter diferentes significados no contexto social, estando muito ligado a ideia de solidariedade. A maior parte dos parentes, nesse cenário, são ligados por laços de afetividade e vivência. Torna-se muito comum que mulheres assumam papel de mãe, mesmo que, do ponto de vista biológico, não sejam.

Velloso (1990) apresenta que haviam diversas casas em que essas grandes famílias se reuniam, onde também havia sempre festas, com bailes e até atividades religiosas, onde se sambava e se divertia, namoravam, casavam e se amigavam. Dentre essas casas, as principais são de Perciliana, mãe de João da Baiana, de Amélia do Aragão, mãe do Donga e a da tia Ciata.

O candomblé, que segundo Velloso (1990), é um dos herdeiros do sistema de filiação étnica, é uma das vias pelas quais as *grandes famílias* eram constituídas. Os membros dos mesmos *centros*, ou *casas de santo*, pertenciam à mesma família: a família de santo. Essas casas das tias, que reunia os baianos, era um espaço de reunião desses povos que enfrentavam diariamente uma realidade na cidade em que não se viam pertencentes do imaginário urbano. Nestes espaços eles estavam em casa, em família (VELLOSO, 1990).

Tia Tomásia e tia Fé, verdadeiras chefes de uma dessas grandes famílias, reuniam em suas casas atividades como candomblé, samba, culinária e seus próprios blocos carnavalescos com os quais elas saíam para as ruas com seus filhos de santo e elas indo à frente sempre vestidas de baianas.





Esses terreiros eram um elemento centralizador de eventos e atividades, visto que em função dele se articulavam festas, encontros, reuniões e confraternização (VELLOSO, 1990)

Era na casa da baiana tia Bibiana, no início do século XX, que, segundo Velloso (1990), se realizavam os concursos dos primeiros ranchos. Misturando, desde já, o sagrado e o profano, já que estes ranchos ainda estavam ligados de tal forma com suas raízes que não dissociavam do elemento religioso. Assim, os desfiles aconteciam diante dos presépios. Já mais tarde, quando os ranchos perderam essa conotação religiosa ganhando as ruas, foi mantida esta tradição de reverenciar as tias, em pedido de proteção e benção antes de sair pra folia.

O autor afirma que Tia Ciata, muitas vezes citada nesta pesquisa, também dessas que reunia música, dança, culinária e religião em sua casa. Fazia de seu terreiro um lugar de encontros, cura, conversas, criatividade e trabalho. Tanto, que em um desses eventos, como já foi contado aqui, foi composto o primeiro samba da história a ser gravado. Além disso, o candomblé e o jogo de búzios começaram, nesta época, a ganhar certo fascínio pela alta sociedade.

Através do samba, do carnaval e da culinária a cultura negra foi ganhando espaços no cenário social, fazendo com que fossem mais aceitos na cidade. Os códigos culturais começaram a se entrecruzar, mesmo que de maneira precária. Tendo, geralmente, as casas das tias baianas como sendo o centro irradiador dessas culturas (VELLOSO, 1990).

Segundo Donato (2007), o carnaval carioca, adquiriu, com o tempo, a particularidade, em vista dos festejos de outras cidades, de ser inteiramente ligado a cultura do samba e aos ritos que a originaram. Para a autora, o samba, que foi originado por meio da cultura africana em um terreiro de





candomblé, na casa de tia *Ciata*, não pode ser limitado apenas a ser visto como um estilo musical simplesmente. Pelo contrário, é necessário que o enxerguemos o conjunto de ações que o define, considerando que estamos falando de um movimento que nasceu por meio dos ritos religiosos e que foi preservado, segundo a autora, “graças à manutenção de uma dinâmica que é própria dos rituais de fé exercitados pelos negros africanos e seus descendentes no Brasil, nos terreiros de candomblé” (DONATO, 2007, p.166),

A saída do samba de dentro dos terreiros para tomar conta do carnaval carioca, é a progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência mantida pela Bateria, mais precisamente as Escolas de Samba, segundo Donato (2007), faz parte de uma associação de fatores determinantes. Ela destaca: “as mudanças geográficas que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, a abolição da escravidão, as sucessivas mudanças dos ciclos econômicos, do açúcar, do ouro, e do café, a proclamação da República e a Revolução” (DONATO, 2007, p.166). Para ela, estes foram alguns dos fatores que contribuíram, de maneira considerável, mesmo que de modo intencional, para que a cultura *negro-brasileira* criasse um instrumento de resistência e sobrevivesse às adversidades *sócio-econômico-político-culturais* impostas a ela, utilizando-se de suas habilidades e práticas musicais como instrumento. (DONATO, 2007)

A cultura do carnaval no Brasil, diferentemente de como foi na Europa, conseguiu se manter, devido a essas mudanças citadas por Donato (2007), assim como algumas outras, que foram determinantes para a formação cultural brasileira. Quando se uniu aos festejos carnavalescos, segundo a autora, o samba, reconfigurou suas formas no Rio de Janeiro. Ele se sobrepôs a muitas manifestações já existentes e acabou por se tornar sinônimo





de carnaval, dando uma característica de hibridismo às comemorações populares. A cidade assistiu aos costumes negros ocupando lugares antes ocupados apenas pela cultura branca e chegando a se sobrepôr, tornando-se da cultura carioca e brasileira aos olhos do mundo.

Donato (2007) afirma que as Escolas de Samba carregam consigo, ainda hoje, fundamentos da cultura africana onde nasceu, fruto das relações com o sagrado e a fé, o samba. Muito mais do que simplesmente folia, uma *feira da carne*, o espetáculo do carnaval se configura num grande ritual que segundo a autora são fragmentos repletos de vivência que são capazes de revelar as marcas e as diferentes identidades. O samba, ainda hoje, enquanto cultura, mantém uma relação inseparável com os rituais sagrados herdados dos povos africanos.

As baianas carregam consigo os elementos fundamentais para a relação do carnaval com o sagrado, “pois preservam, em suas estruturas, a essência do complexo civilizatório do negro brasileiro, configurando-se, dentro do fenômeno carnavalesco, em corpos cujos fala e silêncio contêm uma pluralidade somente possível de ser lida no lançar-se ao entre-texto” (DONATO, 2007, p.14).

Donato (2007), em meio a questionamentos, acaba por proferir afirmações que acidentalmente sintetizam o verdadeiro significado das *Mães Baianas*. Para ela, são as eternas mães do carnaval. Segundo a autora, apesar de todas as transformações ocorridas ao longo de décadas, desde que foi oficializada a ala das baianas, essa figura preserva e representa a resistência feminina, daquela que gera, zela, amaldiçoa, alimenta e abençoe os filhos do samba.

Para Donato (2007), a baiana é um Ser escravizado, um Ser religioso, um Ser festivo, um Ser autônomo. Segundo ela, essas baianas, que não são aquelas nascidas na Bahia, foram concebidas no ventre mítico de um povo e trazem tatuadas na pele as marcas de suas histórias. A autora diz, ainda,





que elas são um personagem substancial para a existência da festa e que sua presença lhe garante o bônus merecido, visto que a simples profanação de suas saias pode acarretar graves penalidades ao desfile de uma escola.

A ala das baianas em si não é quesito específico de julgamento, porém, é parte das obrigatoriedades. No Regulamento Carnaval/2020 da LIESA - Liga das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro - vem expresso que é dever ter número mínimo de Baianas agrupadas, 60 (sessenta), no dia do Desfile, 45 (quarenta e cinco) no Desfile das Campeãs, com a ressalva “completamente fantasiadas” e, também, que é dever impedir a presença de pessoas do sexo masculino na Ala de Baianas, exceto Diretores, desde que estes não estejam com a mesma fantasia da Ala em questão.

Assim, como apresenta Pegado (2005), foi em 1916 que nasceu o gênero musical de maior importância para a história do carnaval. Rapidamente se popularizou em pouco tempo se tornou ritmo oficial do período e símbolo da identidade brasileira pelo mundo. No quintal de Tia Ciata floresceu esse gênero musical. A residência que era localizada na Praça Onze, mais precisamente na Rua Visconde de Itaúna, número 117, foi a manjedoura do samba. Neste lugar, as festas, regadas de maxixes, chulas e batuques, as festas iam de sexta-feira a noite até a manhã de segunda-feira. Lá, grandes personagens importantes da música brasileira se faziam presentes: “Pixinguinha, João da Baiana, Donga(considerados a Santíssima Trindade do Samba). Sinhô, Didi da Gracinda, Caninha, João da Mota, Hilário Jovino (o Lalau de Ouro) e o jornalista Mauro de Almeida.” (PEGADO, 2005, p.33).

Em uma dessas festanças na casa de Tia Ciata, em uma parceria de Donga com Mauro de Almeida, nasceu o primeiro samba a ser gravado, intitulado “Pelo Telefone”, Não há um consenso quanto a ser a primeira





composição do gênero. Porém, oficialmente, em registro na Biblioteca Nacional, sob o número 3.295, a música foi legitimada como a primeira da história do samba. Deste modo, surgiu o estilo musical que embalaria definitivamente os festejos carnavalescos da cidade e que representaria a cultura carioca como sendo o símbolo do carnaval, por meio dos desfiles das escolas de samba (PEGADO, 2005).

O samba tomou conta dos morros, espalhando-se rapidamente pela cidade fazendo com que o carnaval, de certa forma se dividisse em três grupos de classes, em meados dos anos 20. E o surgimento das primeiras escolas de samba se dá nesse contexto de criatividade por parte dos foliões. Segundo Pegado (2005), suas estruturas organizacionais eram bem definidas, tendo como base as agremiações carnavalescas anteriores, tinham apoio da imprensa da época e foram embaladas pelo ritmo de sucesso no momento, o samba.

2. SER BAIANA

Da baiana vinda para o Rio de Janeiro, que ganhou as ruas com bolos de massa puba e manjares no tabuleiro, que conviveu com familiares de vizinhos como se fossem seus, celebrou na roda com eles, compartilhou com convidados a casa e o terreiro, muito permanece na Mãe Baiana que hoje integra a Escola de Samba. Ela desfila na Marquês de Sapucaí, comanda as feijoadas que movimentam as quadras em eventos e ensaios, reúnem a comunidade da Escola. Tem na forma de agir algo inerente que resiste à passagem do tempo. É como se tivesse as competências imanescentes que as Mães Baianas trazem consigo para desempenharem o papel de liderança da Ala com tamanha representatividade. Numa analogia ao que as baianas de antes ofereciam em seus tabuleiros, as baianas de hoje oferecem persistência,





fidelidade ao pavilhão, a altivez de sua figura, girando as saias sobrepostas no espaço de uma respeitável ala, uma força usada como referência para o público, para a mídia especializada e para a transmissão oficial do Desfile das Escolas de Samba.

Toda a deferência com que a baiana é tratada pela Escola da qual ela faz parte impacta na sua percepção de pertencimento e isso perpassa pelo discurso das senhoras quando são convidadas a falar sobre o que é o “ser baiana”.

Sobre *ser baiana*, Donato (2007) contribui de maneira que permita que se tenha um melhor entendimento sobre qual o significado desta missão que tantas senhoras se ---propõem a cumprir. Segundo a autora, o questionamento de o que é ser baiana, parte também da inquietude das próprias baianas, que também enfrentam certa dificuldade para responder a essa pergunta.

Ao empenhar-se na busca pela resposta desta pergunta, Donato (2007) logo se depara com uma curiosidade relevante. A autora nota que as *Mães Baianas* das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, não dissociam suas identidades das que assumem quando estão inseridas no contexto social do samba. Esta constatação mostra que há uma peculiaridade do elemento baiana em vista da maioria dos outros que compõem uma escola de samba, pois, contrariando o que se apresenta nesta pesquisa, que o carnaval é a festa do *virar do avesso*, no caso das baianas, não parece haver esse contraste.

A autora afirma, ainda, que essas mulheres vivem a *Mãe Baiana* plenamente, não fazendo distinção entre a fantasia do carnaval e sua vida cotidiana, ou seja, para a maioria delas a fantasia não é algo pertencente das instâncias carnavalescas, mas sim da forma com a qual cada uma delas está no mundo.





Donato (2007), em uma de suas idas a campo, conheceu *Ligia Monteiro*, uma baiana desde os vinte anos de idade. Lígia, ao responder uma pergunta disse que ser baiana é sua vida, é o que satisfaz o seu ego. Ela afirma que quando dança incorpora uma baiana que sai do seu interior, uma baiana que ela adjetiva como poderosa. Segundo a autora, “esse *incorporar* pode ser aqui compreendido como a sua abertura às possibilidades para tornar-se Mãe Baiana em sua dimensão mais ampla. Há, por este relato de experiência, a evidência da transcendência da mãe baiana para a Mãe Baiana” (DONATO, 2007, p.199).

Em uma outra oportunidade, Donato (2007) conheceu uma outra baiana, conhecida como *Regina Baiana*. Ela foi criada em casa de *branco*, educada dentro dos moldes europeus por sua madrinha que era pertencente de classes altas brasileiras. Após ser inserida no samba como baiana, Regina adiciona Baiana ao seu nome, assumindo-se, assim, sua nova posição. Ela modifica seus movimentos sociais e passa a se aceitar como mulher negra e restaura seus vínculos com o subúrbio carioca, onde nasceu.

Regina ao conversar com Donato (2007), diz que depois de muitos anos ela passou a sentir-se de fato uma *Mãe Baiana*. Para ela, ser baiana não é simplesmente chegar numa roda e dizer que é baiana, é muito mais do que isso. Regina afirma que uma *Mãe Baiana* briga pela escola. Segundo ela, muitas mulheres desfilam na ala por oportunismo, visto que as fantasias são gratuitas para esse setor da escola, mas a grande maioria sabe, mesmo que intuitivamente, que esse papel não é um *lugar comum*. Ser baiana, segundo Regina, não se resume a ir para a avenida, vestir aquela *cangalha*, aquela *rouparia* toda e rodar. Ela questiona “Por que dentro de uma Escola de Samba os ‘marginais’ e os mais velhos tomam bênção às baianas?”, a partir daí ela chegou ao entendimento de que ser baiana é algo do que ela poderia se orgulhar.





Com seus corpos, muita das vezes, possuidores de uma fragilidade singular, as Mães Baianas, encobertas com suas pesadas fantasias, se dispõem a assumir a responsabilidade que as Escolas de Samba depositam sobre si. Deste modo, instrumentam-se, revestem-se e deixam-se embalar pelos sambas de enredo.

Donato (2007) afirma que as silhuetas das baianas ao longe revelam imediatamente as particularidades de sua composição. Ela destaca suas saias rodadas, que nem sempre rendadas. A autora observa nos ombros das baianas algo que restou do turbante, “mesmo bastante estilizado, ou mesmo desfigurado” (DONATO, 2007, p.73) que ocupa o espaço aéreo do que ela classifica como sendo uma “gigantesca avenida”. Donato ressalta que “a roupa quase já não resiste mais às mudanças do tempo e desfigura-se, ano após ano, em meio a tanta cangalha; no entanto, por baixo do indumento, almas baianas colocam-se em desfile” (DONATO, 2007, p.73).

As baianas tinham o seu ofício, com a venda de quitutes, doces, acarajé nas ruas da cidade. Retratadas por Debret ou pelo olhar de Rugendas, a tradição transmitida oralmente de geração a geração, suas vestimentas, receitas, o gestual, o modo de portar o tabuleiro onde expunham e carregavam seus produtos tudo o que ficou e era passível de registro para que não se deturpasse ou se perdesse definitivamente foi registrado no Livro dos Saberes do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), elevando o Ofício das Baianas do Acarajé a patrimônio imaterial brasileiro, incluídos em suas páginas, também, o modo de fazer e uso de materiais.

No Rio de Janeiro, recentemente, o Decreto no 47245 de 12 de março de 2020, reconhece o significado do ofício para a manutenção da diversidade cultural brasileira e cita a “iminência de descaracterização





que hoje ameaça tais ofícios tradicionais” que motivou a publicação do Documento. O objetivo foi o de legitimar o trabalho das baianas do acarajé e incluí-las no processo de validação de licenciamento a quem usa esse título na comercialização de produtos no Município.

3. AS HERDEIRAS DA ATUALIDADE

Para compreender em que medida as heranças desta poética dinástica de Ciata, a grande matriarca do samba e do carnaval, resistem na atualidade, este trabalho se faz ouvido, para as vozes que representam, hoje, este patriarcado. Conta-se então com a contribuição e com depoimentos emocionados de Tia Nilda, que é presidente da ala de baianas do G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, Tia Jane Carla, que preside a ala da G.R.E.S. Portela, Tia Marilene, que lidera as baianas do G.R.E.S. Grande Rio e Tia Sandra, que segue à frente da ala do G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti.

3.1. TIA NILDA (MOCIDADE)

Tia Nilda vem de uma família que em que a cultura africana e a relação com o carnaval ajudam a contar a história de sua árvore genealógica. Ela conta que é tataraneta de escravos e neta de Dona Teresa da Silva, uma descendente de escravos que nasceu um ano depois da Lei Áurea, e que foi a primeira da família a seguir a dinastia das baianas, tendo, segundo Tia Nilda, sido amiga de Tia Ciata, a grande matriarca do samba e do carnaval carioca, e desfilado em ranchos, na primeira escola de samba a ser fundada, na antiga Unidos de São Carlos, que hoje é o G.R.E.S. Estácio de Sá e na G.R.E.S. Vizinha Faladeira como baiana. Mas, seus primeiros contatos com o carnaval se deram na companhia de seu pai, nascido no morro de São Carlos, que a levava para os





desfiles das escolas de samba, carregando caixotes de feira para que pudessem subir e assim conseguirem enxergar as escolas passando.

Tia Nilda entrou pra G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel a convite do, já falecido, Mestre Jorjão, em 1979, e nos conta “já entrei com o pé direito, em meu primeiro desfile a escola foi campeã pela primeira vez”. Há 23 anos se tornou presidente da Ala das Baianas, honraria dada por Tia Chica, que foi a primeira baiana da escola. Ela nos conta que foi afastada da ala por um tempo, até que foi convidada a retornar ao seu posto.

Ela nos conta que, através da Mocidade, ela teve oportunidade de conhecer muitos lugares no mundo, tendo podido conhecer “a europa toda”, “no tempo do Dr. Castor de Andrade”, já tendo ido três vezes ao Japão e feito muitos shows em diversos países. Ela exclama: “Eu agradeço a Deus todos os dias por ter posto a Mocidade na minha vida. Eu só tenho boas lembranças! Só posso agradecer por isso tudo!”.

Sob seu comando, as baianas da Mocidade foram diversas vezes premiadas como Melhor Ala de Baianas, dentre os prêmios, Tia Nilda cita Estandarte de Ouro, Sambanet, Matriarcas do Quilombo e Oscar da UFRJ, mas, afirma que o que mais a tocou foi o Estandarte de Ouro de Personalidade do Carnaval que ganhou em 2019. Ela atribui esses prêmios ao desempenho de suas baianas, a quem ela sempre recomenda: “Vamos entrar na avenida com dedicação, com amor, sempre bonitas, bem maquiadas, por que isso tudo influencia. É o capricho!”. Ela afirma que todas as escolas são co-irmãs, mas “quando chega a hora do desfile, é cada um por si”, então “o sangue tem que virar verde e branco!”, enfatiza.

Hoje Tia Nilda não desfila mais à frente da Ala de Baianas. Por conta de dores no joelho, a partir do desfile de 2019 ela passou a desfilhar em um





carro alegórico da escola, ocupando lugar de honra no desfile. Ela nos conta que achou “uma atitude muito respeitosa por parte da escola”, o fato de terem encontrado uma forma de possibilitarem que ela pudesse estar presente no desfile de um jeito mais confortável.

3.2. TIA JANE CARLA (PORTELA)

Tia Jane Carla, é presidente da Ala das Baianas da G.R.E.S. Portela, desde 2005, e integrante da velha guarda show da escola. A relação com a Portela vem desde sua avó e segue por gerações na família, já tendo chegado até suas netas. “Veio da minha avó, que passou para minha mãe, depois veio eu, minha filha, meu filho e já está nas minhas netas (...) minha mãe desfilou grávida de mim, minha história é toda na Portela, nunca saí em outra escola, sempre fui Portela”. Sua história com a ala das baianas vem desde os 3 anos de idade, ela nos conta “Comecei na ala de baianas aos 3 anos. Por que minha mãe era passista e minha madrinha era presidente da ala das baianas e minha babá. Então ela ficava comigo e eu tinha que vir com ela. Eu era mascote. Antigamente chamavam de mascote. Era mascotinha da ala das baianas.” Aos 16 anos ela já assumiu cargo diretoria na ala das baianas, onde ficou até se tornar presidente.

3.3. TIA MARILENE (GRANDE RIO)

Tia Marilene começou no samba antes dos 18 anos, quando foi porta-estandarte em um bloco chamado “Quem quiser pode vir”, que já não existe mais e ficava localizado na Pavuna, bairro carioca. Em seguida passou pela G.R.E.S. Unidos da Ponte, onde ela chegou a querer participar de um concurso de Porta-bandeira, mas ela acabou se acidentando em casa, ensaiando, e não





conseguiu concorrer. Em 1991 ela chegou no G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio, buscando uma vaga na ala de baianas, mas foi “barrada”, por causa da idade e acabou ficando sem desfilar. Em 1992, ela conseguiu desfilar, mas ainda numa ala comum, chamada Ala da Amendoeira. No mesmo ano, ela acabou sendo convidada para fazer parte da Harmonia da escola, ficando responsável pela documentação da Ala das Baianas. Em 1994, sua primeira oportunidade de desfilar na Ala das Baianas aconteceu de forma inusitada, ela surgiu junto ao convite para assumir a presidência da Ala, em 1994. Então, sua primeira vez desfilando como baiana na escola já foi ocupando o lugar de presidente. Hoje, Tia Marilene, já não desfila vestindo fantasia de baiana, ela vem à frente da ala com uma roupa mais confortável, mais parecida com a roupa que elas usam em ensaios e apresentação, isso acontece por que o cargo de presidente traz à ela a responsabilidade de cuidar das roupas das baianas desde o momento que chegam, com o caminhão, até o momento que ela recolhe e devolve no final do desfile. Ela é uma das primeiras pessoas a chegar na concentração e uma das últimas a sair na dispersão. Além da sua trajetória na Grande Rio, Tia Marilene está há 30 anos na vice-presidência da ala das baianas do G.R.E.S. Unidos da Vila Rica, que hoje desfila na Intendente Magalhães, sob a presidência da Dona Zuleica.

3.4. TIA SANDRA (PARAÍSO DO TUIUTI)

A trajetória de Tia Sandra com Ala de Baianas, começa em 1998, quando ocupava o cargo de primeira secretária da coordenadora responsável pela Ala de Baianas do G.R.E.S. Porto da Pedra, que acabou sendo acometida por um problema de saúde tendo que se ausentar da ala, indicando-a para assumir seu lugar de liderança da Ala. Seu nome foi levado à direção da





escola e, com o consentimento das baianas, foi submetido a apreciação da escola e ao presidente de honra. Todos aceitaram e Tia Sandra se tornou presidente da Ala de Baianas da escola, onde ficou até 2014. Durante esse período de 1998 a 2014, ela uniu, por diversas vezes, suas baianas com as baianas de outras agremiações cariocas, afim de contribuir para o carnaval destas escolas e para que elas pudessem ter maior visibilidade, sendo assim, ela, e algumas de suas baianas passaram por escolas como G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, G.R.E.S. Unidos da Tijuca, G.R.E.S. São Clemente, G.R.E.S. Unidos de Padre Miguel e G.R.E.S. Império da Tijuca.

Devido alguns problemas com a diretoria do G.R.E.S. Porto da Pedra, Tia Sandra acabou saindo da escola e teve uma curta passagem pelo G.R.E.S. Império da Tijuca, até assumir, em 2015, a responsabilidade de formar a ala de baianas da G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti, onde está até hoje como presidente da Ala. Tia Sandra também é responsável pela Ala de Baianas do G.R.E.S. Feitiço do Rio, que desfila no grupo de acesso da Intendente Magalhães, com a ideia de torná-la uma escola grande.

4. O TRAJE TÍPICO DE BAIANA

No discurso das Tias Baianas entrevistadas, registra-se diferença naquilo que elas consideram como “típico” para uma baiana, havendo uma certa flexibilidade em aceitar concessões por adequação ao enredo. Saliente-se o fato de haver citação a mais de um tipo de traje usado pelas senhoras da Ala das Baianas, variando conforme o lugar onde se apresentam e o tipo de evento.

Para Tia Nilda, o que não pode faltar numa roupa típica de baiana hoje é “torço, bastante colar, bastante pulseira, pano da costa, uma bata bem larga, uma saia bem rodada, de renda. Pra ficar, realmente, uma baiana!”.





Quanto ao desfile oficial, Tia Nilda conta “a gente não pode dar palpite porque o carnavalesco já traz o desenho dele, a imaginação dele pra baiana. A gente não pode estar mudando!”. E relata “Olha, eu sou uma pessoa que não dá opinião. Eu olho o desenho, fico quieta, porque foi ele que idealizou, e levo uma baiana para vestir a roupa, pra ver se está pesada, se está boa pra rodar. Mas, essa questão de tirar isso ou aquilo, eu não dou opinião não. Acho que seria até antiético da minha parte fazer isso!”. Nos ensaios técnicos ela diz que as baianas utilizam “uma saia branca, colares, torço na cabeça, chinelinho branco, pra ir pro desfile não oficial”. Sobre os ensaios e eventos, “a gente tem roupa normais aqui: Alaká, que a gente usa na quadra pra dançar, dia de sábado; Roupa de Baiana que a gente veste quando vem outras escolas visitarem”. E conclui dizendo “baiana não pode faltar torço na cabeça, senão não é baiana”.

Tia Marilene defende que uma roupa típica de baiana é caracterizada pelo uso do “torço da cabeça, o colar, a saia rodada com uma boa armação e uma blusa com bastante babado”, para ela, esses elementos não podem faltar. E para ela é importante que não tenha que “carregar ombreira, nada pesado” e justifica “pra pessoa evoluir e dançar bastante, independentemente da idade. Porque a evolução conta muito mais do que você andar com uma roupa pesada. Se você anda com uma roupa de 40 kg e chover, você está perdida no caminho”.

Para Tia Jane, a baiana se caracteriza por “uma roupa bem bonita, rodada, com lindo babado, um belo torço na cabeça ou um arranjo bem bonito, colares, pulseiras e, de preferência, na cor da sua escola de samba.” Segundo ela, “por causa da evolução que o carnaval teve, não tem mais aquela coisa de pano da costa, cordão de bolas (cordões de vidro), saias engomadas, saias





de rendas, nem aqueles tabuleiros que tinha de quindim, de bolo, de flores... Por que agora a baiana, a fantasia, é conforme o enredo. Agora acompanha o enredo. O carnavalesco idealiza, faz o enredo, estuda, e faz a roupa da baiana. Não tem mais aquela baiana tradicional, como antigamente.

Tia Sandra atenta para o esquecimento do uso do pano da costa, que é tradicional na roupa típica de uma baiana, ela diz “Eu acho que ultimamente estão se esquecendo de uma das principais peças da roupa de baiana que é o pano da costa. Dificilmente você vê uma baiana vestida com pano da costa e os tradicionais torços. Eu acho que esses são elementos simbólicos que não podem faltar.”

Tia Jane defende que “o que não pode mudar, e, graças a Deus, ainda não tentaram mexer, é a roda da saia da baiana”. Segundo ela, de acordo com sua experiência na Portela “no começo era saia de goma e minha madrinha, Jurema Araújo dos Santos (cunhada do Paulo da Portela e prima do Natal), foi a primeira a colocar aço na avenida e hoje muita gente usa. Hoje tem saia vazada, saia que acende, como a Portela teve saia de bolo, enfim, vários modelos de saia que o carnavalesco cria com relação ao enredo. Mas, eu acho que nunca vai poder mexer na roda da saia da baiana, na expressão das bulas, nas mangas, porque, sinceramente, o pano das costas a maioria das escolas não usa mais, e acho que só. Porque, infelizmente, tem escola que não tem nem mais colar, já faz a roupa fechada até em cima já com adereço, com enfeite no pescoço, já para não ter. Com relação as batatas, as blusas, tem que ter sempre aquela manga grande, ou fofa, ou larga, manga morcego, porque baiana é expressão de braço, expressão de rosto e de giro, de rodar. Eu acho que isso nunca vai poder mudar. E, graças a Deus, eu acho que nenhuma escola mudou isso até hoje. Acho que isso tem que permanecer pra sempre.”





As observações sobre o uso do pano da costa, dizem respeito a uma tradição e à característica principal de uma baiana. Há alguns estudos que fundamentam o uso dos “Ojás”, o pano da Costa, ou turbante. Maria Stella de Azevedo Santos, Mãe Stella de Oxossi, Ialorixá do Axé Opô Afonjá, em seu livro *Meu Tempo é Agora*, de 1993, elencou a importância e os usos dos panos de cabeça e de costa. Ela defende a manutenção dos hábitos vestimentares de um terreiro, não apenas na maneira de vestir os Orixás, mas na forma de representação de um Yawô, de uma filha de santo fora do espaço do sagrado (o Terreiro).

A tradição de se vestir uma baiana do Candomblé atravessou mais de um século e tem em suas raízes africanas um elo de afirmação de sua identidade. Ainda que tenha sofrido várias influências e algumas transformações, o Candomblé precisou se adaptar a questões climáticas, sociais, culturais e industriais. A própria roupa das baianas engomadas e rigidamente armadas, sabemos que na África não era assim. É uma influência europeia, das anáguas e crinolinas do final do século XIX. Os africanos tinham uma tendência à vaidade e escolheram estas armações como forma de requinte e luxo para cultuar sua ancestralidade. Mãe Stella, consciente do poder de expansão da cultura africana, defendia a ideia de que “Religião é cultura” e não poderá permanecer estática ou confinada no terreiro, mas faz-se necessário o registro, e a manutenção de hábitos, e principalmente, havia a consciência de uma tradição oral, que se revelou insuficiente em manter viva a tradição. Ela compreendia que o filho de santo (o Olorixá) tem que estudar, precisa dar continuidade à sua escrita, para não ter o dissabor de descerrar o manto de sua própria sentença: ver sucumbir sua cultura e identidade.





A Indumentária no Candomblé não pode estar associada apenas ao luxo e poder econômico da baiana, mas ao trabalho minucioso, do bordado manual, do “Richelieu” e das ações laboriosas de confecção, com a apropriação de estampas adequadas, tecidos naturais, que falam dos elementos da natureza. A arte de confecção da roupa de uma baiana passa a ser uma forma de estímulo de energia positiva e de integração com a força do Axé. Mãe Stella fez uma lista de preceitos relacionados ao compromisso dos filhos de um terreiro e as formas de usos de sua indumentária. Ressaltou que o uso do pano da costa, tem funções distintas em situações diversas. Depende sempre do grau e do tempo do iniciado. Somente as baianas com mais tempo de iniciadas podem usar batas engomadas e mais compridas. As Abiyans, que possuem um grau pré-iniciático (até 7 anos de iniciadas), devem usar poucas anáguas e uma bata mais simples. As formas de amarrar os Ojás, também estão relacionadas às funções dentro da hierarquia. Geralmente o Ojá é uma faixa longa, usada no Candomblé com diversas finalidades, como pano de cabeça (ou turbante), circulando o busto e terminando em um laço ou uma amarração simples feito gravata. Ou estendido sobre os ombros, quando denota que a Yawô está em “serviço”. Tradicionalmente, o “Ojá” era a faixa que as africanas usavam para “rodear” a cintura ou suspender a criança às costas da mãe.

É preciso muita reflexão. Esta é a lição dos tempos. Deixar os registros dessa cultura que ainda sobrevive no Brasil. O brasileiro, mestiço por natureza, precisa ter consciência da contribuição dos africanos, já que a cultura da “Mãe África” preserva muitos mistérios, crenças, ritos, símbolos, signos, sons, comidas, orixás, inquices e voduns. Herança que provoca um encantamento, pela fé, seus ritos e cultos...Seu universo rico, pulsante em





um grau de complexidade ímpar, que precisa ser perpetuado. Ainda há muito que se preocupar com a questão do “colonialismo” que impera na relação da cultura negra, com o enfrentamento das culturas europeias.

5. A BAIANA DENTRO DO ENREDO

Tia Nilda lida bem com a questão das baianas vestirem uma roupa que ajude a contar o enredo nos desfiles, e conta “antigamente era tabuleiro na cabeça, com fruta, mas há muitos anos atrás. Já foi! Agora é tudo modernizado (risos). Hoje em dia a baiana não sai mais fora do enredo, agora desfilamos todas dentro do enredo”.

Tia Jane diz que fica um pouco dividida, mas diz “ao mesmo tempo eu acho que tem que ter evolução.” Segundo ela, sabendo das mudanças estruturais do carnaval antigo para o carnaval de hoje, não dá para as baianas não acompanharem essas mudanças. “Eu acho que tem que evoluir, sim, acho que a roupa tem que ser mudada sim, as coisas têm que caminhar conforme o carnaval está caminhando. Porque mudou tudo, melhorou tudo! Então, acho que tem que caminhar junto”.

Para Tia Marilene, “Isso é normal! Está certo estar enquadrado dentro do enredo!”, no entanto, ela demonstra que há alguns limites para além das questões com relação a peso, como, por exemplo, o uso de uma roupa vazada, ela diz “a começar pelo fato de sermos senhoras, uma roupa vazada é mais pra assistas”.

Mas, uma questão importante é apresentada por Tia Sandra, que diz: “eu acho que os carnavalescos expõem as senhoras com uma fantasia que vai além do limite pra idade delas. Eles viajam em cima de uma coisa onde muitas vezes elas não têm condições nem estrutura pra conseguir carregar.





É muita informação, muito peso e muita coisa pra carregar em tão pouco tempo na avenida, além de ser trabalhosa pra vestir.”

6. O IMAGINÁRIO DAS BAIANAS

Sobre o imaginário em torno da baiana, Tia Sandra diz “Essa coisa de ‘mãe-baiana’, ‘mãe-do-samba” e de ser matriarca, está passando por uma revolução muito grande. Eu não estou vendo as escolas darem muita importância a isso, colocando as baianas nesse lugar. Eu sou uma das coordenadoras que batalho muito pra essa tradição se perpetuar, embora o direcionamento das escolas não seja muito solidário com o segmento das baianas. Poucas escolas permitem que as baianas sejam uma parte ativa na escola.” E pontua, “a velha-guarda é um pouco mais valorizada por que elas seguem seus próprios caminhos, suas próprias diretrizes. Acabam sendo uma ala à parte da escola. E a baiana é um segmento que está inserido dentro da escola, mas é um pouco deixado de lado”.

Tia Jane relata que “a baiana tem um valor. Mas acho que ela deveria ter muito mais. Eu não tenho o que reclamar da minha escola, mas acho que a baiana deveria ter muito valor. A presidente da ala, as pessoas que desfilam, as pessoas que ajudam...” e ratifica “não é valor, acho que é mais ajuda, mesmo. Acho que o nome não é valor. Porque valor eu acho que a diretoria dá, acho que os presidentes dão, mas acho que a baiana deveria ser olhada com um pouco mais de carinho.” Ela afirma que tenta promover isso, mas ela sente que “com relação à diretoria, aos vices, aos presidentes das escolas, as baianas mereciam ter um pouco mais de carinho com relação às senhoras, que estão sempre ali ajudando. Deveria ter alguma coisa a mais para ajudar as baianas, deveria ter mais um olhar!”. E, sobre o que uma





baiana simboliza para uma escola e para seus componentes, ela diz: “acho que simboliza uma mãe, uma pessoa que acolhe, uma pessoa que ajuda.” E nos conta “hoje tem ala, tem várias alas da comunidade, mas antigamente era só bateria, o casal, a baiana... E nos colocavam na roda, nos colocavam pra cantar..”, e conclui dizendo “pra mim baiana é mãe, é respeito, é a figura feminina de respeito como senhora. É a mãe!”

6.1. PARA AS ESCOLAS

Tia Nilda afirma que a baiana, dentro de uma escola de samba “É muito respeitada! É respeitada por todos! É igual a velha guarda! Baiana e velha guarda são o alicerce da escola!”.

Tia Sandra conta que “tem escolas que fazem questão de reverenciar as baianas nas apresentações, saídas, festas nas quadras, etc. Mas tem outras que não fazem menor questão de ter as baianas em seus grupos de show, suas apresentações, além de não respeitarem o que as baianas querem, não atenderem os pedidos delas. Baianas não dão muito ibope para a escola de samba!”.

Tia Marilene relata que ela sente que as baianas até são respeitadas, mas diz que não sente que são valorizadas por parte das escolas. Ela conta “muitas pessoas colocam as baianas por que tem que ter baiana para cumprir o regulamento, se não botar um certo número de baianas vai perder ponto”. E completa dizendo “as pessoas dizem que a baiana é o coração da escola, só que botam ele como um coração com problemas cardíacos, um coração com deficiência, apesar de ter tudo pra ser um coração saudável”. Há quem não priorize o lugar das baianas na escola e às vezes quer colocá-las pra desfilar em posições mais próximas do fim da





escola, sobre isso Tia Marilene diz “baiana tem que ficar mais ou menos entre o segundo e o terceiro carro”.

6.2. PARA OS COMPONENTES

Sobre o modo que os componentes das escolas enxergam as baianas, Tia Nilda nos conta “Ah, eles tomam bença! Chamam de ‘tia’, pedem pra tirar foto, eles têm o maior respeito. Eu não tenho nada o que falar deles não, nem as minhas baianas”.

Tia Sandra diz “geralmente elas são as tiazinhas que ficam lá na quadra e que alguns respeitam por causa da idade, mas, tem aqueles que acham que, por elas quererem ser reconhecidas, as veem como abusadas, como se elas quisessem aparecer!”. Mas, quanto aos integrantes da comunidade, ela afirma “eles têm mais afinidade com a gente”.

Mas Tia Marilene pondera que “os componentes, sim. Eles têm muito respeito às baianas, a não ser aqueles componentes que caem de paraquedas, que compram a roupa e já entram na avenida. Mas aqueles componentes que acompanham os ensaios na quadra e as baianas têm um grande respeito”. Ela diz que eles as veem como “a tia que socorre, a mãe, a avó. Precisando, eles vão na baiana e sabem que vão resolver”.

7. A RELAÇÃO COM O SAGRADO

Há que se mencionar, quanto à relação de zelo e bênção, no carnaval de hoje, o ritual da lavagem do Sambódromo, realizado há 10 anos por Baianas que desfilam de branco, comandadas por Maria Moura, que foi presidente da ala das baianas da Imperatriz Leopoldinense e é uma das grandes responsáveis pela resistência da cultura afro-religiosa no Rio de





Janeiro. Essa cerimônia de lavagem age como um resgate da tradição dos ranchos, que se não passassem em frente às casas de Tia Ciata e Tia Bibiana para que elas levassem seus caminhos, era como se não tivesse desfilado. Hoje as baianas levam, para avenida, folhas de arruda, defumador, água de cheiro, e vão lavando o caminho, interagindo com o público que lá está, dentro de um grande cortejo formado por baianas de todas as Escolas de Samba, como que em um resgate.

Tia Marilene afirma que as baianas “têm um grande poder de religiosidade. O povo sabe o respeito que a baiana tem pela religiosidade”. E argumenta “se você for procurar pelas escolas de samba e me disser que não vai encontrar muitas baianas que são zeladoras de santo, é mentira! Aqui na Grande Rio, mais de 50% das baianas que desfilam comigo são zeladoras. Quem não é zeladora é Eke-di!” e conclui dizendo “tem sim uma relação muito forte com o sagrado”.

Sobre a religiosidade das mães baianas, Tia Nilda nos conta que a maioria de suas baianas são zeladoras de santo, tem barracão, ou pertencem às religiões de matriz africana. Além disso, ela comenta sobre o ritual de entrada das baianas na quadra da G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel: “quando entramos na escola a gente vai reverenciar São Sebastião, que é o padroeiro da escola, e Nossa Senhora da Conceição. A gente pede licença pra entrar. Todo mundo tem muito respeito a religiosidade”.

Já Tia Jane traz uma contraposição dizendo: “eu acho que religião é uma coisa e escola de samba é outra, na minha opinião. Eu acho que a baiana é a baiana, a escola de samba é a escola de samba e o sagrado é o sagrado, onde cada uma prega sua religião, sua crença.” e conta “eu sou nascida no samba, criada no samba, minha família toda veio do samba. E, na minha





família, samba sempre foi cultura e continua sendo. Minha madrinha era de centro, minha mãe já era católica, cada um era de um jeito. E eu não sou nem católica nem espírita. Eu respeito, mas eu tenho a baiana como cultura, como mãe da escola de samba. Eu respeito muito à todas as pessoas que fazem parte das escolas de samba, cada uma com sua religião, mas a baiana, pra mim, não representa religiosidade não, pra mim ela representa o carnaval, ela é a mãe das escolas de samba”.

8. BENESSES E SACRIFÍCIOS DE SER BAIANA

Para Tia Nilda, a parte boa de ser uma Baiana “é que a gente é muito ovacionada na avenida e em qualquer lugar que a gente vá. As baianas são muito respeitadas! As pessoas vêm de fora e, ao chegarem na quadra, querem tirar fotos com as baianas. Isso é muito carinho, muito respeito!”. E diz que a parte ruim de ser baiana se dá quando elas têm que desfilar com uma roupa pesada, que às sobrecarrega. “Quando a roupa vem muito pesada, fica difícil pras baianas evoluírem. Eu sempre peço ao carnavalesco pra fazer fantasias leves. É o que eu mais peço. Não dá pra gente colocar uma roupa pesada no corpo. Ninguém aguenta.” E nos conta que “a maioria das nossas baianas são idosas, muitas acima de 70 anos”, e defende que “a gente não pode colocar muitas baianas novinhas porque perde a identidade. Eu coloco uma ou outra. Senão não é Ala de Baianas”.

Tia Jane Carla nos diz que o lado bom de ser uma baiana no Rio de Janeiro hoje é “o desfile, o glamour”. Ela diz “você é baiana por que você gosta, por que tem prazer em desfilar com a fantasia de baiana, você tem um amor àquela escola” e relata “por que ser baiana é difícil, não é fácil não” e justifica “tem todo o calor, o peso, o mal estar, o tempo que se espera na





concentração, o sacrifício de ensaio, quando está próximo do carnaval. Já começam os eventos a partir de julho, aí quando chega em outubro é a final do samba, aí começam os ensaios, as baianas têm sempre que estar presente nas quadras” mas defende que “lado ruim não tem não”, a única coisa que consegue pontuar “é quando a roupa é muito pesada ou muito quente pra pessoa desfilar e muitas horas de espera pra desfilar” e termina dizendo “só é baiana quem gosta mesmo, por que é muito sacrifício”.

Já para Tia Marilene, “a parte boa e a parte ruim de ser baiana se misturam. Porque depois que usar uma roupa de baiana, é igual uma cachaça, você vai querer usar sempre. Eu tenho baiana que chega assim: ‘meu sonho é ser baiana’. E as pessoas questionam: ‘mas você tem um corpo ótimo para ser passista’. E a pessoa responde: ‘mas eu quero ser baiana, minha mãe foi baiana, minha avó foi baiana, eu gosto dessa roupa e eu quero desfilar aqui de baiana’. Então, é uma cachaça, que você se aborrece, nem tudo são flores, mas você quer sair de baiana”. Ela nos conta “às vezes você está com um arame na cabeça, que está incomodando, que está machucando, mas a pessoa quer usar aquilo e vai embora. É o prazer de desfilar passando na avenida”. E ela pontua, “a única desvantagem nossa, é que, na saída do desfile, muitas vezes as pessoas não respeitam muito. As pessoas que querem catar roupa, que quer pegar roupa pra vender, acaba atropelando as baianas, enfim. Esse é o único problema!”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer das entrevistas para este trabalho, foi possível perceber que há, nas baianas entrevistadas, um saudosismo por um tempo em que havia uma maior valorização à figura das tias baianas nas escolas de samba. Por





amor a escola e ao carnaval, elas demonstram se adequar às mudanças que as transformações da modernidade trouxeram para o festejo, mas buscam resguardar elementos que julgam que deveriam ser invioláveis.

É unânime a insatisfação nos casos em que os carnavalescos pensam fantasias que excedem suas limitações físicas devido a idade avançada. Há uma grande preocupação com o bem estar das senhoras baianas para que elas possam evoluir, rodar, dançar e representar suas escolas com graciosidade, elegância e beleza.

É possível notar em algumas delas uma certa insatisfação com o lugar que as escolas de samba reservam às baianas. Há uma demanda por mais carinho e mais atenção por parte dos dirigentes. E, quanto aos componentes das escolas, elas demonstram que boa parte sabe reconhecer e respeitar o lugar de uma baiana. Muitos as têm como tias, mães, avós, as tratam com carinho a reverenciam, mas também sinalizam que tem aqueles que não compreendem ou respeitam o significado que se tem em ocupar este lugar.

Com o tempo, é possível observar que, para ser baiana hoje em dia, não tem como pré-requisito a relação com o sagrado e com as religiões de matriz africanas. Há espaço para baianas como a Tia Jane Carla, que é presidente da ala da G.R.E.S. Portela e entende o Ser baiana como algo que independe da religiosidade de cada uma. Porém, é notório que a grande maioria das baianas do carnaval de hoje, são, sim, zeladoras de santo, donas de seus barracões, são ekedis ou têm de relação com as religiões afro-brasileiras.

Há um temor que as tradições se percam, que os elementos simbólicos deixem de estar presentes em seus trajes, que o olhar para das baianas se torne míope, que o espetáculo engula a tradição, os valores e os saberes que carregam consigo.





Sob uma perspectiva de quem pesquisa ala de baianas e vive do e no carnaval, a ala de baianas é o elo que liga a cultura carnavalesca de hoje, com a sua origem, com a sua matriz do samba. É o nosso elo de conexão com Tia Ciata, Tia Bibiana e com as mães baianas que são as nossas grandes matriarcas. Respeitar e valorizar as tias baianas, é respeitar e valorizar o samba, nossa cultura e nossas tradições.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Thiago Acacio de; ROCHA, Natália de Andrade. **As Baianas no Carnaval Carioca: o corpo como construção e resistência**. Rio de Janeiro: Revista Dissertar N°34 V.1 ANO XVI, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.24119/16760867ed116296>>. Acesso em: 05 de Setembro de 2020.

DONATO, Maria Aparecida. **Mãe Baiana: corpo-linguagem um estudo sobre o mito na cultura do samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Ofício das Baianas de Acarajé. Brasília**: Brasília Artes Gráficas, 2007. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_OficioBaianasAcaraje_m.pdf>. Acesso em 21 de Setembro de 2020.

PEGADO, Israel Antonio Sequeira. **A evolução do Carnaval Carioca: a festa popular que virou produto**. Pará: Universidade Federal do Pará, 2005.

RIO DE JANEIRO, **Decreto Rio N° 47245**. De 12 de Março de 2020. Disponível em: <http://smaonline.rio.rj.gov.br/legis_consulta/60998DECRETO%20RIO%2047245_2020.pdf>. Acesso em: 23 de Setembro de 2020.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu Tempo é Agora**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1993.





TODOROV, Tzvetan a, 1939-. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “**As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro.**” Estudos Históricos, Rio de Janeiro: 1990.

LIESA, Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. **Regulamento Específico Dos Desfiles Das Escolas De Samba Do Grupo Especial Da Liesa. Carnaval 2020**. Disponível em <<http://liesa.globo.com/downloads/carnaval/regulamento-2020.pdf>>. Acesso em 20 de Setembro de 2020.





SAMBÓDROMO DO CARNAVAL CARIOCA: NOTAS INICIAIS DE PESQUISA

SAMBADROME OF RIO'S CARNIVAL: INITIAL SEARCH NOTES

Mauro Cordeiro de OLIVEIRA JUNIOR¹

¹ Doutorando em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: maurinhocoj@hotmail.com.



RESUMO

Este ensaio é uma revisão bibliográfica introdutória sobre o sambódromo do carnaval carioca. Este fica na área central da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma avenida, uma rua, um lugar específico que demarca na memória coletiva o lugar privilegiado dos desfiles das escolas de samba na cidade. Este espaço tem funcionamento reduzido durante a maior parte do ano, servindo apenas como cruzamento entre ruas próximas e eventualmente para alguns eventos artísticos específicos. Durante o carnaval é acionado como o palco iluminado de um espetáculo quase centenário e internacionalmente reconhecido. No período carnavalesco o sambódromo se torna um espaço que não está imerso na vida cotidiana, da sua normalidade, mas sim em uma dimensão espaço temporal diferenciada. Ritualiza-se. Proponho neste breve ensaio uma discussão inicial cujos principais objetivos são entender a relação de espaço eo universo das escolas de samba, concebendo o desfile como uma prática ritual e a construção do Sambódromo como um marco.

PALAVRAS-CHAVE

Sambódromo; Carnaval Carioca; Escolas de Samba; Cultura Popular.

ABSTRACT

The sambadrome is in the central area of the city of Rio de Janeiro. It is an avenue, a street, a specific place that marks in the collective memory the privileged place of the parades of the samba schools in the city. This space has reduced functioning during most of the year, serving only as an intersection between nearby streets and eventually for some specific





artistic events. During the carnival it is triggered like the illuminated stage of an almost centenary and internationally recognized spectacle. During the carnival period, the sambadrome becomes a space that is not immersed in everyday life, of its normality, but in a different temporal space dimension. It is ritualized. In this brief essay, I propose an initial discussion whose main objectives are to understand the relationship of space and the universe of samba schools, conceiving the parade as a ritual practice and the construction of the Sambódromo as a landmark.

WORDKEYS

Sambadrome; Carnival in Rio; Samba schools; Popular culture.

INTRODUÇÃO

Este trabalho é parte da construção de meu objeto de pesquisa para a tese de doutorado sendo, portanto, uma reflexão inicial sobre o assunto. O tema proposto é um espaço, mas não um espaço qualquer, um espaço pensado e construído para abrigar uma manifestação da cultura popular. Pensar antropológicamente o espaço, seus usos e sentidos não é tarefa nova. O estudo das formas de produção e dos usos do espaço nas variadas sociedades e culturas já configura um domínio consolidado na tradição da disciplina (SEGAUD, 2016; SILVANO, 2001). Isso posto, o objetivo para qual este trabalho se direciona é fazer uma breve revisão bibliográfica sobre algumas concepções antropológicas desta categoria para pensar um espaço em sua prática.

Tal objeto-espaço tem local próprio, fica na área central da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma avenida, uma rua que demarca na memória





coletiva o lugar privilegiado de uma manifestação popular tradicional da cidade. Se durante a maior parte do ano a Avenida Marquês de Sapucaí tem funcionamento reduzido, servindo apenas como cruzamento entre ruas próximas e eventualmente para alguns eventos artísticos, no carnaval esse quadro é diferente. Durante os dias de folia se transforma no palco iluminado de um espetáculo quase centenário. É neste local que se encontra nosso espaço: o Sambódromo do carnaval carioca.



Prefeito Marcello Alencar, Governador Leonel Brizola e Vice-Governador Darcy Ribeiro na inauguração do Sambódromo.
Foto: Antônio Nery, 02/03/1984, Acervo O Globo.

O sambódromo é um equipamento arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer e construído para abrigar anualmente os desfiles das escolas de samba. Seu nome oficial é Passarela Professor Darcy Ribeiro, vice-governador quando de sua realização e um dos principais entusiastas do projeto.





Obras de construção da Passarela do samba Darcy Ribeiro.
Foto: AGÊNCIA O Globo, 1984.

O estudo desse empreendimento é relevante para melhor compreensão dos desfiles, enquanto manifestação cultural realizada em um lugar determinado, e da própria cidade que circunscreveu em seu território um espaço para realização de tal espetáculo. O que o Sambódromo nos diz das escolas de samba e o que diz da cidade que o concebeu?

Elucidar como este espaço, em seus detalhes, impacta e influencia a realização dos desfiles a partir da prática dos desfilantes e do público é um objetivo a ser alcançado na pesquisa, mas em relação a este trabalho, especificamente, pretendo construí-lo como objeto de pesquisa através de revisão bibliográfica. Qual a relação entre espaço e ritual?

1. ESPAÇOS E INVERSÕES CARNAVALESCAS

Ao tratar das espacialidades e localidades associadas as escolas de samba do carnaval carioca é preciso perceber que o desfile, que ocorre no





Sambódromo, é a realização de todo um processo coletivo que envolve a preparação tanto dos aspectos plásticos quanto dos componentes que irão representar as agremiações na avenida.

O universo das escolas de sambas do carnaval carioca tem alguns espaços fundamentais para além do Sambódromo cabendo destacar as quadras das agremiações e a Cidade do Samba. Como demonstra Cavalcanti (2006), o trabalho de uma escola de samba é anual e se materializa no desfile na Sapucaí. Até lá, cada uma das escolas prepara seus componentes e constrói suas alegorias e fantasias para a performance ritualística-competitiva. Destacam-se, nesse sentido, dois locais: as quadras e os barracões.

As quadras das escolas sediam eventos próprios tanto para a manutenção e/ou fortalecimento dos laços de sociabilidade de seu núcleo; quanto para a preparação dos seus componentes para os desfiles. Durante todo o ano, são realizados eventos como feijoadas, rodas de samba, shows, comemorações além de ensaios onde a performance do desfile é preparada. As quadras são, na verdade, herdeiras dos terreiros. Durante muito tempo, o local onde se desenvolviam as atividades das escolas de samba tinham a mesma nomenclatura que os de cultos afro-brasileiros: terreiros.

Denominação usual do espaço, geralmente de terra batida e que fica à porta das habitações, onde se realizam festejos, folguedos, bailados etc. Igualmente, local onde se celebram ritos dos cultos afro-brasileiros. Nas escolas de samba, até pelo menos a década de 1960, o local onde se realizavam os ensaios e preparativos do carnaval recebia a denominação “terreiro”, e isso certamente em referência às casas onde o samba se plasmou. (LOPES e SIMAS, 2015, p. 287)





Muniz Sodré diz que o terreiro é uma forma social negro-brasileira, ou seja, uma forma de ocupação espacial que seria distintiva da preservação da memória negra.

As comunidades litúrgicas conhecidas no Brasil como terreiros de culto constituem exemplo notável de suporte territorial para a continuidade da cultura do antigo escravo em face dos estratagemas simbólicos do senhor, daquele que pretende controlar o espaço da cidade. Tanto para os indígenas como para os negros vinculados às antigas cosmogonias africanas, a questão do espaço é crucial na sociedade brasileira (ao lado dela, em grau de importância, só se coloca a questão da força, do poder de transformação e realização, que perpetua a dinâmica da vida). (SODRÉ, 2002, p. 19)

Ao tratar das escolas de samba estamos diante de um fenômeno urbano de origem negra e que se manifesta como formas associativas territorializadas. Pensando a partir de Sodré (2002) percebemos que a forma pela qual se organiza na dimensão espacial as escolas também é uma construção social que se dá dentro de uma cosmovisão afro-brasileira.

De outro lado, hoje existe a Cidade do Samba que é um complexo imponente que abriga os barracões das escolas de samba do Grupo Especial. O barracão é o local destinado a confecção das alegorias e adereços utilizados nos desfiles. Um lugar amplo cuja infraestrutura permite a construção dos elementos plásticos do chamado “Maior Espetáculo da Terra”.

O ambiente das escolas de samba também passou a ser marcado pela convivência de diferentes atores sociais oriundos de distintas classes econômicas. Leopoldi (2010) em seu estudo demonstra como ao longo do desenvolvimento histórico das escolas de samba, seu crescimento e





profissionalização permitiram a entrada em cena de outros sujeitos que não aqueles circunscritos ao seu cotidiano.

O autor faz a distinção entre os atores sociais que seriam de dentro do mundo do samba e os que seriam de fora: *sambistas* e *sambeiros*. O autor argumenta que agentes alheios ao mundo do samba passaram a participar ativamente das escolas devido ao sucesso delas, que aumentou o interesse de outras camadas sociais sobre essas agremiações e pela necessidade de se desempenhar funções administrativas e burocráticas que exigiam uma formação ou conhecimento formal.

Entretanto, com a gradativa penetração nas escolas de samba de grupos tradicionalmente alheios ao seu universo, o termo *sambeiro* passou a designar as pessoas cuja aproximação encobria fundamentalmente uma busca de oportunidade para diversões e promoções pessoais. (LEOPOLDI, 2010, p. 137-138)

Em seu clássico estudo sobre o carnaval brasileiro DaMatta (1997) articula uma compreensão espacial de dois domínios específicos da vida social brasileira: a casa e a rua. A casa seria o local privilegiado das relações de afeto, harmônicas e de um ambiente controlado enquanto a rua seria o mundo da impessoalidade, massificado, de intensa disputa entre os indivíduos. Cada um desses espaços compreenderia formas de hierarquização e comportamentos próprios. O autor está em busca de uma compreensão do Brasil como sociedade e como cultura, para tal se propõe a examinar seus ritos, paradas e procissões. Dentro desse triângulo ritual brasileiro, o carnaval detém importância singular.

DaMatta (1997) argumenta que o carnaval, tanto quanto outros rituais, exige um local especial para sua realização. O que chama a atenção do autor





é a abrangência espacial carnavalesca que demarca todo o mundo urbano da cidade do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro, então, cotidianamente visto como uma megalópole, intensamente integrada por meio de vários sistemas, subitamente fica articulada num grande número de subdivisões carnavalescas, cada qual com seu coreto, sua banda e sua população. Todos brincando e se articulando nessa reinvenção do espaço citadino que, de impessoal e inarticulado, passa a ser pessoal, comunitário e, sobretudo, criativo, permitindo que se dê vazão a individualidades de bairro, classe e categoria social. (DAMATTA, 1997, PG 113)

O elemento central da construção do autor é que, diferente dos outros ritos da vida social brasileira, o carnaval é um rito sem dono. Enquanto paradas e procissões celebram um sujeito ou fato comum, o carnaval é um ritual de todos que não celebra especificamente um fato histórico, um herói, mártir ou santo. Em um mundo cindido por regras e códigos específicos, o carnaval é um ritual que cria uma temporalidade e um espaço múltiplo que foge as convenções sociais.

Se o carnaval, como um ritual distintivo da vida social brasileira, cria um espaço próprio e múltiplo para sua realização ele também permite o encontro entre as espacialidades da casa e da rua. É no carnaval em que comportamentos típicos da casa se manifestam na rua de forma aberta, sem mediações. O carnaval para o autor é um espaço localizado entre a impessoalidade da rua e a hierarquia da casa. As dramatizações permitidas e encenadas no carnaval demarcam o caráter de inversão desse ritual da vida social brasileira.

Estando, de fato, acima e fora da rua e da casa, o carnaval cria uma festa do mundo social cotidiano, sem sujeição às duras regras de pertencer a alguém ou de ser alguém. Por causa disso, todos podem mudar de grupos e todos podem se entrecortar e criar novas relações





de insuspeitada solidariedade. No carnaval, se o leitor me permite um paradoxo, a lei é não ter lei. (DAMATTA, 1997, pg. 121)

O espaço carnavalesco é um espaço ritual, suspende a normalidade dos usos e sentidos da temporalidade e da espacialidade cidadina. Cria sua própria dimensão espaço-temporal, invertendo lógicas e códigos de comportamento e ação vigentes fora de seu período ritual.

Durante a temporalidade do carnaval o sambódromo se torna um espaço que não está imerso na vida cotidiana, da sua normalidade. Ritualiza-se e torna-se o centro expressivo do mundo do samba. Ali, naquele palco iluminado, irá acontecer um espetáculo que coloca em cena uma engenhosa rede de sujeitos e instituições.

2. SAMBÓDROMO: UM ESPAÇO DA CULTURA POPULAR

O carnaval do Rio acompanhou, de forma mais acentuada desde o século XIX, todos os debates políticos e sociais dos diferentes projetos de nação. As intenções reformadoras, que visavam reconstruir o país em seus aspectos físicos, materiais e simbólicos, perceberam que a festa de Momo era um importante mobilizador dos sujeitos da cidade e vislumbraram na disputa dos rumos da festa uma forma de intervenção sobre os modos de vida aqui existentes, os comportamentos, a cultura popular.

Mas não apenas isso, o carnaval tornava clarividente os conflitos desta sociedade estratificada. Os festejos de Momo foram se constituído, ao longo dos anos, como um momento de expressão plural dos diferentes corpos e culturas que habitavam o Rio de Janeiro. Em determinado momento, quando se quer remodelar a cidade e modernizar o país, o carnaval é entendido como





um espaço social de disputa pois refletia os hábitos, costumes e culturas populares; distintos dos projetos das elites.

Se o carnaval é um momento de expressão das potentes e diversas formas de habitar a cidade, é importante compreender que essa expressividade ocorre na rua, no espaço público. As elites sociais, em dado momento histórico, perceberam no espaço público o lugar certo e ideal para disputar os rumos da cidade através da festa, fazendo com que na rua, durante o carnaval, todas as diferenças sociais, políticas e econômicas se fizessem representar.

É justamente o esforço concentrado da burguesia de construir um carnaval organizado e civilizado, pensando nos moldes europeus, que irá influenciar decisivamente em novas formas de organização carnavalescas populares que irão não apenas ganhar as ruas, mas a cidade e o país. Os cordões, blocos, Cucumbis, zé-pereiras e, sobretudo, os ranchos irão nascer e florir a partir de elementos que tiveram origem nas manifestações burguesas e são essas formas populares de brincar que entre o final do século XIX e o início do século XX vão conferir a feição identitária do carnaval carioca. Caberia justamente as escolas de samba, formas organizativas que surgem no final da década de 1920, consolidar a modernização do carnaval carioca se transformando em uma síntese das diversas formas brincantes que existiam na cidade. (FERREIRA, 2000)

Cumprir destacar, nesse sentido, a importância material e simbólica da construção de um equipamento arquitetônico cujo objetivo era sediar os desfiles das escolas. Este fato é a consolidação de um longo processo histórico no qual as escolas de samba vão conquistar a hegemonia carnavalesca na cidade.

Quando surgiram, no final da década de 1920 e início da década de 1930, coexistiam nas ruas do Rio dois carnavais: um grande carnaval,





das elites; e um pequeno carnaval, das classes populares. Não apenas questões de classe e, evidentemente, de pertencimento étnico-racial se faziam notar, mas também, talvez principalmente, formas de brincar, hábitos e costumes distintos.

Enquanto o grande carnaval, da burguesia que compunha a elite política e social, primava por formas ordenadas e disciplinadas de acordo com seu projeto político de uma nação moderna e civilizada, sem excessos; os populares brincavam um carnaval de euforia, extravasando quaisquer regras, em formas de organização desordenadas e abertas. Estes dois carnavais ocorriam em lugares diferentes da cidade, marcando na dimensão espacial as diferenças sociais. O pequeno carnaval tinha local próprio, na Praça Onze.

Halbwachs (1990) contribui ao trabalhar o espaço sob o ponto de vista da memória coletiva. O autor compreende que o espaço seria uma forma de fixação de características de um grupo e que atuaria na transmissão e manutenção da memória.

Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. (...) cada aspecto, cada detalhe desse lugar em si mesmo tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, ao menos, naquilo que havia nela de mais estável. (HALBWACHS, 1990, PG 133)

Pinheiro e Carneiro (2016) também contribuem de forma decisiva ao demonstrar em um estudo de caso os usos da memória coletiva como instrumentos de construção de identidade em disputas nas políticas urbanas e de patrimonialização.





Considerando os processos sociais e as lutas políticas, sobretudo na configuração democrática, aparecem disputas entre vários atores acerca dos sentidos pertinentes ao passado, que não ignoram suas experiências, inserções políticas e identidades, fazendo do “passado” um recurso retórico viável para mobilização política. (PINHEIRO e CARNEIRO, 2016, p. 83)

A construção do Sambódromo, na década de 1980, também teve importante componente da memória coletiva acionado: a rua Marquês de Sapucaí localiza-se na Cidade Nova, próximo à antiga Praça Onze onde se realizaram os primeiros desfiles e berço importante para o surgimento do samba.

Antigo centro do carnaval das populações negras do Rio de Janeiro, a Praça Onze de Junho localizava-se na atual avenida Presidente Vargas, próximo à rua de Santana. O logradouro consistia em um retângulo entre as extintas ruas Visconde de Itaúna e Senador Euzébio, fechado pelas ruas de Santana e Marquês de Pombal. Lá se exibiam, dos anos de 1930 aos de 1940, as escolas de samba e os ranchos carnavalescos, bem como se confraternizavam ou confrontavam, nas rodas de batucada e pernada, os sambistas descidos dos morros e subúrbios. (LOPES e SIMAS, 2015, p. 225)

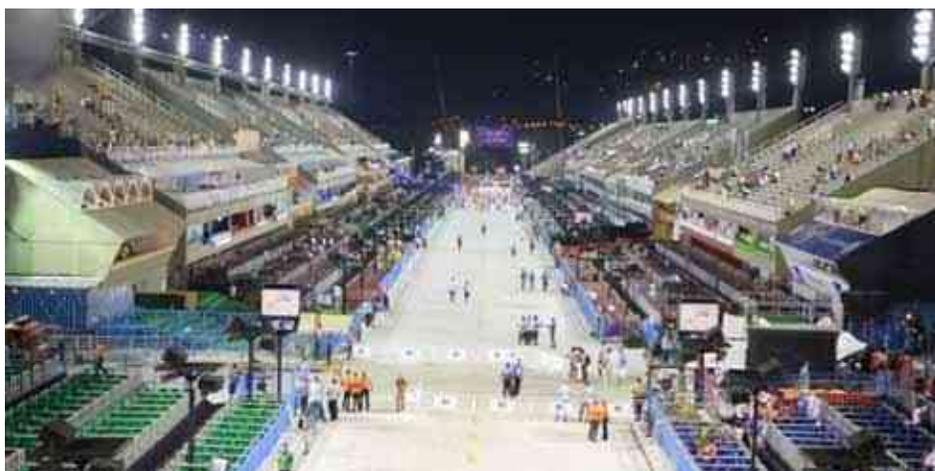


Foto: Rodrigo Gorosito/G1





Quando da proposta, no governo Brizola, de criar um equipamento urbano específico para os desfiles das escolas de samba na rua Marquês de Sapucaí os sambistas valorizaram o fato de poderem ver fixados naquele espaço da cidade, importante para sua memória coletiva, a atividade cultural que desempenham.

Cavalcanti (2002) ao comparar os festejos do Boi-Bumbá em Parintins e os desfiles as escolas de samba do carnaval carioca, afirma que no desfile carnavalesco há a prevalência do tempo sobre o espaço. O espaço do sambódromo, uma linha reta de quase 800 metros, privilegia a visualidade do espetáculo como um fluxo constante.

No desfile carnavalesco, há prevalência do tempo sobre o espaço. A pista é linha, neutralizada, vazia e homogênea. Em seu percurso ritual, o tempo será fluxo contínuo e irreversível, passagem linear que não deve ser interrompida – como “um rio que passou em minha vida, e meu coração se deixou levar”, cantado por Paulinho da Viola. O tempo flui ao longo do espaço como em direção a um futuro indefinido. Porém, nesse futuro, ainda que incerto, o carnaval voltará! Pois esse tempo mais “moderno” se aninha dentro do ciclo ritual cristão e repetitivo de um - ano. No cerne ritual, entretanto, como condição para a competição, o tempo é quantitativamente homogeneizado pela cronometragem. O fragmento de tempo de 80 minutos é neutro nesse sentido, abstratamente idêntico e vazio diante de seu preenchimento que será o desfile. Essa “obediência ao relógio”, medida exata que incomoda a tantos puristas, é assim peça-chave de ritualização, pois será totalmente subvertida e transformada em duração cheia, pelo uso e vivência qualificados desse fragmento de tempo. (CAVALCANTI, 2002, PG. 60)

Esta prevalência do tempo e a concepção do espaço em linha reta é importante para os sambistas. Uma das grandes críticas ao projeto arquitetônico do sambódromo, realizado pelos sambistas, era a Praça da Apoteose. Na concepção de Niemayer este seria um espaço ao final do desfile onde os brincantes poderiam evoluir de forma leve e descompromissada. Em oposição





a esta proposta, os sambistas defendiam que historicamente o seu desfile era realizado em linha reta com início e final tal qual demonstra Cavalcanti (2006).

(...) a arquitetura até segunda ordem, potencialmente, também é uma arte. E o que é uma arte senão justamente um condensador subjetivo para produzir mutações, conversões de produções de subjetivação? A arte é justamente um condensador que permite essa conversão de produção subjetiva. (GUATTARI, 1985, p. 117)

Ao pensar o sambódromo, sou tributário da concepção de espaço formulada por Michael de Certeau (1998). Segundo o autor, o espaço é um lugar praticado. Somente através do uso dos indivíduos, conferindo sentidos é que um lugar é qualificado e passa e se constituir como um espaço. O autor trabalha com a noção de que, para além dos planos urbanísticos e arquitetônicos, a cidade é constituída pela prática que seus usuários fazem dela.

Espaço é o feito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (...) em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. (CERTEAU, 1998, PG 202)

Certeau (1998) confere grande importância a maneira pela qual a ação humana, entendida como práticas, transforma um lugar físico em um espaço. É com esta concepção de espaço que me proponho a entender o Sambódromo. Compreendo que este equipamento arquitetônico construído para abrigar os desfiles das escolas de samba se torna um espaço na medida em que é praticado por estas agremiações. Os desfiles são o





que tornam este equipamento um espaço na medida em que ocupam, se apropriam e vivenciam o lugar conferindo-lhe significado.

Ao praticarem o espaço do sambódromo, os sambistas mantiveram sua tradição de desfilar em linha reta e a Praça da Apoteose tornou-se simplesmente um local de dispersão dos desfilantes. Trata-se de um exemplo de que os sentidos de um espaço só são conferidos pelos seus praticantes a despeito das ideias originais dos urbanistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As escolas de samba são agremiações recreativas de forte vinculação territorial, nasceram como formas de sociabilidade periféricas de sujeitos marginalizados que viram em sua expressão cultural uma possibilidade de integração à sociedade nacional. Foi justamente pelo viés artístico e cultural que as camadas populares, majoritariamente negras, da cidade do Rio de Janeiro encontraram uma janela de expressão de suas vivências e viram sua produção tornar-se importante ativo econômico da cidade.

A construção do Sambódromo em 1984 é fato histórico do longo processo de afirmação das escolas de samba no carnaval carioca. Desde as origens, as escolas de samba nunca tiveram um local fixo para apresentação de seus desfiles. A montagem de arquibancadas para assistir ao evento se tornou um problema urbano típico da cidade. O Rio produzia um espetáculo carnavalesco que cada vez atraía mais atenção de especialistas, estudiosos, turistas e do público em geral, mas que não dispunham de infraestrutura para se realizar.

Como assinala Joãozinho Trinta, já no desfile da Presidente Vargas, o olhar do espectador começa a mudar de ângulo. As arquibancadas começam





a propiciar então uma visão do alto, “e não na horizontal”. A ênfase no visual precedeu e, num certo sentido, preparou o Sambódromo. Com a sua construção, os carros certamente cresceram, em altura e importância, porém dentro de uma opção anterior. (CAVALCANTI, 2006, PG. 73)

Trata-se de uma construção arquitetônica cujo objetivo era configurar um espaço adequado para manifestação cultural específica. Politicamente, a construção do Sambódromo foi uma vitória para os sambistas.

A passarela é a consagração de uma rua para o desfile. Consagração no sentido de atribuição permanente a uma rua de uma qualidade especial, que ultrapassa agora o tempo carnavalesco e concretiza, literalmente, o reconhecimento público do valor social e turístico dos desfiles para a vida da cidade. A passarela consagra o desfile destinando a ele uma rua localizada no centro da cidade. Ressalto o sentido simbólico dessa localização central. As escolas enraízam-se predominantemente nos morros e bairros periféricos do Rio de Janeiro. Desfile no carnaval sempre foi apresentar-se num local prestigiado, tornar-se dessa forma visível, e admirado, se possível, por toda cidade. (CAVALCANTI, 2006, PG. 44)

A partir dessa contribuição de Cavalcanti (2006) podemos compreender a importância da construção do sambódromo para os sambistas: a fixação de um espaço no centro da cidade para sua manifestação cultural.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. **Os sentidos no espetáculo.** Revista de Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, vol.45, n.1, 2002, pp. 35-72.

_____. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, UFRJ, 2006.





CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano I: as artes do fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

GUATTARI, Felix. **“Espaço e poder: a criação de territórios na cidade”.** In Espaço e debates, nº 16. São Paulo, 1985

LEOPOLODI, José Sávio. **Escola de Samba: ritual e sociedade.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço. Habitar, fundir, distribuir, transformar.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SILVANO, Filomena. **Antropologia do Espaço. Uma Introdução.** Oeiras: Celta, 2001.

SIMAS, Luiz Antônio. LOPES, Nei. **DICIONARIO DA HISTÓRIA SOCIAL DO SAMBA.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Bahia: Fundação cultural do Estado da Bahia, 2002.

PINHEIRO, Márcia Leitão e CARNEIRO, Sandra Sá. **“Revitalização urbana, patrimônio e memórias no Rio de Janeiro: usos e apropriações do Cais do Valongo”.** *Estud. hist.* (Rio J.) [online]. 2016, vol.29, n.57, pp.67-86.





NO SÉCULO DO SAMBA,
ALEGORIAS DE HOSPITALIDADE

IN THE 100TH ANNIVERSARY OF SAMBA,
ALLEGORIES OF HOSPITALITY

Milton Reis CUNHA JUNIOR¹

Merilane Santiago de SOUZA²

Valéria Lima GUIMARÃES³

Thiago Acacio de ALMEIDA⁴

¹ PhD em História da Arte (EBA/UFRJ), Doutor em Letras (UFRJ), Mestre em Letras (UFRJ), Bacharel em Psicologia (UFPA), MBA em Moda e Indumentária (UNESA). E-mail: miltcunha@gmail.com

² Graduação em Ciências Sociais (UCAM), Especialização em DH pela Diversidade Cultural (UnB), graduanda de Pedagogia (UERJ). Email: merilaness@gmail.com

³ Docente da UFF - Universidade Federal Fluminense. E-mail: valeriaguimaraes@id.uff.br

⁴ Bacharel em Publicidade e Propaganda (UNESA), Licenciando em Ciências Sociais (CPII), Pós-graduando em Relações Étnico-Raciais: Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (UCAM). E-mail: contatothiagoacacio@gmail.com



RESUMO

Neste artigo, apresentamos um tema incomum sob uma abordagem incomum: a presença e acolhimento às vedetes nos desfiles das escolas de samba. Recorremos a Marcel Mauss (1974) para pensarmos as sociabilidades do encontro entre o eu, formado pelos membros da agremiação, e o outro, as vedetes, no desfile das escolas de samba. Pensando pelo viés da hospitalidade, esta ocorre sob certas condições, ancoradas em acordos tácitos ou explícitos, e implicam numa relação de troca entre anfitrião e convidados. Criamos neste estudo uma alegoria: o encontro entre a comissão de frente da Mangueira de 1999, como anfitriã, e as vedetes Tiazinha, Enoli Lara e Lílian Ramos, como convidadas. O estudo valeu-se de levantamento bibliográfico, análise dos desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro dos anos de 1989, 1994 e 1999 e de jornais e revistas da época, além de pesquisa histórica. Verificamos que a presença das vedetes no desfile carnavalesco é antiga, e que as trocas realizadas entre elas, os membros das escolas, o público e os promotores do espetáculo carnavalesco, estruturam-se sob certas condições que garantem a hospitalidade. Contudo, concluímos que a subversão dessas condições, escritas ou não-escritas, nos casos estudados, inscreve-se, perfeitamente, na ordem carnavalesca.

PALAVRAS-CHAVE

Desfile das escolas de samba. Hospitalidade. Vedetes. Carnaval.

ABSTRACT

An unconventional topic has been investigated through an atypical perspective on this paper: the attendance and the reception of pop stars





at the Samba Schools Parade. We turn to Marcel Mauss (1974) to examine the social exchanges, at the Carnival Parade, between the self, formed by the Samba School members, and the others, which are the pop stars. By employing the perspective of hospitality as a basis for the analysis, we can notice it occurs under particular conditions, implying a relationship based on exchanges between the hosts and the guests. In this essay, we focus on the encounter between Mangueira 1999 Abre-Alas wing, as hosts, and the stars Tiazinha, Enoli Lara, and Lílian Ramos as guests. Combining bibliographical research, the examination of newspapers and periodicals, and analysis of the Carnival Parade in Rio de Janeiro in the years 1989, 1994, and 1999, we verified that the attendance of vedettes at the Carnival Parade is an old practice and the social exchanges between them, the Samba Schools members, the audience, and the promoters of Rio de Janeiro Carnival are based upon certain conditions that guarantee hospitality. However, the subversion of these conditions fits perfectly into the Carnival spirit.

KEYWORDS

Samba Schools Parade.Hospitality.Vedettes.Carnival

1. INTRODUÇÃO

*“No momento em que eu assumo ser eu,
o problema passa a ser deles.”*

Letícia Lanz

Neste artigo, apresentamos uma reflexão sobre a presença e o acolhimento às Musas de outras realidades, nos desfiles das Escolas de Samba. E refletimos





sobre como se dá a hospitalidade às vedetes de outros meios, no território da Marquês de Sapucaí.

Esse espaço que a vedete ocupa dentro do desfile, e lhe é outorgado pelo anfitrião, é privilegiado dentro do conjunto do cortejo carnavalesco, conferindo-lhe destaque, seja no carro ou no chão, à frente de alguma ala, como madrinha, rainha, princesa, ou sem nenhum desses títulos de nobreza. Tal espaço concedido distingue-se dos espaços tradicionais da escola de samba, reservados aos integrantes da “família”, formada pelos membros da agremiação e considerados primordiais na tradição das escolas de samba, como mestre-sala e porta-bandeira, guardião e detentora do pavilhão, da velha guarda, mantenedora de um saber e da tradição griô, da bateria, o coração da escola, das baianas e do corpo de assistentes, por exemplo.

Em situações do desfile, em que algum desses atores deixou de se apresentar ou teve a sua performance ou aparição prejudicada, não são incomuns as críticas e a responsabilização da escola ou individualmente ao crescimento exagerado do número de componentes. Também podem ser alvo de críticas o “gigantismo” da escola, assim como essas presenças consideradas estranhas ao meio do carnaval, as quais tirariam o protagonismo dos tradicionais atores carnavalescos, pertencentes ao quadro fixo das atrações do desfile e que ocupam dentro da família da agremiação papel relevante no conjunto.

A hospitalidade aqui servirá como uma janela para a observação e compreensão de um fenômeno tão complexo como o carnaval, sob a face dos desfiles das escolas de samba e num ângulo muito particular: a conexão entre as escolas e as vedetes no desfile da Marquês de Sapucaí, também chamado de Sambódromo do Rio de Janeiro.





Estabelecido esse recorte, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre hospitalidade no samba, por meio de consulta ao Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, que reúne o conjunto da produção acadêmica em nível de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) no país. Ainda no Portal da Capes, foram feitas buscas sobre artigos acadêmicos, o mesmo procedimento se dando na plataforma Google Scholar. Não surpreende que ao procurarmos pelas palavras-chave combinadas, “samba” e “hospitalidade” e, no refinamento da busca, “escolas de samba” e “hospitalidade”, o resultado apresentado confirmasse a nossa suspeita: é praticamente inexistente a produção acadêmica sobre a hospitalidade no mundo do samba.

Se o carnaval e o samba foram tabus para os estudos acadêmicos e sua produção foi mais adensada só muito recentemente, a partir do final da década de 1990, conforme avaliamos, o desfile das escolas de samba mereceu ainda menos atenção. Apesar de sua relevância, a hospitalidade no mundo do samba, que envolve as práticas de sociabilidade e acolhimento a diferentes públicos e perfis de visitantes, ainda não foi estudada, salvo os trabalhos de Marques (2015) e Marques e Bastos (2014; 2016), referentes ao acolhimento aos turistas em escolas de samba de São Paulo. E o que dizer sobre o estudo da hospitalidade sob o olhar microscópico do desfile carnavalesco a que se propõe este artigo? Estamos, pois, adentrando num terreno tão fértil quanto desconhecido nos estudos acadêmicos.

2. CONSTRUINDO A ALEGORIA

Criamos, neste estudo, uma Alegoria para estruturar a narrativa: o encontro mítico entre nossa Anfitriã, a histórica comissão de frente do G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, de 1999, concebida pelo





Coreógrafo e Sambista Carlinhos de Jesus. Tal comissão fez os 14 maiores nomes da linha do tempo da história do Samba, já falecidos, retornarem à passarela dos Desfiles, interpretados por atores bailarinos em caracterização realística, e a prosaica Rainha de Bateria do G.R.E.S. Tradição, no mesmo ano, a dançarina de programa de televisão, Tiazinha, uma “estrangeira” nestas paragens de Marquês de Sapucaí e Carnaval. Este inusitado encontro alegórico, nos leva a pensar sobre a hospitalidade deste universo, e a convivência da diferença. Os 15 fantasmas fulgurantes e a vedete midiática, que traz em seu reboque duas outras mulheres exuberantes, Enoli Lara e Lílian Ramos, como convidadas. Nessa relação, uma dinâmica troca de papéis se estabelece e essa é a trama que constrói todo o estudo.

A alegoria é um dos temas filosóficos mais estudados desde a antiguidade. Conforme os autores, usos e contextos, assume significações diferenciadas. Ora funciona como recurso de produção, como fazem os artistas, ora de interpretação, como no caso dos filósofos e teólogos. De acordo com o E-Dicionário de Termos Linguísticos,

o grego *allegoría* significa “dizer o outro”. [...] Regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais [...]. A decifração de uma alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstracto um sentido mais profundo, sempre de carácter moral. [...] Numa alegoria, é também necessário que as abstracções que determinam o sentido alegórico procurado sejam de imediata compreensão. (CEIA, 2009).

Utilizamos aqui uma alegoria como recurso para a retórica, por meio de um conjunto de símbolos que exige a interpretação de todo o universo construído pelo texto para que seu sentido seja compreendido. Neste artigo, a alegoria do





encontro entre pessoas representando os baluartes do samba numa comissão de frente com as vedetes participantes dos desfiles das escolas de samba relaciona-se a uma moral, qual seja, a das relações entre a tradição e a modernidade, ancorada na ideia da hospitalidade como uma relação condicionada à obrigação de retribuição. E, quanto mais respeitadas as condições das leis escritas e não-escritas da hospitalidade, melhores serão as sociabilidades decorrentes desses encontros no desfile. Todo o texto se desenvolve sob essa trama alegórica.

O E-Dicionário de Termos Linguísticos indica ainda que uma outra característica da alegoria é que esta possui sentido mais ou menos fixo em certas representações, nesse caso seria aquele representado pela comissão de frente, cujo papel é saudar os presentes e apresentar a escola. Em se tratando do universo carnavalesco brasileiro, alegoria assume ainda um outro sentido: o de “elemento cenográfico que esteja sobre rodas” (LIESA, 2020, p.47), o qual funciona como representação de um enredo de uma escola de samba. Estamos, pois, cercados por um universo alegórico sob vários pontos de vista, tanto o filosófico-literário, como o artístico-carnavalesco.

A pesquisa, de caráter qualitativo, valeu-se de levantamento bibliográfico; seleção e análise de transmissões pela televisão dos desfiles de Escolas de Samba (dos anos de 1989, 1994 e 1999, hoje disponíveis nos canais de vídeo na internet); pesquisa em jornais e revistas da época; estudo biográfico das personalidades envolvidas na pesquisa; pesquisa histórica sobre o samba no Rio de Janeiro e as vedetes.

2.1. O PERCURSO IMAGINADO PARA A ALEGORIA

O artigo cumpre o seguinte percurso imaginado: foguetes explodem, a sirene toca, e abre-se o portão da imaginação para a apresentação do





emblemático encontro entre a Comissão com bailarinos representando baluartes do samba, em seu tradicional papel de recepcionar o público e apresentar a escola, e o fenômeno Tiazinha, convidada da Tradição, que desfilou como Rainha convidada, horas antes, no mesmo dia da Mangueira na Marquês de Sapucaí. Em seguida, abrimos passagem para um percurso de volta no tempo à história dos bambas, desde os primeiros batuques, no Estácio da Deixa Falar (tida como a primeira Escola de Samba), passando depois por visita ao teatro de revista com suas famosas vedetes, e então chegamos à participação dessas estrelas do rebolado moderno no maior desfile carnavalesco do mundo. As 3 vedetes escolhidas para o estudo não o foram por acaso: elas de alguma forma transgrediram o limiar estabelecido nas relações de troca entre anfitriões e convidadas e, por isso, marcaram a história do desfile carnavalesco.

As temáticas desenvolvidas por sambas e enredos são infinitas, tanto nas rodas quanto nas escolas de samba, perpassando desde o cotidiano corriqueiro, às manifestações políticas, indagações comportamentais e alucinações, chegando ao agronegócio e iogurte, e assim o samba comprova que, do sugestivo ao impossível, tudo se transforma em narrativas versadas.

Se os temas são variados, os componentes acompanham tal diversidade, quando políticos, empresários, anônimos e personalidades instantâneas desfilam próximos aos baluartes. E, assim, o samba é hospitalidade e reinvenção, acompanhando o papel momesco de subverter regras e, de modo concomitante, manter tradições.

Pautadas no limiar entre tradição e modernidades, as escolas representam o camaleônico. Tal habilidade é negociada pelos seus baluartes. Portanto, vale ressaltar a diversidade de sujeitos sociais em desfile e como se dá esta peculiar interação.





Neste contexto, sapucaiano em desfile, apesar de uma melodia ser entoada a partir de um enredo, muitas são as danças e funções, considerando os diferentes segmentos da narrativa da dramaturgia em deslocamento: casais de mestre-sala e porta-bandeira, baianas, brincantes, passistas, comissão de frente e baluartes. Para além destes aguardados tradicionais, outras danças são vistas, apresentadas por convidadas não tradicionais, que podem ser musas, princesas e rainhas de bateria, estando no contexto de convidadas, integrando o grupo das vedetes em participação especial, pontual e temporária.

Embora os desfiles sejam manifestações culturais populares, estes acontecimentos engendram traços da cultura de massa, contando com personalidades midiáticas, favorecendo a indústria do entretenimento e, paralelamente, reafirmando o carnaval do país a partir da cultura das Escolas de Samba.

Estando tradição e apelos da modernidade integrados, as atenções se voltam para momentos díspares, sendo estes representados por bambas, consagrados e “donos” daquele território, e personalidades que protagonizaram ineditismos, como temporárias participações.

3. ALEGORIA EM DESFILE

Se o corpo não é constituído de unidade fixa (ABRANTES, 2014, p.26), este pode dialogar com acontecimentos transitórios e situações nas quais a performance desafia papéis sociais previsíveis, mostrando que estes não são estáticos. Nestas possibilidades performáticas, a tradição é desafiada e um outro modo ganha visibilidade, sendo este o espaço alegórico que possibilita os Bambas do Samba encontrarem visitantes temporários de seu universo.





3.1. A RAINHA DA TRADIÇÃO, SEM NENHUMA TRADIÇÃO

Com o enredo “Nos braços da história, Jacarepaguá, quatro séculos de glórias”, o GRES Tradição iniciava a segunda noite de desfiles do grupo especial, no ano de 1999, com Tiazinha estreando na Sapucaí como uma das madrinhas de bateria daquela agremiação.

Na época, todos os holofotes se voltavam para a moça conhecida por depilar os adolescentes em programa de auditório, voltado para o público juvenil, exibido por uma emissora de TV mediana.

Depilação e sensualidade eram o mote, considerando o traje composto por sutiã, calcinha, cinta liga, máscara e chicote. Assim, aos dezenove anos, Suzana Alves estreava no “Programa H” interpretando a personagem sádica que castigava adolescentes. O sucesso foi imediato e em meses o cotidiano dos transportes coletivos foi substituído por carros blindados, motorista e escolta.

No decorrer da carreira, gravou cd’s, protagonizou série, licenciou vinte produtos, variando de lingerie a cadernos escolares, e aos vinte anos foi emancipada pelos pais para ser entrevistada pela revista Playboy, com lançamento aguardado para o pós desfile.

Neste frenesi, Tiazinha estreava como madrinha de bateria do GRES Tradição, escola fundada em 1984, que sobrevivia com dificuldades no grupo especial e, à época, na urgência por algum holofote midiático, identificou a personagem de Suzana Alves como um trunfo à frente da bateria, arregimentando mídia, e conseqüentemente, atenção para uma escola que desfilava em horário ingrato, considerando ser a primeira da noite.

Na heterogeneidade, um discurso se constrói dentro de outro discurso (HALL, 2011) rompendo com concepções fixas, sendo neste contexto de articulações múltiplas que Suzana Alves chega a um desfile de escola de





samba no Rio de Janeiro, cumprindo o papel de vedete que dá vida à uma personagem, porém, nessa articulação de representações, tanto a dançarina Suzana, quanto a vedete, não contiveram a grandiosidade de Tiazinha.

Na grandiosidade da personagem, naquele primeiro desfile da segunda-feira, o espetáculo iniciou com cerca de cinquenta cinegrafistas e fotógrafos em confronto com outros cinquenta seguranças, sendo estes integrantes da LIESA, seguranças particulares e Polícia Militar do Rio de Janeiro. Tamanho caos obrigou dirigentes a fecharem os portões de início de desfile, que já estavam abertos, na tentativa de apaziguar ânimos.

Embora a bateria já estivesse posicionada no primeiro recuo, durante dez minutos, componentes e público emudeceram diante o caos até então nunca visto. Suzana Alves não deu conta das personagens e chorou, se recusando a entrar na passarela do samba por medo, e assim, todos os desfiles daquela noite atrasaram em decorrência do incidente. Em meio aos confrontos, componentes ampararam Suzana, contornando transtorno e iniciando um desfile marcado por sérios problemas de harmonia.

A relação entre a escola de samba e a rainha de bateria Tiazinha se limitou ao momento de desfile. Enquanto a agremiação homenageava um bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, a rainha vinha da Zona Oeste de São Paulo, o samba no pé, segundo a moça, era um samba nordestino proveniente dos quadris.

A Tradição viu seu momento áureo restrito à apresentação de Tiazinha que, embora estivesse trajada como no seu cotidiano, reforçou sucesso pós desfile, concedendo entrevistas para jornais diversos do mundo, dentre estes Washington Post e Times, lá estando o carnaval do Rio de Janeiro.





Apesar das contribuições midiáticas de Tiazinha pelo mundo, neste mesmo dia de desfiles, no ano de 1999, a Estação Primeira de Mangueira nos relembra que, dois anos antes de Tiazinha chegar em alguns países apresentando o samba, este já havia extrapolado espaços chegando a Marte.

3.2. A COMISSÃO DE BAMBAS, UM SHOW DE TRADIÇÃO

No ano de 1999, o GRES. Estação Primeira de Mangueira apresentou o enredo O Século do Samba. Dentre os maiores destaques daquele carnaval, esteve a Comissão de Frente da escola, que homenageou quatorze baluartes representados por Tia Ciata, Pixinguinha, Donga, Sinhô, Noel Rosa, Ismael Silva, Carmen Miranda, Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeia, Natal, Mestre Fuleiro, Clementina de Jesus e Clara Nunes. Diante de tamanha trajetória, a escola indagou e considerou que:

“As grandes potências do mundo celebrarão seus grandes feitos e suas grandes invenções. E o Brasil, o que criou no Século XX? Qual foi a invenção brasileira que atravessou nossas fronteiras? (...) ...no Século XX, o Brasil criou o “Samba” e ao criá-lo, imprimiu sua marca. Perante o mundo, o Brasil tem uma cara e essa cara é o Samba. O Samba é o produto símbolo da vocação musical e do talento criador do povo brasileiro. Ah! Os sambistas! Gênios imortais, vasculharam os mais recônditos escaninhos da alma brasileira.” (TRECHO SINOPSE, 1999)

E, nesta atmosfera, a Estação Primeira iniciou um desfile de aproximação e cumplicidade, considerando que o século foi de destaque ao samba, porém, este se forma em interdiscursos, mediante os vários grêmios recreativos a escrever tal história. No entanto, apesar desta multiplicidade, naqueles oitenta minutos de desfile, a unidade foi o eixo e, como dizia a letra, todo o samba foi para a Estação Primeira.





Os baluartes abriram o desfile como se visitassem uma festa a qual ajudaram a construir, mas não tiveram tempo de ver o quanto cresceu. Vieram com suas habituais vestes, considerando a sutileza dos figurinos de Luiz de Freitas, e nessa serenidade os amigos dançaram jongo, sambaram e se deixaram ser observados por um público atônito.

Frenesi midiático, histeria de muitos e mistério da escola quanto ao que apresentaria a Comissão de Frente, assim os bambas atravessaram a passarela exigindo dos espectadores sagacidade para desdobramentos, considerando o limiar de, racionalmente, não estarmos diante dos baluartes em vida. Porém, aquele cenário cultural representava a continuidade dos seus feitos, como se ali estivessem.

Dentre os desdobramentos necessários, tanto o público quanto a mídia compreenderam o momento histórico, considerando a reafirmação do que engloba o quesito Comissão de Frente, como a importância da pesquisa, dramatização, maquiagem, início da espetacularização daquele quesito e a consagração de um coreógrafo, estando o dançarino Carlinhos de Jesus na direção do espetáculo apresentado.

Foram cinco meses de ensaio onde pormenores e trejeitos estavam inseridos na apresentação. Em meio à coreografia, era possível perceber características marcantes de cada integrante, como semblantes mais fechados de Natal da Portela, Noel Rosa e Candeia, além dos meneios marcantes de Mestre Fuleiro, sempre se apresentando maior que a própria bateria de sua escola, além de Clementina, que, ao fim da vida, apresentava lapsos de memória e tal traço foi apresentado, quando olhava o público e esquecia de acompanhar a caminhada junto aos amigos na passarela do samba.





Apesar da grandiosidade do palco, vimos delicadezas, como a piteira de Donga, os óculos de Cartola, além das máscaras em látex, confeccionadas por Vavá Torres, que aprimorou técnicas de modelagem em Nova Iorque, na busca por maior realismo e o desejo por um bicampeonato.

Além dos pertences de Donga e Cartola, outros símbolos foram vistos, como um saxofone junto a Pixinguinha, Candeia na cadeira de rodas, Clara Nunes e Tia Ciata com grandes vestes brancas, aproximadas pela religiosidade. Nelson Cavaquinho, com seu violão, e tais objetos mostravam percursos de vidas e experiências individualizadas que ali se encontravam gerando aproximações identitárias.

Sendo as identidades construídas a partir de práticas discursivas, criam-se ideais sobre “aquilo no qual podemos nos tornar” (HALL, 2014, p.109), aproximando experiências, negociações e trocas coletivas cotidianas. Nesta interação, se formam grupos que, ligados por afinidades e discrepâncias, fundam ideários de invenção da tradição e, nesse contexto, se firma o Estácio como o começo.

Pelo Telefone, a Estação Primeira de Mangueira chama quem foi pra longe, matando saudades de bambas como Noel Rosa, Ismael Silva, Nelson Cavaquinho, Tia Ciata, Pixinguinha, Donga, Sinhô, Cartola, Carmen Miranda, Natal da Portela, Candeia, Mestre Fuleiro, Clementina de Jesus e Clara Nunes. Nesta comissão, desfilaram mestres fundadores e bambas, nascidos ou agregados no Estácio, além de discípulos, que ocuparam espaços como Oswaldo Cruz, Madureira e Mangueira.

4. VEDETES SASSARIQUEIRAS DE ANTIGAMENTE

Um Rio de Janeiro afrancesado, fosse no setor urbanístico ou nas artes, era o projeto pelos idos do século XIX. Para endossar tais ares, chega





à cidade o teatro de revistas, um teatro musical inspirado no vaudeville, caracterizado pela interpretação de pequenas canções satíricas, atravessadas por intrigas, e alcançando grande popularidade.

Sendo a paródia traço marcante, inseriram em seus roteiros personalidades em voga no cenário nacional, narrando flagrantes de personalidades das artes, hipocrisias sociais e escárnio a políticos através de críticas bem-humoradas, porém contestadoras, sobre o cotidiano do país.

Como uma revista, os assuntos e enquetes eram variados, sempre ornados por música e dançarinas, que dentre seus figurinos, trajavam maiôs glamorosos com costeiros em penas. Estas artistas, conhecidas como vedetes, integram todos os números do teatro, fosse como atrizes, cantoras, apresentando números coreografados ou formando coros.

Se o teatro de revista difunde o debate político, apresentando mazelas sociais e fortalecendo traços da cultura nacional, naturalmente o lundu, e adiante o samba, são inseridos às orquestras, fundamentando encenações.

Na tentativa de controle aos eventos coletivos, agremiações carnavalescas, bares, clubes, festas religiosas e teatros eram alvos da repressão policial, sob a alegação de que representavam a imoralidade e também que o risco dos prazeres poderia ferir os bons costumes das famílias brasileiras. O usufruto das ruas, visto como movimentos de ameaça aos valores morais, representava traços do século XIX, mantidos em paralelo com o que se pretendia como cosmopolitismo nos anos de 1920/30.

Independente dos temores, os comportamentos sociais se renovam e, neste período, ainda que incipiente, aumenta o nível de escolaridade feminino, inserção no mercado de trabalho, além das transformações urbanas e industriais, quando transportes diminuem distâncias, revistas





e jornais interagem com o teatro de revista e publicam textos e fotos sobre a vida daqueles astros, popularizando seus espetáculos e particularidades.

Nessa difusão, o teatro de revista lança vedetes, como Carmem Miranda e Dercy Gonçalves, que além de atuarem nos teatros, protagonizam filmes da Atlântida, na década de 1940, sempre com sambas incrementando trilhas e cenários ambientados em Copacabana e nos morros cariocas.

Dos assédios midiáticos em relação às suas vidas particulares, sabe-se que Virgínia Lane e Angelita Martinez se relacionaram com chefes de Estado, sendo exaltadas e execradas por tais relacionamentos. Elvira Pagã e Luz Del Fuego usavam biquínis em Copacabana, desesperando as “famílias de bem” da cidade, protagonizando manchetes escandalosas nos anos de 1950.

Por movimentos independentes das companhias de teatro, Iris Bruzzi seguiu turnê com espetáculo pelo país, enquanto Aracy Cortes, moça do Estácio, posou nua para a capa de seu disco, coberta apenas por um violão. Outro sucesso foi Zaquia Jorge, a estrela de Madureira, que inaugurou o único teatro de revista do subúrbio.

Se no teatro de revista, sambas e marchinhas ambientavam apresentações, a inserção das vedetes nos desfiles das escolas de samba aproximou quem já se conhecia, considerando habilidades artísticas mútuas.

Dentre outras aproximações, vedetes e sambistas integravam um mesmo grupo de desviantes (BECKER, 2005), distantes das regras supostamente distintas, sendo tais repulsas mais abrandadas com a inserção de socialites aos desfiles. Outro traço de união entre as vedetes e o samba foi a inspiração das primeiras na composição da persona passista, tanto no que diz respeito ao nu artístico nos desfiles das escolas de samba (MARQUES, 2018), quanto no figurino, com maiôs, plumas na cabeça e sapatos de salto alto (PEREIRA, 2019).





Na década de 1960, o teatro de revista perde espaço para a televisão e os programas de auditório se tornam muito populares, com calouros, jingles, cantores, entrevistas e humor. E lá também estavam as vedetes.

Muitas foram enredo, como Carmem Miranda, Zaquia Jorge, Dercy Gonçalves e dentre produtores Walter Pinto e Carlos Machado foram lembrados em desfiles. Dentre vedetes desfilantes, no chão à frente de alas ou em carros, estiveram Gigi da Mangueira, Beki Klabin, Odile Rubirosa, Leila Diniz e Betty Faria, assim potencializando holofotes para os desfiles, impulsionando venda de LPs e periódicos.

Considerando que as escolas de samba abarcam grupos heterogêneos, existem os integrantes de base a representar os núcleos obrigatórios e os integrantes transitórios, destacados na pista e carros, como rainhas de bateria quando convidadas, musas e princesas, compondo o grupo das vedetes.

Gigi da Mangueira, como é conhecida a atriz Regina Helena Esberard, foi uma das vedetes pioneiras no desfile carnavalesco, ingressando na escola como passista em 1962 e desfilando pela verde e rosa até 1983. Moradora de Ipanema, a moça de olhos verdes e pertencente à classe média foi apontada como responsável por uma “notável ruptura social” (DAVID JR, 2005). Gigi da Mangueira foi contemporânea de passistas como Marisa Marcelino de Almeida, a “Nega Pelé”, que defendia as cores da Portela, e, na década de 1980, de Pinah, pela Beija-Flor. Juntava-se a elas na década de 1980 outra vedete conhecida, a cantora Rosemary, que formava a famosa dupla com o passista Gargalhada, também na Mangueira.

Foi com a Mocidade Independente de Padre Miguel que ficou instituído, no desfile das escolas de samba, o posto de Madrinha da Bateria, ocupado pela modelo Monique Evans em 1985, quando a agremiação foi campeã





com o enredo Ziriguidum em 2001, Carnaval das Estrelas, do inesquecível carnavalesco Fernando Pinto. Em 1988, a Beija-Flor inovava criando o título de Rainha da Bateria, ocupado pela passista nilopolitana Sônia Maria Regina da Silva, a Sônia Capeta (DAVID JR., 2005) e várias vedetes assumiram o posto nas escolas a partir de então. Foi a partir da segunda metade da década de 1980 que modelos, atrizes, apresentadoras de televisão, cantoras e misses tiveram presença mais acentuada nos desfiles das escolas de samba, provocando um debate em relação à criação e ocupação de um espaço, institucionalizado na forma de um “posto”, de madrinha, rainha e afins, que poderia invisibilizar o protagonismo da mulher negra passista da comunidade.

5. AS VEDETES FOLIÃS DA MODERNIDADE

As vedetes construíram uma mística em torno de seus nomes e de suas presenças na festa, fazendo sucesso efêmero e, em alguns casos, protagonizando polêmicas. Neste momento, a nossa alegoria do encontro entre as tradições do samba e as vedetes aproxima-se, também, das artistas Enoli Lara e Lilian Ramos.

5.1. ENOLI LARA E A GENITÁLIA DESNUDA

Dez anos antes de Tiazinha, outra vedete causava na avenida: Enoli Lara. Uma escultora premiada que vem de uma família tradicional do Sul do país. Casou-se aos 18 anos com o pai de seu filho e nos anos 70 decidiu se mudar para o Rio. Na capital fluminense, ela conheceu seu segundo marido, o escultor Edgar Duvivier.

Enoli ficou no foco dos holofotes já em 1986, quando, segundo o Ego Notícias (2009), abriu um processo contra uma agência de publicidade





que mostrou sua bunda no comercial de um banco. Anos depois, ela veio a ganhar US\$ 40 mil de indenização pelo uso indevido de sua imagem. Este episódio a fez ficar conhecida como um “bumbum que vale 40 mil dólares”.

Em 1989, Enoli foi convidada para desfilar na G.R.E.S. União da Ilha, quando a escola trouxe o enredo “Festa Profana”, interpretando a Deusa do Amor. Nesta ocasião, a escultora roubou a cena, atraindo para si todos os holofotes ao ser a primeira mulher a desfilar nua em uma escola de samba. Enoli, parafraseando Erasmo Carlos e Max De Castro, “Se desfez dos adereços e se vestiu de nua”⁵, veio com o corpo completamente nu, segurando com as mãos apenas um véu quase transparente que utilizava para esconder e revelar suas genitálias enquanto performava.

Naquele ano, repleto de belíssimos enredos, como “Direito é Direito”, do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel; “Liberdade, Liberdade”, da G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense e “Ratos e Urubus”, da G.R.E.S. Beija-flor de Nilópolis, larguem minha fantasia”, Enoli acabou tomando o espaço de algumas páginas de jornais e revistas, devido ao frenesi causado. Sua aparição nua causou, inclusive, a mudança do regulamento formal das escolas de samba para os próximos anos.

Por vezes, o carnaval contou comanônimas que marcaram seus desfiles com aparições que ganharam destaque à altura de tornarem-se famosas por algum ineditismo. Enoli teve total liberdade do carnavalesco para usar o que fosse de sua preferência quanto ao figurino. A liberdade cantada pela Imperatriz, campeã de 89, foi apresentada pela irreverente União da Ilha com Enoli. Seu destaque se dá no carro, lugar da vedete.

⁵ Trecho da música “A História da Morena Nua Que Abalou as Estruturas Do Splendor Do Carnaval” de autoria de Erasmo Carlos e Max De Castro.





5.2. LÍLIAN RAMOS E A GENITÁLIA REVELADA

Figura contumaz dos bailes carnavalescos nos salões do Rio de Janeiro nas décadas de 1980 e 1990, assim como Enoli Lara, Lilian de Moura Ramos, ou Lilian Ramos, como é conhecida, nasceu em 1964, na cidade de Fortaleza, no Ceará. Em 1986, segundo o site Museu da TV (2017), Lilian foi em busca de seus sonhos e deixou sua cidade natal para lançar carreira nacional na moda. Dentre seus trabalhos, foi capa da revista Playboy de outubro de 1986. E atuou como atriz coadjuvante em programas na Televisão, como “Os Trapalhões”, “A Praça é Nossa” e “O Bronco”, e em filmes, como “A Rota do Brilho” (Portal UOL, 2014).

Figura assídua nos bailes de carnaval dos famosos salões do Rio, estampava as páginas das revistas de costumes, como a Manchete, divertindo-se nos bailes com outras vedetes, dentre elas, Enoli Lara. Lílian ficou conhecida como a mulher que quase fez o presidente cair.

Isso aconteceu em 1994, quando, após desfilar como destaque na G.R.E.S. Unidos do Viradouro, à convite de Joãozinho 30, Lilian foi se destacar mesmo nos camarotes, já após o desfile, quando Valdemar Costa, que na época era Deputado Federal, a convidou para o camarote presidencial, à pedido do Presidente da República Itamar Franco, que queria lhe conhecer (Portal UOL, 2014). Nesta ocasião, Lílian foi fotografada, ao lado de Itamar, por um ângulo que mostrou que a modelo não estava usando calcinha, revelando, assim, sua genitália, que foi estampada nos jornais no dia seguinte.

Lílian conta ao Portal Uol (2014) que esta cena aconteceu porque a fantasia que ela usou durante o desfile, antes de subir pro camarote, tinha uma parte de metal que machucou a lateral de seu quadril. Sendo assim, assim que terminou o desfile, ela retirou essa parte da fantasia e vestiu-se





com uma camiseta bem comprida, já se preparando para ir embora, eis que o convite de Valdemar surgiu, e ela foi, mesmo contra a vontade, pois estava cansada e “mal vestida”. E o fim nós já sabemos!

Como consequência da repercussão deste episódio, que Lílian define como “acidente”, a Viradouro a tirou do desfile das campeãs, substituindo-a por um outro componente da escola. Ela conta, ao Portal UOL (2015), que se sentiu muito envergonhada, e logo depois decidiu se refugiar em outro país e abandonar a folia. Hoje, Lílian mora na Itália.

6. A ABORDAGEM DA HOSPITALIDADE NO REINO SAPUCAIANO

A hospitalidade é um dos temas mais antigos na história da humanidade. O encontro com o outro, o estrangeiro, notadamente o viajante, e as relações daí decorrentes, de hospitalidade ou o seu contrário, de hostilidade, foram registrados desde a Antiguidade, nos escritos bíblicos e na mitologia grega, por exemplo, atravessando os tempos, junto com as mobilidades humanas e o encontro com o outro. A hospitalidade, é, em suma, o acolhimento ao outro no próprio espaço mediante certas regras. Ela constitui uma lei superior da humanidade, tendo, portanto, caráter universal.

A hospitalidade aqui servirá como uma janela para a observação e compreensão de um fenômeno tão complexo como o carnaval, sob a face dos desfiles das escolas de samba e num ângulo muito particular: a conexão entre as escolas, a hospitalidade e as vedetes no desfile da Marquês de Sapucaí, também chamado de Sambódromo do Rio de Janeiro.

Acessamos o referencial teórico do campo da Sociologia, particularmente os estudos de Marcel Mauss, no Ensaio sobre a Dádiva, escrito em 1924, no qual o autor analisa comparativamente as relações de reciprocidade





em algumas sociedades arcaicas, destacando que as relações sociais estão ancoradas sob a condição da dádiva. Esta compreende o ato universal de dar, receber e retribuir que pode assumir formas particulares em cada situação (MAUSS, 1974).

A dádiva é, para Mauss, um fato social total, uma vez que esta é regida por relações de doação e troca que têm implicações políticas, jurídicas, econômicas, simbólicas envolvidas nas relações de sociabilidade. A contribuição da obra de Mauss, como consideram estudiosos de renome das ciências sociais, da história, da filosofia, como Lèvi-Strauss, Pierre Bourdieu, Pierre Clastres, Fernand Braudel, dentre outros, dada a amplitude das noções de dádiva e aliança, alcança também as sociedades capitalistas contemporâneas, possibilitando múltiplas análises e interpretações (LANNA, 2000).

Recorremos a Marcel Mauss (1974), portanto, para pensar os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e as práticas de hospitalidade às vedetes convidadas pelas agremiações para os seus desfiles na Marquês de Sapucaí. Elas marcaram presença na história dos desfiles por terem protagonizado momentos tão emblemáticos quanto polêmicos entre os anos 1980 e 2000. Na década atual, as vedetes continuam tendo lugar no desfile, mas as transformações culturais e sociais que conferiram protagonismo à mulher negra de comunidade, onde se concentram as escolas de samba, têm modificado o espaço das convidadas, geralmente oriundas do meio artístico, não carnavalesco, e de pele clara, no desfile das escolas de samba.

Recuperando a noção de Marcel Mauss (1974), acerca da dádiva, entende-se que há uma obrigação entre aquele que dá e aquele que recebe algo, num pacto de alianças que intermediam as relações e vínculos sociais. Essas alianças se estruturam na base da troca obrigatória (condicional), mas há também





uma certa concessão de liberdade. Logo, a hospitalidade, o acolhimento ao outro, se dá sob certas condições, ancoradas em acordos tácitos ou explícitos na forma de normas, e implicam numa relação de troca entre anfitrião e convidados, num sistema de dar, receber e retribuir. A hospitalidade se dá quando as condições são satisfeitas para as partes envolvidas.

As vedetes, nessa relação de hospitalidade, desempenham no desfile carnavalesco na Sapucaí vários papéis. Na condição de convidadas, têm que retribuir, honrando o nome da escola, a sua anfitriã, sendo leal ao pavilhão (pelo menos durante aquela relação com a escola e o instante do desfile, já que algumas vedetes apresentam-se também por outras agremiações num mesmo ano), se relacionar bem com o componente e com a imprensa, em troca da boa acolhida pela escola de samba e pelo espaço que lhe é concedido no desfile, geralmente destacado por algum título de nobreza. Tais títulos, integrantes do universo do carnaval, como o de rainha da bateria, por exemplo, são tomados de empréstimo da sociedade de corte europeia, que se enraizou historicamente no Brasil, principalmente após a chegada de D. João VI ao país, em 1808, quando se estabelece outra dívida: a distribuição e venda de títulos nobiliárquicos em troca de adesão e legitimação no poder.

Todo esse destaque, dado pelas escolas à vedete, poderia causar algum estranhamento, opondo a família das escolas de samba às vedetes, forasteiras. Essa seria mais uma variante do confronto entre tradição e modernidade no carnaval, cujos elementos se expressariam pelo choque entre as relações de identidade e pertencimento e a face da espetacularização capitalista, midiática e efêmera assumida na manifestação cultural do desfile carnavalesco, tendo nessas convidadas uma expressiva representação. Reduziria também a hospitalidade às meras relações de troca material com viés econômico.





Nesse sentido, a emblemática Comissão de Frente da Mangueira de 1999, com atores performando o papel de baluartes inesquecíveis do samba, confrontaria com a presença da Tiazinha no desfile da Tradição e com toda a sucessão de eventos decorrentes do atraso nos desfiles seguintes por conta de seu aparato de proteção. Chocaria-se também com todo o alvoroço causado na mídia e no público pelo impacto da sua forte presença no chão consagrado ao samba e à ancestralidade na Sapucaí. O cumprimento do tempo do desfile, inclusive, integra as principais regras escritas no regulamento do desfile organizado pela Liga Independente das Escolas de Samba.

No entanto, há bem mais complexidade nesse movimento de encontro, aqui simbolicamente representado pela Comissão de Frente da Mangueira com a Tiazinha na Tradição em 1999. Tradição e modernidade no desfile carnavalesco se entrecruzam e se complementam num elaborado espetáculo artístico, protagonizado pelas escolas de samba na cena pública, expressão de uma manifestação cultural popular próxima de completar um século de existência, num equipamento urbano gerido pela Prefeitura, cujo espetáculo ali realizado é organizado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), acessado pelo público mediante o pagamento de ingressos. Esse público, por sua vez, é formado por pessoas de diferentes camadas sociais e lugares da cidade, do país e do mundo, com diferentes interesses no espetáculo, sejam eles clubísticos, estéticos, culturais ou de entretenimento. Estamos falando de hospitalidade urbana, em suas faces pública e comercial, e está posta a complexidade do jogo de troca de papéis entre anfitriões e convidados aqui analisada sob o prisma das vedetes.

Falar da emergência de artistas da música, da televisão, do cinema e do teatro, das modelos e misses, que chamamos de vedetes nas escolas





de samba, é reconhecer que elas fazem parte de um contexto de formação e consolidação do espetáculo como um produto comercial, sendo elas também parte importante nesse processo de construção de uma economia da cultura carnavalesca.

As atenções estarão voltadas à sua indumentária, a quem a produziu, à maquiagem, cabelos, ornamentos, performance no canto e na dança do samba, carisma e entrosamento com a escola, capacidade de comunicação com o público, concessão de entrevistas, poses para os fotógrafos, saber cantar a letra do samba e demonstrar alguma intimidade com o samba no pé. Tudo é observado em sua exibição, na expectativa de que cumpra o seu papel com desenvoltura. Qualquer incidente, como um tombo no chão escorregadio sob a chuva ou alguma parte descosturada ou faltante da fantasia, como no caso de Lílian Ramos, virará notícia.

Elas são parte do espetáculo para o qual o público pagou o ingresso, buscando uma experiência única no Sambódromo e da motivação para os espectadores fora da arena acionarem a transmissão televisiva, concedida a emissoras, mediante um contrato comercial vultoso. Sabem, portanto, que serão notadas de uma forma destacada em relação aos componentes de alas e aos demais integrantes da escola e, a depender do seu sucesso, terão novas oportunidades profissionais ao longo do ano na publicidade, na televisão e em outras áreas de atuação. Estão ali para serem vistas, projetadas pelas escolas de samba e ao mesmo tempo retribuírem, emprestando o prestígio da sua imagem à agremiação, num contrato de reciprocidade não-escrito, mas acordado pelas relações estabelecidas pela hospitalidade. Cada vez mais, não só as vedetes, como outros artistas, percebem a sua presença nos desfiles e fora dele, como aparições nos camarotes, como um negócio cujo





capital pode ser monetário, mas não só. Se em algumas situações pode haver conflito entre as lógicas da dádiva e da mercadoria, em outros, como apontou Mauss (1974), essa relação pode ser de complementaridade (LANNA, 2000).

Para isso, muitas vedetes encaram a sua participação ou aparição no espaço do desfile carnavalesco como uma atividade profissional e cuidam da gestão de sua imagem e performance, preparando-se com antecedência numa rotina de dietas, exercícios, intervenções estéticas, ensaios e o acompanhamento de uma equipe de assessores de comunicação, nutricionistas, profissionais da beleza e da saúde, mobilizando uma cadeia produtiva nos bastidores da festa que as transforma em parte importante de um produto feito para gerar o encantamento e emprestar seu prestígio, sua popularidade e, talvez, algum diferencial competitivo à escola.

David Jr., repórter da Revista Manchete, escreveu uma longa matéria sobre as vedetes no carnaval, que ocupou 5 páginas da edição n. 2532 de fevereiro 2005, sob o título “A sensualidade cruza a avenida”. A linha fina (o texto complementar abaixo do título da matéria) apresenta a diversidade de profissionais que gravitam em torno da vedete:

À luz da Sapucaí brilha o gênio de muitos artistas. São carnavalescos, aderecistas, figurinistas, coreógrafos, compositores, ritmistas... Mas também reluz o talento de outros profissionais que talvez nem estejam tão atentos à folia de Momo. Professores de educação física, cirurgiões plásticos, nutricionistas, esteticistas, cabeleireiros e manicures, por exemplo, dão um toque especial ao Carnaval fazendo seus dons revelarem-se através dos corpos sensuais das musas da grande festa. Quando elas passam, voltam-se olhos e câmeras. Todos querem vê-las. E elas desejam ser vistas. Com títulos de rainhas e madrinhas, ou mesmo sem qualquer denominação de posto, arrastam admiradores, ainda que só por alguns instantes. Pela Sapucaí, Luma, Luíza, Fábica ou simples anônimas exibem seus corpos e tornam-se figuras cultuadas do Carnaval. (MANCHETE, 2005, p. 26)





Elas sabem, portanto, que serão notadas de uma forma destacada em relação aos componentes de alas e aos demais integrantes da escola. Estão ali para serem vistas, projetadas pelas escolas de samba, podem almejar reconhecimento e legitimidade no espaço carnavalesco, a depender das subjetividades de cada uma, e ao mesmo tempo, em troca, transferir a sua imagem à agremiação.

Nesse processo de reciprocidade, verifica-se a alternância de papéis: ao mesmo tempo que as vedetes recebem o público e representam a escola, fazendo o papel de anfitriãs, também são recebidas pelas escolas e pelo público durante a sua passagem no desfile. E, neste ponto, voltamos a Marcel Mauss, quando afirma que a dádiva não é só concedida em função de trocas materiais. Como escreveu, “não temos apenas uma moral de comerciantes” (MAUSS, 1974, p. 163).

As relações sociais, estabelecidas pelas trocas entre dar e receber, implicam também em trocas simbólicas, sentimentais e espirituais. Isso nos permite ver a hospitalidade para além do interesse das trocas comerciais e o do seu valor venal, dimensão já enfatizada neste artigo, ampliando-se ainda mais as possibilidades de abordagem e complexidade de análise sobre o nosso objeto de estudo. Há, portanto, várias subjetividades individuais e coletivas produzidas dentro do espetáculo e das relações de troca envolvidas na hospitalidade nesse espaço que convém ser observadas.

Nesse sentido, é possível intuir que as vedetes oferecem ao espetáculo, ao seu público consumidor e aos seus fãs a imagem de alegria e êxtase. Elas assumem o papel de artífices da emoção num cenário fora do seu espaço de atuação habitual, cujo protagonismo lhe foi concedido de forma autorizada e efêmera. Devem ser amáveis com o público, com os torcedores da escola que





representa, com aqueles que assistem ao espetáculo, mas não acompanham a cultura carnavalesca, com os estrangeiros que consomem o espetáculo de maneira diferenciada, dadas as distâncias culturais, sorrir e desempenhar um importante papel de comunicação e empatia. Devem, nesse sentido, ser hospitaleiras a todos os perfis de público e retribuir ao gesto de acolhida pela escola e pelo público entregando a sua melhor performance no espetáculo.

Tal grupo se mantém no limiar, por vezes, não integrando a escola de samba no contexto do grêmio recreativo, porém ativas e focadas no desfile, representando um tipo ideal midiático, quando a narrativa paira no luxo das fantasias, maquiagem, valores gastos com o traje carnavalesco, supostas plásticas, preparação física para o evento e, na sequência, qual camarote ocupará, alavancando mídia às vésperas dos desfiles para a escola que representarão.

Na relação com o outro, identidades se constroem por meio da diferença, como considera Stuart Hall (2014), sendo este exterior constitutivo um modo de reafirmação identitária, reafirmada na diferença, quando o outro representa a complementaridade. Eu e o outro, esse estranho que não pertence à família do samba ou, mais especificamente, da agremiação, formam o nós heterogêneo da escola de samba no desfile carnavalesco e o sistema de troca estabelecido pela dádiva, torna-os semelhantes na relação (MAUSS, 1974), ainda que reconhecidas as diferenças de seus lugares e papéis no desfile. A hospitalidade, assim, fundamenta a comunicação e entendimento entre eles.

7. APOTEOSE FINAL

As vedetes, figuras contumazes no carnaval e nos desfiles das escolas de samba há mais de meio século, deixaram a sua marca nos desfiles das escolas influenciando comportamentos e protagonizando momentos





efêmeros e pitorescos, porém não estranhos ao universo da festa de Momo. Elas encontraram no desfile das escolas de samba um espaço de liberdade condicionada ao cumprimento de códigos escritos (o regulamento) e não-escritos, cabendo a contrapartida da retribuição. Quanto mais as regras de convivialidade entre anfitrião e convidados forem observadas, melhores serão os resultados dessa sociabilidade e, conseqüentemente a hospitalidade. Passar do limiar das condições socialmente estabelecidas, aquelas que cercam o convívio no espaço público da festa e no âmbito privado da casa que assiste pela TV o espetáculo, e daquelas postas sob a forma de um contrato jurídico ou comercial, neste caso o regulamento dos desfiles, é chegar à transgressão.

Os incidentes associados às vedetes destacadas representam formas não intencionais de transgressão às regras tácitas ou explícitas do anfitrião, mas se aproximam do que é a alma do carnaval, no seu sentido mais original. Aliás, Enoli estava num carro alegórico simbolizando o templo dos deuses num enredo que tematizava justamente isso, a festa profana, dentro de um contexto coerente com a narrativa do desfile. Sua aparição foi um divisor de águas nos mecanismos institucionalizados de controle da festa, nas regras escritas e de cumprimento obrigatório para anfitriões e convidados desde então. Os baluartes e a tradição do samba, representados pela Comissão de Frente da Mangueira de 1999, as grandes famílias formadas pelos membros de cada uma das agremiações, e o seu órgão representativo, a LIESA, como anfitriões da festa na Sapucaí, compreendem que, no fundo, essa é a alma carnaval.

Quase perto do final, a vedete é saudada pelo público dos setores 6 e 13, que aguarda o instante da escola passar à sua frente. Quem já assistiu ao desfile daquele ângulo desfavorecido pelas arquibancadas mal posicionadas, projetadas assim para serem “populares”, sabe que de lá não é possível ver o desfile em sua





integridade. Nem ouvir. Só o que se apresenta bem à sua frente é que pode ser captado. Enquanto isso, ali, várias sociabilidades se desenrolam para matar o tempo de espera e a hospitalidade, mais uma vez, deve ser praticada. No instante em que a escola passa, no tempo de um flash, cabe ao público e à vedete a troca de energia, a fluidez na comunicação. Ser vista e aplaudida, consagrada pelo povo na passarela do carnaval é o momento apoteótico.

Findo o desfile, cruzado o portão, fotógrafos e jornalistas correm para fazer os últimos registros da vedete, pois sabem que o efêmero terá concluído o seu ciclo. É provável também que ela ainda ascenda à cabine de televisão, como representante da escola, ao lado do casal de mestre-sala e porta-bandeira, do intérprete principal, do mestre e de membros da bateria, de representantes de alguma ala, para o momento de resenha e despedidas, esticando a emoção do público telespectador e ocupando o tempo na tv enquanto a outra escola não entra na avenida.

Ali mesmo na dispersão, os membros da família da escola de samba e a vedete celebram o cumprimento da missão, em que cada um desempenhou o seu melhor papel em prol do conjunto, independente do que os jurados irão considerar. Como bons anfitriões e convidada, agradecimentos e despedidas são feitos e eles esperam se reencontrar em breve, no desfile das campeãs. A utopia da hospitalidade, de construção de um mundo melhor, então se cumpre. E aquela tradicional manifestação cultural popular, que se combina ao espetáculo e à competição, termina num grande congoçamento.

8. AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos professores e pesquisadores Ana Paula Spolon, José Renato Baptista e Stephanie Valle pelas considerações feitas sobre o trabalho.





REFERÊNCIAS

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

ALMEIDA, Fernando Estima de., SUGIYAMA, Maristela de Souza Goto. **Mocidade Alegre**: a hospitalidade na morada do samba. In: Intercom - Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12823206/mocidade-alegre-a-hospitalidade-na-morada-do-samba-intercom>. Acesso em 15 de agosto de 2020.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008;

BERTOLOTTO, Rodrigo. **Há 20 anos, modelo sem calcinha quase derrubou presidente do Brasil**. Portal UOL, 2014. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2014/02/14/ha-20-anos-modelo-sem-calcinha-quase-derruba-presidente-do-brasil.htm>>. Acesso em: 06 de Setembro de 2020.

CAMARGO, Luiz Octávio Lima de. **Hospitalidade**. 2 ed. Coleção ABC do Turismo. São Paulo: Aleph, 2004.

CEIA, Carlos. “Alegoria”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia. 29 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alegoria/>. Acesso em: 1 de setembro de 2020.

DAVID JR.. A sensualidade cruza a avenida. In: **Manchete**. Bloch Editores, Fevereiro de 2005, p. 26-30.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós Modernidade**. São Paulo: DP&A, 2011.





LANNA, Marcos. Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva. In: **Revista de Sociologia e Política**. Nº 14: 173-194, Junho de 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782000000100010&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 13 de agosto de 2020.

LEE, Anna; ESCÓSSIA, Fernanda; RYFF, Luiz Antônio. **Tiazinha leva nove seguranças, dez assistentes e chicotinho à Sapucaí**. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj16029901.htm> Acesso em: 08 de agosto de 2020.

LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA. **Manual do Julgador Carnaval 2020**. Disponível em: <http://liesa.globo.com/material/carnaval20/julgador/Manual%20do%20Julgador-2020.pdf>. Acesso em 30 de Julho de 2020.

LÍLIAN Ramos. **Museu da TV**, 2017. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/biografia/lilian-ramos/>>. Acesso em: 06 de Setembro de 2020.

LIMA, Ana Cora. **Fui julgada sem direito à defesa”, diz Lilian Ramos, 25 anos após polêmica**. Portal UOL, 2015. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/carnaval/2019/noticias/redacao/2019/02/15/nunca-mais-deixei-de-usar-revela-musa-do-episodio-da-calcinha-na-sapucaai.htm>>. Acesso em: 06 de Setembro de 2020.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MARQUES, Fernanda Camargo Schmidt. **As práticas de hospitalidade na escola de samba Camisa Verde e Branco**. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2015 (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2243553>. Acesso em 8 de agosto de 2020. Às





MARQUES, Fernanda Schimidt e BASTOS, Sênia. **Carnaval, Turismo e Hospitalidade:** a Escola de Samba Camisa Verde e Branco. In: Anais do XI Seminário da ANPUH. 2014. Disponível em: <https://www.anptur.org.br/anais/anais/files/11/56.pdf>. Acesso em 30 de julho de 2020.

MARQUES, Fernanda Schimidt e BASTOS, Sênia. O ritual de hospitalidade na escola de samba Camisa Verde e Branco. In: **Caderno Virtual do Turismo**. Vol. 16, n.1, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1154/115446822008/html/index.html>. Acesso em 1 de agosto de 2020.

MARQUES, Maximiliano Almeida Bastos da Costa. **A cuíca está roncando:** uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40 e seu diálogo com o carnaval carioca. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Instituto de Artes, 2018. (Tese de Doutorado)

MARTINS, Oswaldo. **O Século do Samba**. Sinopse do enredo da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. Concepção: Conselho de carnaval; Desenvolvimento de Enredo e Carnavalesco: Alexandre Louzada, 1999.

MASELI, Juliana. **Por onde anda Enoli Lara, a dona do bumbum de US\$ 40 mil?** Ego Notícias, 2009. Disponível em: <http://ego.globo.com/Gente/Noticias/o,,MUL1171396-9798,00-POR+ONDE+ANDA+ENOLI+LARA+A+DONA+DO+BUMBUM+DE+US+MIL.html>. Acesso em: 06 de Setembro de 2020.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. v. II. São Paulo : Edusp. 1974.

PEREIRA, Bárbara Regina. **Pé, Cadeira e Cadência:** Trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Meu samba, minha vida, minhas regras. Rio de Janeiro: Universidade Federal do





Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2019 (Tese de Doutorado).

SPOLON, Ana Paula Garcia. **Sobre os Domínios da Hospitalidade: Revisão Teórica e Proposições.** In: Anais do VI Seminário da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2009. Disponível em: <https://www.anptur.org.br/anais/anais/files/6/12.pdf>. Acesso em 7 de agosto de 2020.



Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
LABEDIS - www.labedis.mn.ufrj.br
Museu Nacional, UFRJ

LABEDIS

Laboratório de Estudos de Discursos, Imagem e Som

Museu Nacional • Universidade Federal do Rio de Janeiro • Rio de Janeiro

www.labedis.mn.ufrj.br