

Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas

NESE
NCAIE

F[R]ESTAS CULTURAIS

ORGs:

Helenise Monteiro Guimarães
Carlos Carvalho da Silva
Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM

Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas

NESE
NCAIE

F[R]ESTAS CULTURAIS

ORGs:

Helenise Monteiro Guimarães

Carlos Carvalho da Silva

Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM
2023

Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas

NESE
NCAIE

F[R]ESTAS CULTURAIS

ORGs:

Helenise Monteiro Guimarães

Carlos Carvalho da Silva

Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM
2023

ISBN: 978-65-980905-1-7

ORGANIZADORES

Helenise Monteiro Guimarães
Carlos Carvalho da Silva
Leonardo Augusto de Jesus

Diretora Editorial

Liaki Paha

Revisão Primária

Helenise Monteiro Guimarães
Carlos Carvalho da Silva
Leonardo Augusto de Jesus

Revisão Secundária

Editorial Cine-Fórum

Diagramação

Renan da Silva Dalago

Capa

Pedro Henrique da Costa - @men7as

Conselho Editorial

Coletivo Cine-Fórum

As opiniões expressas pelos autores pertencem a eles e não refletem necessariamente a opinião do Conselho Editorial ou da Editora.

Todos os direitos são reservados. Nenhuma parte deste livro podem ser reproduzidas por quaisquer meios existentes sem autorização por escrito dos autores e detentores do direitos. Conforme a Lei 9.610/98.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

F[r]estas culturais [livro eletrônico] /
organização Helenise Monteiro Guimarães ,
Carlos Carvalho da Silva , Leonardo Augusto
de Jesus. -- 1. ed. -- Goiânia, GO :
Coletivo Cine-Fórum, 2023.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-980905-1-7

1. Carnaval - Brasil - Aspectos sociais
2. Cultura brasileira 3. Diversidade sexual
4. Escolas de samba - Brasil 5. Festas
folclóricas - Brasil 6. Folclore - Parintins
(AM) 7. Gênero e sexualidade 8. LGBT - Siglas
I. Guimarães, Helenise Monteiro. II. Silva,
Carlos Carvalho da. III. Jesus, Leonardo
Augusto de.

23-187377

CDD-398.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Folclore brasileiro 398.0981

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

Apresentação.....10

Fernando Pamplona (quase) por ele mesmo: breves memórias do carnaval carioca em 1960.....14

Helenise Guimarães

Clark Mangabeira

Corpo-senzala: uma reflexão dos corpos negres na dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG.....40

Wádson Pereira Rocha

Helenise Monteiro Guimarães

Narrativas carnavalescas: Martim Cererê, Imperatriz Leopoldinense, Bandeira 2 e o Estado militar (em) espetáculo.....68

Carlos Carvalho da Silva

Alexandre Louzada pelas frestas da imagem.....123

Leonardo Augusto de Jesus

Da sapucaí, assombro holístico: breve (re)ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro.....208

Clark Mangabeira

Júlio Mattos: um carnavalesco esquecido.....242

Madson Luis Gomes de Oliveira

Joaquim Sotero de Almeida Neto

Carmem Miranda e sua baiana: a construção de uma identidade visual.....	277
Maria do Carmo Martins Vido	
Brasil com Z jamais: análise da crítica econômica no desfile de 1986 do G.R.E.S. Caprichosos de Pilares.....	298
Taynara Quites Senra	
Pode o povo, “menos os gays”: afinal, por que falar de/com LGBTQIAPN+ no Boi Garantido?.....	335
Adan Renê Pereira da Silva	
Etarismo sem fantasia: produção de imagens de idosos em desfiles na marquês de sapucaí.....	372
Valmir Moratelli	
Sobre os Autores.....	413

INTRODUÇÃO

Fresta. (s.f.):

abertura estreita que permite a passagem de luz e ar.

As práticas e representações culturais não são herméticas; apresentam ranhuras, fendas, brechas. Aberturas através das quais se entreolham, se interpenetram, se hibridizam. Para a sua primeira compilação de estudos científicos, o NEsCaFe selecionou textos de pesquisadores que se insiram nas f[r]estividades e nos carnavais de nosso país para revelar novos olhares e perspectivas sobre o fazer cultural. Todos e todas, a partir dos seus lugares de fala e de onde analisam a cultura, apresentam as imagens que veem pelas f[r]estas.

No primeiro capítulo, a Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães e o Prof. Dr. Clark Mangabeira resgatam antigas entrevistas de Fernando Pamplona para ressaltar a sua relevância enquanto personagem central dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

No capítulo dois, Wádson Pereira Rocha e a Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães refletem sobre o corpo-senzala que atravessa a dança de São Gonçalo e as contribuições das religiões de matrizes afro-brasileiras para uma prática cultural de origem portuguesa e formação católica.

O Prof. Dr. Carlos Carvalho da Silva apresenta, no terceiro capítulo, um entrelaçamento entre o projeto ideológico da ditadura militar com os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a partir da análise do enredo apresentado pela Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 1972.

No capítulo quatro, Leonardo Augusto de Jesus apresenta a transcrição da entrevista concedida pelo carnavalesco Alexandre Louzada, que traz informações preciosas para entender as mensagens simbólicas inseridas pelo artista nas imagens carnavalescas que produz.

O quinto capítulo assombra o leitor a partir do olhar do Prof. Dr. Clark Mangabeira sobre o desfile da Beija-Flor de Nilópolis no carnaval de 1989, para afirmar os desfiles das Escolas de Samba como manifestações significantes compostas de partes articuladas holisticamente na direção de uma totalidade que intencionam reações emocionais dos espectadores.

O Prof. Dr. Madson Luis Gomes de Oliveira e Joaquim Sotero de Almeida Neto abordam a obra de Júlio Mattos, carnavalesco que “fez escola” na Estação Primeira de Mangueira. Analisam, no sexto capítulo, os últimos três anos do artista naquela agremiação (1986, 1987 e 1988).

O capítulo sete é dedicado a um relato da experiência da pesquisadora Maria do Carmo Martins Vido em uma oficina de

produção de adereços inspirados na imagem do figurino da baiana de Carmem Miranda.

Taynara Quitês Senra analisa, no oitavo capítulo, as críticas do desfile da Caprichosos de Pilares no carnaval de 1986, desfile cuja relevância histórica comprova que as Escolas de Samba são um reflexo da própria sociedade.

Diversidade sexual e gênero no Festival Folclórico de Parintins direcionam, no capítulo nove, as reflexões de Adan Renê Pereira da Silva, que ressalta a complexidade e a contraditoriedade nas relações entre tais questões e o boi-bumbá.

Por fim, Valmir Moratelli evidencia, no décimo capítulo, a influência do etarismo na produção imagética no Sambódromo do Rio de Janeiro, a partir de uma análise das representações de pessoas idosas nas esculturas das alegorias das Escolas de Samba.

Fernando Pamplona (quase) por ele mesmo: breves memórias do carnaval carioca em 1960¹

Helenise Guimarães

Clark Mangabeira

¹ Este ensaio é um denso aprofundamento e ampliação do artigo on-line “Reflexões – Pamplona, mestre da revolução visual do carnaval carioca”, de Helenise Guimarães, publicado no site *Sal 60* <sal60.com.br/sal60/2021/01/27/reflexoes-africanas-de-pamplona/>, em 2021.

Introdução

A pessoa, o profissional e o mito Fernando Pamplona são um baluarte e alicerce do carnaval carioca. Pamplona revolucionou o jeito de fazer carnaval, iniciando uma linhagem plástico-conceitual que se mantém viva no universo carnavalesco até hoje. Segundo Helenise Guimarães (1992a), se na década de 1920 as Escolas de Samba buscavam sua identidade, e se o termo “carnavalesco” apenas foi oficializado em 1970, já na década de 1960, contudo, Pamplona o empregava, afirmando assim, desde sempre, a identidade pela qual ficaria conhecido.

Pamplona, nascido em 26 de setembro de 1926 no Rio de Janeiro, atuou como cenógrafo, professor e diretor, nos anos 1980, da Escola de Belas Artes. Foi vencedor de concursos de decoração de ruas e de Bailes de carnaval do Rio de Janeiro e atuou como crítico e jurado do Estandarte de Ouro do jornal O Globo. É, sem dúvida, um personagem ímpar na cultura popular carioca, por sua produção e sua intervenção na festa carnavalesca, e sobretudo, por sua personalidade forte, independente e revolucionária em atos e ideias. Revolucionário em um tempo de revoluções, intelectual atuante e apaixonado que soube construir os laços que ligariam a cultura popular e o samba à universidade, os artesãos aos artistas diplomados da

Escola de Belas Artes, Pamplona transformou a estética e a técnica dos desfiles.

Nesse contexto, o objetivo desse ensaio é trazer à luz as falas do próprio Pamplona para acrescentar possíveis novas camadas interpretativas e semânticas a um velho debate: o carnaval dos anos 1960, conhecido pela Revolução Salgueirense capitaneada por Pamplona. Assim, o ensaio está baseado em duas entrevistas feitas por Helenise Guimarães com Pamplona: a primeira, na década de 1990, foi feita por ocasião da pesquisa para sua dissertação de Mestrado intitulada *Carnavalesco, o profissional que “faz Escola” no carnaval carioca*, defendida para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no ano de 1992 na Escola de Belas Artes/UFRJ, e disponibilizada nos anexos da dissertação, porém nunca publicada para o grande público. A segunda entrevista foi feita também por Guimarães em 8 de fevereiro de 2006, no Restaurante Salsa, no Centro do Rio de Janeiro, cujo conteúdo ainda continua inédito na íntegra.

Nesse sentido, o foco deste trabalho são os anos iniciais da trajetória de Pamplona, especialmente as décadas de 1950 e 1960, revisitados diretamente pelas suas memórias e falas, a fim de que novas luzes sejam lançadas sobre antigos e importantes temas carnavalescos. O objetivo central é menos o de tecer grandes digressões teóricas – ou críticas – a partir das entrevistas, e mais o de dar voz ativa e personificada ao mestre

Pamplona, localizado exclusivamente a partir do momento histórico e social da época das entrevistas, garantindo que suas ideias sejam a mola propulsora de rememoração e ideação sobre o carnaval carioca, situando-se os discursos nos contextos específicos e datados das entrevistas.

Revoluções

Segundo Helenise Guimarães (1992a), a partir do nascimento das Escolas de Samba na década de 1920, ao beberem diretamente nas fontes de outras manifestações carnavalescas como as Grandes Sociedades e os Ranchos, o impulso das Escolas foi, a partir de então, o de construção de uma identidade particular.

Até 1950, organizando-se para alcançar-tal identidade, as Escolas de Samba, além de se diferenciarem das demais manifestações carnavalescas, começaram também a se diferenciar entre si, adotando, cada uma, “elementos individualizadores” que especificavam a Escola e que lhes dava uma espécie de personalidade própria, a partir das raízes populares de onde provinham (GUIMARÃES, 1992a, p. 36).

No final da década de 1950, a ascensão das Escolas de Samba foi amplificada tanto pelo crescente sucesso entre público e desfilantes, resultado também da diminuição da popularidade dos desfiles dos Ranchos e das Grandes

Sociedades; quanto pelo cada vez maior interesse da imprensa e da classe média, bem como ampliação da participação de cenógrafos e artistas plásticos na concepção dos carnavais (GUIMARÃES, 1992a).

Assim, Pamplona, como professor do Curso de Cenografia da Escola de Belas Artes (EBA), representante de outro segmento intelectual e cultural, tornou-se o maior mediador entre o campo das Escolas de Samba e o da Escola de Belas Artes não só por suas atividades pedagógicas, mas por sua atuação no Salgueiro como Carnavalesco e defensor de novas concepções de criação do carnaval.

Se o domínio de técnicas específicas começava a ser uma espécie de credencial para a atuação crescente dos carnavalescos, é Pamplona quem melhor define este papel:

Carnavalesco é um apelido que sempre teve o indivíduo que fazia carnavais, não pelas Escolas de Samba, mas que fazia os préstitos das Grandes Sociedades, e as Grandes Sociedades tinham um tema. O indivíduo que fazia o Rancho, o enredo e a representação do enredo também era chamado carnavalesco. Alguns eram amadores, outros eram profissionais. O 1º estandarte de um Rancho chamado Ameno Resedá foi feito por um artista chamado Amoedo, como nós, era artista, final do século passado, diretor da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes), e que caracterizou já a debutação de alguns professores da ENBA que colaboravam plasticamente e às vezes muito mais do que plasticamente com o evento carnavalesco. As Grandes Sociedades quando saíam com

um enredo como por exemplo "Inferno de Dante", a decoração da sede tinha que ter o mesmo tema por uma questão promocional, decoração pra mim não deve ter tema algum, decoração você decora um ambiente abstratamente, mas ela passou a ter um significado nas Sociedades porque as Sociedades saíam com o mesmo enredo e usavam a decoração para promovê-lo, como Inferno de Dante, Belzebu, etc. As Escolas de Samba nasceram com muitas coisas herdadas das Grandes Sociedades e dos Ranchos. Das Sociedades herdaram o que era a Porta Estandarte, e não era Mestre-Sala, era Baliza, que viraram Mestre-Sala e Porta-Bandeira, mas é uma herança, e do Rancho herdou o enredo, das Sociedades, os carros alegóricos, e as Escolas de Samba foram feitas por herança de cordões, blocos carnavalescos e sociedades, e trouxe com elas uma de figuras contumazes no carnaval, inclusive o dito carnavalesco, porque carnavalesco no dicionário é qualquer um que goste de Carnaval, mas carnavalesco hoje que é dito profissional, era o indivíduo que projetava o carnaval para uma dessas Sociedades.

Outro fenômeno interessante é que quem fazia carnaval no Rio de Janeiro, operário, construtor, era o pessoal técnico de teatro, os maquinistas teatrais, faziam as máquinas, que movimentavam os carros alegóricos, e que sabiam fazer uma construção mais leve, mais rápida de ser usada e que depois do carnaval não restasse mais nada.

Assim, a decoração do carnaval antigo era feita por cenógrafos, Lazari, Monteiro Filho que é pai do atual Mario Monteiro, e do Mauro Monteiro que é cenógrafo e decorador da cidade também.

Isso é remoto, não sei te dizer a não ser por reminiscências, alguns nomes de grandes carnavalescos – Jaime Silva, Lazari, Colombo, que eram também

cenógrafos de revista, e de alguns indivíduos entre os quais citei o Amoedo, que como eram artistas plásticos colaboravam na Escultura, na solução plástica, era o óbvio, porque a sociedade buscava alguém que dominasse melhor a produção plástica do que um indivíduo que não tivesse conhecimento (PAMPLONA apud GUIMARÃES, 1992b, p. 188).

Consequentemente, a maioria das publicações sobre os anos 1960 em diante, que versam sobre carnaval de Escolas de Samba, obrigatoriamente citam Fernando Pamplona como a figura principal da transformação do desfile – e do carnaval carioca como um todo – e também se referem à equipe que com ele trabalhou no Salgueiro:

A grande “ousadia” salgueirense seria então, um desvendamento desta relação entre erudito e popular e uma colaboração clara entre elas. A partir daí o processo começa a se acelerar e já no ano seguinte (60) um novo e importante personagem entra em cena: Fernando Pamplona. (...) Pamplona e sua equipe ao assumirem o carnaval e desenvolverem o tema Quilombo dos Palmares, tiveram que agir como mediadores convencendo a comunidade da escola do caráter inédito, não só do seu enredo, mas principalmente de seus figurinos (FERREIRA, 1999, p. 117/118).

Assim, o papel de mediador, entre o que se entendia por cultura erudita, vinda dos ateliers de cenografia, escultura e figurinos da EBA, e a então chamada cultura popular,

representada pelas Escolas de Samba, é desempenhado por Pamplona ao levar para os barracões, de forma objetiva e sistematizada, conhecimentos artísticos, técnicos e históricos, além de uma nova linguagem plástica e um novo posicionamento do desfile, que sendo uma festa popular começaria a ganhar contornos de espetáculo.

Começos

“Ousadia” e “revolução”! A presença de Pamplona modificou os rumos do carnaval carioca. Pamplona, como carnavalesco, foi um artista criativo, antecipando o modelo de profissional que se concretizou nos anos 70, trabalhando inicialmente sem remuneração e com limites de tempo para execução bem diversos daqueles hoje conhecidos, e desempenhando um papel que inicialmente marcaria muito este profissional, o de mediador. Uma das diferenças mais marcantes é que seu trabalho era feito pela extrema paixão que nutria pelo Salgueiro, aguçada pela competição ferrenha com as outras escolas, o que também explica o fervor com que defendeu seus enredos e propostas plásticas. Defensor de temáticas que colocassem em evidência a cultura brasileira, concebeu desfiles que se tornaram “clássicos” não só pelo resultado visual, mas pelos sambas de enredo que marcaram uma época. Fora dos carnavais, sua crítica e conhecimentos são

respeitados, porque viveu os vários aspectos do mundo do samba, a começar pelo seu trabalho no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ornamentações carnavalescas em geral, na década de 1950:

Quando eu comecei no Teatro Municipal, o Mário Conde que era o chefe da cenografia e cenógrafo quase exclusivo. No carnaval, exclusivamente, quando ele não fazia um ano, o Gilberto Trompowsky que fazia, dependia do prefeito. [...] Meu primeiro projeto aplicado de verdade no Teatro Municipal ficou aberto com exposição para o público. Daí com a notícia de Ricardo Machado. E que a concepção, você deve ter lido pelo que escreveu aí, era transformar a o espaço do Teatro Municipal numa Praça de Veneza. Eu disse “mas isso não é decoração, é cenografia”. Num pagode chinês, isso não é decoração, isso é cenografia. Numa floresta Amazônica, isso não é decoração, é cenografia. Até que Sansão Castelo Branco, que foi o maior decorador que aconteceu no Rio, fez coisas lindas demais, fez o Baile do Pierrô com a Eneida, decorou o Quitandinha, decorou, morreu cedo com 30 e poucos anos.

Sansão Castelo Branco. Meu verdadeiro instrutor, meu verdadeiro professor, na EBA, morreu com 33 anos. O Castelo Branco, ele era um cenógrafo excepcional. E me deu na cabeça que quando você pega um ambiente, você não deve reproduzir outro dentro dele, porque isso não é decoração, isso é cenografia, você tem é que decorar o ambiente.

Você, no Teatro Municipal, decora as frisas, os camarotes, o palco, mas não perde a essência do Teatro Municipal, da arquitetura, não transforma cenograficamente num tema anedótico.

E foi assim que eu fiz a “África”, depois eu fiz não sei o quê, depois eu não me lembro mais direito o que eu fiz. Acho que fiz seis decorações no Teatro ou cinco. Fora ter realizado, eu realizei... a primeira grande decoração do Teatro com tudo foi Roberto Menozi e realizada por mim, ele me deu liberdade inclusive para pintar painéis, onde ele não tinha desenhado para acompanhar o projeto abstrato dele.

Ele decorou abstratamente um ambiente, ele não criou uma cenografia, ele fez uma decoração. E que a grande virada foi dada pelo Roberto. Felizmente, eu fui o cara que realizou isso com ele.

Foi difícil, mas mais tarde passei a concorrer, fiz várias decorações, sendo que a melhor delas foi a “África”. Que continuou aberta em exposição durante muito tempo depois do carnaval, uns quinze dias, [...] foi uma das coisas mais importantes do carnaval, aconteceu, não foi pela beleza da decoração não, mas porque eu assimilei a ideia de Sansão Castelo Branco, que ao invés de criar cenograficamente um ambiente, decora o ambiente já existente. Você ao invés de transformar esse botequim aqui num Copacabana Palace, decora as coisas que tem aqui no botequim, você vê esse tetinho, essa paredinha. Entendeu? (PAMPLONA, 2006).

Como comenta Sergio Cabral (2011), dependendo do prefeito, as decorações dos bailes do Municipal eram oferecidas a Mário Conde ou a Gilberto Trompovsky, e foi o próprio Conde que levou Pamplona para trabalhar no Teatro, de onde, no final da década de 1950, ele assistia aos desfiles da Escola de Samba (CABRAL, 2011, p. 437/438). Paralelamente, pela voz de Pamplona, foi Sansão Castelo Branco seu maior mestre e com o

qual aprendeu técnicas de decoração que tão veementemente diferenciava da cenografia. Em termos de técnicas, Pamplona ainda ensina que:

Helenise Guimarães: Eu vi no jornal que é no Municipal que você introduz o plástico nas decorações, uma revolução técnica.

Pamplona: Foi antes, a tentativa foi antes do Municipal. Eu notei que as decorações de rua eram bonecos pintados [...].

Helenise Guimarães: De compensado.

Pamplona: Então à noite precisava de luz para iluminar, então notei que se você fizesse que nem vitral... e fizemos a decoração do Municipal mais tarde com Monteiro filho, Mário Monteiro, onde nós usamos o elemento plástico com transparência de iluminação, como vitral. A coisa ganhou tal força que o Brasil inteiro passou a usar o plástico, que é vermelho de dia e à noite com luz interna continua vermelho, então ele é tão forte de dia quanto de noite (PAMPLONA, 2006).

Dessa forma, técnica e tematicamente construindo “revoluções” para a época, nas ruas e no Teatro Municipal, Pamplona é convidado por Nélson de Andrade para fazer o carnaval do Salgueiro em 1960 (CABRAL, 2011), onde se colocaria de maneira definitiva na história do carnaval carioca.

A “Escola” e a Escola

Segundo Helenise Guimarães (1992a), de 1954 a 1958 o Salgueiro colecionou quartas colocações no carnaval carioca, até

1957 sob a condução do carnavalesco Hildebrando Moura, proveniente dos desfiles das Grandes Sociedades. Foi pensando em melhores colocações que Nélon de Andrade, para o carnaval de 1959, convidou o cenógrafo Dirceu Nery e Marie Louise Nery para comandar a Escola (GUIMARÃES, 1992a). A uma nova concepção visual,

Dirceu Nery acrescentou adereços de mão, inspirados nas sombrinhas do frevo. Marie Louise trabalhou nos aspectos cromáticos e idealização das fantasias, enfrentando as dificuldades de acesso aos ateliers de costura, situados em áreas diferentes do Morro do Salgueiro. Marie Louise se encarregou de supervisionar detalhes complexos de indumentária, como a altura das bainhas – para que fossem iguais –, costuras das mangas e caimentos das saias, inspiradas na moda francesa [...] (GUIMARÃES, 1992a, p. 48).

Nesse contexto, desenrolava-se a revolução no Salgueiro, com a busca cada vez mais acentuada por conhecimentos advindos de outras áreas e com as Escolas buscando maiores e melhores realizações visuais (GUIMARÃES, 1992a). Assim, como Pamplona – professor da Escola Nacional de Belas Artes – havia vencido o primeiro concurso para decoração do Teatro Municipal, em 1957, foi em seguida convidado para ser julgador do quesito “Alegorias” no carnaval de 1959:

Eu julgava "Alegoria". O que mudou foi o júri, inclusive eram todos juntos, eu participei ao lado do Lucio Rangel,

da Eneida e do Edson Carneiro, que já conheciam muito mais do que eu, a evolução, costumes e cultura popular no Rio e eu aprendi com eles. Eu não torcia por nenhuma escola, apenas o Salgueiro me motivou muito porque era a quinta a desfilar e desfilou na frente de outras, não tinha a rigidez dos regulamentos de hoje e ela resolveu abrir o desfile quando as quatro outras criaram problemas e uma das coisas bonitas de Dirceu Nery e Marie Louise é que eles não tinham carros alegóricos, eles reproduziam cenas ao vivo do Debret e eu dei a melhor nota. E como era Debret e a atuação dos carnavalescos foi importante porque até então os enredos eram muito patriotas, Caxias, Tamandaré, Riachuelo, Batalha do Tuiuti, Brasil Panteão de Glória, e com muito favor davam uma colher de chá aos navios negreiros e à Princesa Isabel. A partir do Nery, ele, ao invés de cantar um general, cantou um artista: Debret. E nós cantamos a liberdade, o primeiro grito de liberdade do Negro que foi com “Palmares”, e a grande contribuição dos carnavalescos, mais do que a visual, foi a temática, passou-se a cantar o negro como ele deveria ser cantado, passou-se a cantar a história da liberdade na Brasil, a mulher, o folclore e o enredo que parecia ter se esgotado, a partir de Dirceu Nery houve uma possibilidade de se chegar a um outro tipo de enredo, nada abstrato, como se convencionou chamar enredos como “Domingo”, “O Amanhã”, “É hoje!”, de Maria Augusta. Não preciso dizer que os enredos tiveram urna possibilidade de libertação até da obrigação temática exclusivamente brasileira, como no caso do Renato Lage, que este ano ganhou com “Água” e água não é só do Brasil, é do mundo, e ele mostrou isto a partir do globo com o feto dentro. O que já acontecia, essa universalidade, antes destes regulamentos bobocas que limitam a possibilidade de criar, eu assisti Nero passar como o

Imperador Maluco, com Cleópatra, o Inferno de Dante, a literatura internacional clássica servia muito de base para os enredos, mais do que essa obrigatoriedade de um nacionalismo patriotista bobo, em favor da liberdade universal da criatividade do homem que não tem limite a não ser a sua própria capacidade de criação (PAMPLONA apud GUIMARÃES, 1992b, p. 190).

Amigo do casal Nery, que Pamplona considerava os verdadeiros revolucionários do carnaval, foi convidado para a equipe do Salgueiro. Atento à identidade da Escola e às mudanças que ocorriam, ao lado do casal Nery, formou com o figurinista Arlindo Rodrigues e o aderecista Nilton Sá, também dos quadros da Escola Nacional de Belas Artes, uma equipe que aprofundou as mudanças do carnaval carioca:

Quando entrei no processo ainda era assim, muito antes de mim a verdadeira revolução no Salgueiro foi feita por dois indivíduos que você já citou, Dirce Nery e Marie Louise Nery, ela suíça, ele cenógrafo da Brasileira, brasileiro de cabeça feita, filho da Tia Nelia. Mas por exemplo, tem o Sörensen, que ainda deve estar vivo e era carnavalesco profissional e ele em mil novecentos e cinquenta e poucos na Portela, dois contos de réis por figurino, era um profissional. E apareceu no Brasil uma cenógrafa francesa, uma mulher excepcional chamada “Debre Dubonet”, que se casou cinco vezes no morro [...] e sumiu quando foi pro Nordeste estudar artesanato nordestino, e que foi carnavalesca da Portela, só que ninguém dizia isso. Dos vivos atuantes, o carnavalesco que eu conheço mais antigo e que começou antes de mim

e do Dirceu é o Julinho, que hoje chamam Julinho da Mangueira, e que na verdade era carnavalesco de cinco, seis escolas, e teve ocasião até dele fazer dez. Ele tinha uma fábrica de reprodução de formas e vendia para o interior, perguntava “o que você quer?”, “Busto de Caxias”, e ele tinha. Se fosse cavalo grego, ele tinha. Bastava tirar a pasta, naquele tempo não tinha “Fiber Glass”, nem estes materiais modernos de hoje, e a coisa era feita em pasta, o que o francês chama de “papier maché”, secado com luz ou com sol, e todas as escolas eram feitas pelo Julinho. Nós realmente entramos no Salgueiro depois do Dirceu Nery e houve uma revolução que eu sempre digo, nós tivéssemos vivido ou não, ela viria, porque acho que no progresso do mundo, o homem é muito importante quanto ele atira a primeira pedra e ela causa a revolução, mas ela acontecerá independente do homem. Se não tivesse havido Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta, Pamplona, Maria Augusta, haveria outros, porque é mais ou menos por aí, como a galinha e o ovo, o material que ajuda a progredir a solução estética e ela exige que haja novos materiais para que você possa fazer a revolução estética. O fato é que a partir do Dirceu Nery, não de mim exatamente, houve a revolução na maneira de ver. Ao invés de se bordar dez centímetros quadrados com mil canutilhos, vidrilhos, lantejoulas e strass, você fazia um pompom vermelho sobre a superfície branca que a três metros de distância dava um efeito melhor. Dirceu Nery, que como todos os antecessores trabalhou no teatro, trouxe uma solução de teatro para o figurino, que hoje está empetecado e abarrocado demais, mas ele trouxe uma simplificação que nós acompanhamos. No meu tempo de Salgueiro, que vai de 59 até 73 e depois mais dois anos e eu larguei, nós formamos uma equipe em que a primeira fui eu, Arlindo e Nilton Sá que depois da primeira não quis

participar, só fez “Palmares” e a parte africana, depois continuamos eu e Arlindo e Joãozinho Trinta agregou-se pela habilidade e criatividade extraordinárias. Depois vieram Maria Augusta, Max e Rosa, o Stroessner e o Renato Lage e outros menos votados. Mas o que é importante dizer e que pelo menos até 75 quando o Joãozinho Trinta tirou o bicampeonato do Salgueiro, erámos simplesmente amadores, nenhum de nós jamais ganhou dez centavos do Salgueiro, e o Salgueiro teve a inabilidade de jogar essa equipe toda fora. O Arlindo morreu, eu estou fora do processo por vontade própria, mas hoje restam alguns personagens que disputam os primeiros lugares, saídos do Salgueiro. Viriato não, dos grandes carnavalescos, Viriato e Fernando Pinto, que já morreu, não passaram por esta equipe formadora do que hoje você quer dizer que são os carnavalescos, mas que eu digo que a formação é do princípio do século. Hoje são grandes profissionais que trabalham o ano todo dentro de um esquema, enquanto, nós antigamente trabalhávamos três, quatro meses (PAMPLONA apud GUIMARÃES, 1992b, p. 189).

A partir dessa participação mais direta no Salgueiro, Pamplona inseriu-se nos quadros criativos e propôs um enredo que mudar os rumos da folia carioca, associando à revolução plástica, uma revolução temática:

África no Salgueiro começou, porque eu li dois livros, que, por incrível que pareça, eles estavam pela biblioteca do Exército, foi a única vez que eu impus um enredo ao Salgueiro, que quando eu fiz, fiz o Unzambi dos Palmares, não é Zumbi não, é Unzambi, depois

generalizou pra Zumbi [...]. Eu fui cavoucar naqueles livros lá. O livro é maravilhoso, só tem que ele é todo feito baseado em documentação cultural, que nos tivemos um cara muito inteligente no Brasil, chamado Rui Barbosa. Que mandou queimar todos os arquivos referentes aos negros, à cultura negra, o que é uma vergonha pro Brasil, pois nos perdemos uma base de referência cultural fundamental (PAMPLONA, 2006).

Articulando a universidade e o universo do Samba, Pamplona aprofundou a união entre a prática acadêmica e a dinâmica da construção dos Desfiles das Escolas de Samba. Dos quadros universitários, sua presença no carnaval acelerou a articulação entre a Escola de Belas Artes e as Escolas de Samba.

Assim,

A integração foi muito simples, depois da coragem que nós tivemos, depois de termos feito o tema, o presidente convocou e nós entramos "na deles" chegando ao morro e vendo o complexo do morro, que é muito diferente de hoje. Como ele atuava, as diferentes associações de Escola de Samba, cada ala tinha uma associação com seu regimento interno, seu presidente, sua rainha, secretário, tesoureiro, tinha que se compreender aquele complexo para atuar bem com ele. Hoje em dia o cara chega como um técnico de futebol, encontra o time pronto, e isso vai se impondo por causa da profissionalização. Mas talvez um dos grandes sucessos que esta equipe, não eu pessoalmente, tenha tido, foi o de compreender a comunidade do morro, e nada foi feito sem a consulta do morro. [...] Fazíamos todas as reuniões lá em cima e não houve um só momento, só em Palmares, mas todos os

outros enredos foram apresentados em assembleia no morro, para que eles decidissem se estavam ou não de acordo para fazer, tanto assim é que a Visita do Rei Negro foi rejeitada quatro anos pelo morro e depois pediram pra gente fazer. Eu fiz com Arlindo, mas quem fez no duro e que inclusive modificou o tema básico foram Maria Augusta e o Joãozinho Trinta, o nome nosso apareceu, mas a grande realização foi deles (PAMPLONA apud GUIMARÃES, 1992b, p. 191).

Paralelamente, Pamplona, a partir da década de 60, começaria a incentivar seus alunos a participarem das atividades profissionais do carnaval, inicialmente levando-os a trabalhar com a elaboração de projetos carnavalescos e, posteriormente, com uma equipe no barracão. Tinha uma metodologia própria, que estimulava a competição entre os alunos e entre os próprios colegas de profissão:

Isso era um costume antigo, anterior a mim. Eu comecei a utilizar a mão de obra da EBA não no barracão, mas no projeto, então posso dizer que eu os levei da Escola para fazer o projeto. No primeiro momento era amador, mas depois nos concursos de decoração passou a ser profissional e nós passamos a pagar, e tinha um professor da EBA, o Quirino Campofiorito, que, quando o aluno estava trabalhando num projeto de carnaval, ele considerava este projeto (como) trabalho de aula, para dar possibilidade do aluno trabalhar mais profissionalmente. Eu me lembro que a Liana Silveira eu levei para trabalhar e até dei meu atelier para ela trabalhar com equipe. A Lilian Rabelo eu levei para trabalhar com outra equipe, o Regis Monteiro, que hoje é

cenógrafo, até que num momento resolvi levar uma equipe inteira para realizar também e eles entraram para o barracão. Os primeiros carnavais que fizemos em decoração, só o Gerson e o Moacir Fernandes Figueiredo, que mais tarde virou compositor, colaboraram conosco em barracão e nas decorações do Hotel Glória, Copacabana Palace, Quitandinha e em decoração de rua. Eu me lembro quando provoquei o David Ribeiro, o Adir Botelho e o Fernando (Santorio) para concorrerem no carnaval e serem meus adversários, e eu dei uma aula na EBA de como devia ser uma decoração de rua, do Teatro Municipal, e nessa aula, de arquitetura do interior, lembro deles como alunos, e eu dizia a eles tudo para que eles concorressem contra mim. Patrocinei a equipe da Liana ate com material para concorrerem contra mim, eu achava que era uma obrigação do professor não esconder segredos e sim criar gente com possibilidades de competir (PAMPLONA apud GUIMARÃES, 1992b, p. 193).

Tal metodologia sem dúvida foi benéfica, já que o caminho havia sido aberto pelo mestre Quirino Campofiorito e aproveitado em larga escala pelo professor Pamplona. A Escola de Belas Artes proporcionava aos seus alunos uma formação artística e técnica especializada, mas que também incluía o conhecimento cultural. A prática do trabalho de carnaval enriquecia este aprendizado, mas era importante o estímulo dado pelos mestres. Nas palavras de Isa Pacheco,

Fernando Pamplona era um dos professores de Artes Decorativas (...) com Quirino Campofiorito, e como era

do Salgueiro, era muito aberto a essas coisas de carnaval (...) então ele contagiava os alunos, e nisso entrava tudo, cor, forma, criação, passava o conhecimento na prática e convidava os alunos a irem às Escolas de Samba observar pessoalmente (...) (PACHECO apud GUIMARÃES, 1992a, p. 59)

Assim, nos anos 60, o carnaval do Salgueiro tornava-se uma espécie de “Faculdade de Artes paralela” e até hoje os barracões continuam absorvendo e contribuindo para a formação profissional de muitos artistas e alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A diferença fundamental, que marca o grupo de Fernando Pamplona, é que havia um cunho experimental no trabalho realizado, inédito em toda a história do carnaval carioca, unindo elementos do mundo da “academia universitária” aos profissionais de uma arte considerada “popular”. Muitos destes alunos de nível universitário prosseguiram como carnavalescos e, por sua vez, continuariam criando novas equipes com seus próprios alunos da EBA.

Nas três décadas subsequentes, em 1970, 1980 e 1990, os profissionais oriundos do grupo de Fernando Pamplona continuariam estabelecendo novos paradigmas de leitura visual do desfile, tão fortes que foram capazes de alterar a estrutura do desfile, o tamanho das alegorias e fantasias e transformar o espaço cênico em um espaço de grandes

dimensões para abrigar o que se convencionou chamar de “mega-espetáculo”.

Consequentemente, Fernando Pamplona e os artistas da EBA desempenharam papéis de mediadores nas redes de relações das diversas correntes culturais (BARTH, 2000) a que estavam sujeitos. Interagindo entre si e com a sociedade, criaram, por fim, estratégias que contribuíram para a permanência da festa carnavalesca. Suas alianças foram fundamentais para estabelecer novas regras para os rituais agonísticos que compõem o Carnaval carioca, permitindo assim novos rumos para as expressões artísticas.

Conclusões?

Se o carnaval carioca é um conjunto de manifestações historicamente consagradas que atravessaram longos períodos de modificações e interinfluências de várias manifestações, o século XX foi marcado pelas definições dos vários perfis desta festa. Pamplona tem seu nome eternizado tanto nos desfiles do Salgueiro, quanto nas grandiosas ornamentações urbanas que embelezaram as ruas do centro da cidade na segunda metade do século.

Transitando no campo das competições carnavalescas, Pamplona trouxe a temática das Culturas Africanas tanto para as ruas, quanto para os enredos dos desfiles salgueirenses, e até

mesmo para o interior do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (GUIMARÃES, 2015). Mestre de uma arte onde o sentido da coletividade esteve presente em todas as situações, Pamplona soube impor com sensibilidade e densas narrativas a cultura popular que tanto defendeu. Com uma metodologia didática marcada por sua personalidade sedutora, compartilhou experiências e saberes com estudantes e seguidores em todos os campos onde desenvolveu suas atividades.

Por fim, seus trabalhos como decorador e carnavalesco sem dúvida contribuíram para firmar alianças com as instituições envolvidas com os poderes públicos para a conquista efetiva dos espaços festivos da cidade, sobretudo na segunda metade do século XX. Essas alianças, que não ocorreriam apenas por questões de mobilidade social de atores e organizações carnavalescas, identificadas na ascensão das agremiações e na produção das ornamentações urbanas, foram manejadas por diversos personagens, entre eles, Pamplona. A própria cidade se tornou cenário e paisagem lúdica demarcando fronteiras e espaços da folia e atuando também ela própria como a grande mediadora de sua festa engalanada. Mas isso já é outra história.

Daquele grupo inicial do qual Pamplona foi mentor, mestre e ídolo surgiram (e ainda estão surgindo!) outros carnavalescos, alguns oriundos da mesma Escola de Belas Artes

que até hoje ainda é o seio fecundo de carnavalescos que acreditam na máxima “tem que se tirar da cabeça o que o bolso não tem...” Estes novos talentos merecem outros capítulos de uma história bordada de títulos, recriações e visões fantásticas de uma festa que não se cansa de se reinventar.

Para finalizar, assim como bem disse Pamplona a Helenise Guimarães, em 2006, “Bom, eu vou embora, vou embora porque minha mulher tá me esperando”.

REFERÊNCIAS

BARTH, Fredrik. **O Guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

CABRAL, Sergio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora/Companhia Editora Nacional, 2011.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983.

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

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

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no Carnaval carioca**. 1992a. 324 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 1992a.

_____. **Anexos de entrevistas - Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no Carnaval carioca**. 1992b. 260f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 1992b.

_____. A Escola de Belas Artes no Carnaval Carioca: Uma relação secular e a revolução nas escolas de samba. **Arquivos da Escola de Belas Artes**, Rio de Janeiro, nº 16, v.16, pp.73-87, 2003.

_____. **A Batalha das Ornamentações: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca**. 2006. 318f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

_____. **A Batalha das Ornamentações: a Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: RIOBOOKS, 2015.

_____. Reflexões – Pamplona, mestre da revolução visual do Carnaval Carioca. **Sal 60**, Rio de Janeiro, 2021. Reflexões. Disponível em: <sal60.com.br/sal60/2021/01/27/reflexoes-africanas-de-pamplona/>. Acesso em 29 de junho de 2022.

MOTTA. Marly. **Rio, cidade – capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SALGADO. Paulo, Debret no carnaval carioca. **QUERIDA**, Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora. N.256, 2ª quinzena, pp. 22-.27, 1965.

VILHENA. Luis Rodolfo. **Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997.

Corpo-senzala: uma reflexão dos corpos negres¹ na dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG

Wádsen Pereira Rocha
Helenise Monteiro Guimarães

¹ “Do ponto de vista linguístico e seguindo as ferramentas teóricas apresentadas, a melhor estratégia entre as já utilizadas seria o uso do ‘-e’, por atender melhor à fonotática da língua e, teoricamente, permitir uma aquisição mais natural” (Pessotto, 2019, p. 174).

Introdução

A interculturalidade brasileira é um aspecto social que tem como pressuposto a miscigenação a partir da transcendência decolonial. Deste modo, não será aqui tratado do multiculturalismo, que diz respeito a convivência num mesmo espaço social de culturas diferentes. No entanto, será usada a ideia da inevitável interação entre essas culturas, a partir da concepção do que seja intercultural (RITCHER, 2003). Esse hibridismo cultural presente no território nacional reconfigura a ideia da cultura popular e suas peculiaridades, que “pode ser identificado na religião, na música, na linguagem, no esporte, nas festividades e alhures” (BURKE, 2019, p. 28).

Ao refletir sobre essa afirmativa, buscou-se com essa pesquisa verificar a partir da fundamentação antropológica e bases do pensamento fenomenológico e etnográfico, tentando responder como as encruzilhadas dos povos negres dialogam e reverberam nessa dança de origem católica-portuguesa? Esse questionamento é a engrenagem que movimenta e direciona a propositura desse trabalho.

Durante a observação antropológica do fazer/dançar de uma manifestação cultural denominada Dança São Gonçalo – patrimônio intangível, de expressão popular, de tradição e cultura portuguesa, identificado e representado por diferentes

espaços da cultura e das festas no Brasil – foi possível iniciar as discussões dessa pesquisa, ao analisar um lugarejo batizado com o topônimo Tupi-guarani Guaycuhy², denominado posteriormente como Guaicuí, situado na cidade Várzea da Palma, na região norte do estado de Minas Gerais (MG); refletindo sobre a presença do *corpo-senzala* imerso nessa dança originária de territórios da cultura europeia.

Apontamentos dos/nos corpos negres na perspectiva do corpo-senzala

O presente trabalho busca investigar a relação dos corpos negres e a dança de São Gonçalo, esse patrimônio imaterial de diferentes formatos dentro do vasto espaço brasileiro; a partir da análise desse fazer/dançar em Guaicuí-MG. Para White (2009, p. 09) “só o homem, entre todas as espécies, tem uma capacidade a que, por falta de um termo melhor, chamaremos capacidade de simbologizar [...] simbologizar, portanto, envolve a capacidade de criar, atribuir e compreender significados”. Diante dessa concepção, pode-se considerar que o homem cria, atribui e compreende diferentes significados e características.

É com base nessa compreensão de White, de que os indivíduos enquanto humanos, são aqueles capazes de dar

² VELLOSO, 1897, p. 566.

novos significados, compreensões e, sobretudo, adaptar-se para suas relações sócio-culturais-econômicas, *simbologizando*, que é possível considerar que a chegada da dança de São Gonçalo em Guaicuí passa a ter novos contextos, signos e significações a partir dos atravessamentos e encruzilhadas das culturas de matrizes afro-brasileiras já existentes nesse lugar. Anderson (2008, p. 32) discute as disparidades de um território para outro, analisando que isso ocorre a partir das diferentes formas de como são imaginados.

Buscando entender os atravessamentos e encruzilhadas afro-brasileiras nessa dança, Rufino corrobora explicando como pode ser percebida a encruzilhada, que tantas vezes, vem carregada de preconceitos por àqueles que não compreendem ou não buscam entender a ancestralidade, assim como, a riqueza das terminologias africanas, que estão intrínsecas à língua vernácula. Mas, que está fortemente ligada às religiões de matrizes culturais afro-brasileiras:

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poéticas, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação de vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias (RUFINO, 2019, p. 13).

Por outro lado, é possível elucidar o mistério e o sagrado em um terreiro de candomblé. Nesse contexto, Gomes faz apontamentos dessa religião de matriz africana que, no entanto, descreve muitas das características que demarcam o langra de Dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG. Quando esse autor detalha os ritos e costumes da tradição dentro do terreiro, dizendo que “a sequência de danças e batuques atravessa a noite, até os primeiros raios de sol, e termina com uma refeição coletiva. Todos os participantes – convidados e visitantes incluídos – compartilham a ‘comida de santo’” (GOMES, 2021, p. 271); essas são muitas das práticas do festejar dança de São Gonçalo na localidade de Guaicuí-MG.

A palavra langra ou langa³, muito embora pareça estranha aos ouvidos, mas muito usada pelos seus atores, é utilizada para identificar a festa do santo Gonçalino, é o momento do regozijo em comemoração ao santo, quando uma graça é alcançada; significa dizer que, é dia de pagamento de ex-voto, é o processo do festejar a benevolência da fé, com muita dança, música, fartura e alegria. “Da educação à arte, da política à alimentação, da estatutária à música, tudo costuma

³ Em Guaicuí-MG o termo utilizado é langra, no entanto, Martins considera em outras localidades como a roda de São Gonçalo seja langa (MARTINS, 1953, p. 41). No entanto, nesta pesquisa será adotado o termo *langra* e *gira*, quando referir-se a festa de São Gonçalo, pois as discussões partem do corpo-senzala, aos atravessamentos e encruzilhadas.

ser bastante intrigante quando se olha atenciosamente esse outro estranho” (MATHIAS, 2016, p. 19).

A princípio, ao observar essa dança enquanto o “outro ser estranho”, instiga e aflora a curiosidade do espectador, que ao ser imerso nesse espaço/cultura da festa, passa a perceber e dimensionar “esse outro”, equiparando e atribuindo os mesmos e, também, outros valores e sentidos daquilo que já lhe atravessa, como uma similaridade cultural, baseado em um novo ângulo de visão, na qual será nominada como perspectiva visual. Hall (2020, p. 31) irá considerar que “esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que delas são construídas”.

Com base nos estudos sobre a transgressão na teoria da festa, Caillois destaca que, “desde outrora até hoje a festa sempre se definiu pela dança, pelo canto, pela ingestão de alimentos, pela bebedeira. É preciso entregar-se a ela no grau máximo possível, até o esgotamento, até o adoecimento. É a lei própria da festa” (CAILLOIS, 2015, p. 15). O esgotamento, aqui considerado pelo autor, pode ser equiparado ao intuito da fé/religiosidade precípua do surgimento da dança de São Gonçalo.

Por conseguinte, a festa pode:

Ser articulada a uma teoria do sacrifício, que, com efeito, constitui uma sorte de conteúdo privilegiado da festa, fornecendo como que o movimento interior que a resume ou que lhe dá sentido. Ambos aparecem juntos numa relação similar àquela entre alma e corpo. Sem poder insistir nessa íntima conexão (era preciso escolher), esforcei-me em valorizar a atmosfera sacrificial que é própria da festa, na esperança de que seja assim perceptível ao leitor que a dialética da festa duplica e reproduz a do sacrifício (CAILLOIS, 2015, p. 15).

Analisando os ritos da festa dentro de um terreiro de candomblé e fazendo um paralelo com os costumes e tradições da cultura em Guaicuí-MG, pode-se dizer que esses rituais são iguados, pois muitos dos aspectos e peculiaridades do que acontece nos dias de pagamento de um promesseiro de São Gonçalo, são semelhantes aos dos terreiros de matriz afro-brasileira. “Esses ‘negros’ preservaram suas tradições culturais, que tomaram variadas formas, como o candomblé, no Brasil, a santería, em Cuba e os voduns, no Haiti” (THEODORO, 2019, p. 23).

A sociedade guaicuisense tem como origem e costumes as matrizes culturais afro-brasileiros, a maioria dos corpos-senzala nessa localidade são negres⁴, essas afirmativas podem ser

⁴ Para Mbembe (2018, p. 264) “há nomes que carregamos como um insulto permanente e outros que carregamos por hábito. O nome “negro” deriva de ambos. Por fim, mesmo que determinados nomes possam ser lisonjeiros o nome “negro” foi, desde sempre, uma forma de coisificação e de degradação”.

comprovadas por dois pesquisadores em viagens pelo interior do Brasil em momentos longínquos e distintos. Segundo os relatos de Burton, em sua viagem de canoa de Sabará ao oceano Atlântico, datada de 1918, ele dedica o Capítulo XIII ao povoado de Guaicuí, ao observar que nesse lugarejo, “os habitantes são todos mais ou menos escuros” [...] “os negrinhos montam na garupa dos magros animais” (BURTON, 1977, p. 161). Já na descrição de Pohl, em uma de suas viagens no interior do Brasil, datada entre os anos de 1817 a 1821, fica definido que “os habitantes, na maioria, são mulatos, cujas mulheres se distinguem por uma inusual liberalidade de costumes” (POHL, 1976, p. 321).

Em contraponto, sobre a questão da educação desses povos nessa localidade:

[...] entres esses respeitosos mestiços, há os que são, invariavelmente, bem educados e prestimosos. A falta de educação aumenta com a pigmentação da pele e, às vezes, quando essa é muito escura, surge a arrogância peculiar do negro, que usa de sua grosseria bem intencional. Quando, contudo, os homens estão sóbrios, não mostram aquela insolência tão comum entre os europeus mal educados (BURTON, 1977, p. 161).

Ao analisar essa afirmativa, é possível mensurar o preconceito e apagamento dos povos negres, do corpo-senzala, quando Burton cita que a má educação está intimamente ligada

ao aumento de pigmentação da pele, isso significa dizer que os negros são, em sua maioria, ignorantes ao tocante às relações interpessoais. Brasileiro (2022, p. 13) enfatiza que “a profecia que caracteriza pessoas retintas como um perigo iminente à prosperidade moderna pelo fato – segundo esta mitologia – de nossa condição emocional e biosociopsicológica deficiente, primitiva, selvagem”.

No entanto, ao final do parágrafo de Burton, acima, há uma contradição em suas considerações, quando observa a “insolência tão comum entre os europeus”. Nesse contexto, surgem alguns questionamentos quanto a análise desse autor, ao equiparar a falta de bons modos à cor da pele. Levando em consideração, dele ser britânico e, sobretudo, branco; pois não tem lugar de fala. “Os negros são comparação. Primeira verdade. Ser comparação significa que, a todo momento, eles se preocupam com a autovalorização e o ideal do ego. Toda vez que estão em contato com um outro, surge a questão do valor, do mérito” (FANON, 2020, p. 221).

Na visão de Gomes, pode-se concluir com base no pensamento antagônico de Burton, que a “escrita a partir do olhar eurocêntrico do colonizador branco, a história da escravidão e seu legado na atual civilização brasileira, incluindo as práticas religiosas, é repleta de preconceitos e mal-entendidos” (GOMES, 2021, p. 271).

De outro modo:

O sentimento que um indivíduo [...] já que nenhum homem é uma ilha e sim parte de um todo, o sentimento que um povo tem pela vida não é transmitido unicamente através da arte. Ele surge em vários outros segmentos da cultura desse povo: na religião, na moralidade, na ciência, no comércio, na tecnologia, na política, nas formas de lazer, no direito e até na forma em que organizam sua vida prática e cotidiana (GEERTZ, 2014, p. 100).

Com base no pensamento de que os indivíduos se correlacionam em sociedade, vale ressaltar alguns detalhes que demarcam a origem da dança de São Gonçalo e alguns apontamentos do seu percurso histórico. Nesse sentido, essa dança tem como origem Portugal, nascida especificamente na cidade de Amarante, identificada como uma expressão cultural europeia, tornando-se luso-brasileira após sua inserção no território pátrio, onde ficou configurada como um dos mais populares ritos do catolicismo rural brasileiro.

O santo português é festejado, em Portugal antes de 1561, na data de sua beatificação, em 07 de junho (data de seu nascimento em 1187); após ser canonizado a festa passa a ser no dia de sua morte, 10 de janeiro (data de seu falecimento em 1259). Já no Brasil, acontece de formas diferentes; de um modo, é percebido que em algumas regiões não há uma data específica de comemoração, tudo depende do promesseiro ao marcar a

data de pagamento de seu ex-voto; de outro modo, alguns lugares acompanham as duas datas festivas do santo, sendo a primeira em junho, marco de seu nascimento, já a segunda em janeiro, data de sua morte.

O santo gonçalino teve como propositura social “converter mulheres, dançando com elas, alegremente, mas tendo nos sapatos pregos que o feriam nos pés” (CASCUDO, 2012, p. 330). A festa veio para o Brasil com os fiéis do santo de Amarante. Em janeiro de 1718, Le Gentil de la Barbinais assistia, na capital da Bahia, a um comemoração entusiástica a S. Gonçalo.

Essa dança é um elemento cultural encontrado em várias regiões do Brasil, onde suas principais localizações são as zonas rurais. Todas as comunidades que estejam inseridas no meio rural “é considerado o local privilegiado do folclore, desde os primeiros estudos, devido à suposição de que o homem do campo seria conservador, tradicional, ingênuo, rude e inculto, atributos tidos por muitos como caracterizadores do folclore” (AYLA & AYL, 2006, p. 18).

Nesse contexto, pode-se compreender que a dança de São Gonçalo tem uma significativa difusão cultural e expansão territorial. Com base nessas discussões, “é, talvez, um dos ritos mais difundidos do catolicismo rural brasileiro” (DANTAS, 1976, p. 03). Portanto, essa dança é identificada, principalmente,

nas áreas rurais e segue suas características, modificando-se de uma realidade para outra.

“Faz parte da religião, e todos afirmam ‘São Gonçalo é uma dança de religião’” (ARAÚJO, 1964, p. 29). Essa dança tem como cunho religioso que ora terá como características o sagrado, ora trará consigo os movimentos profanos. Entretanto, faz parte da realidade cotidiana, principalmente, das pequenas localidades.

Careri afirma que “O vento pode soprar em todas as diversas direções por diversas razões, que têm a ver com a forma do território” (CARERI, 2013, p. 97). Nessa concepção, a dança de São Gonçalo definida aqui, subjetivamente, como “vento” se propagou por diferentes territórios, mas os percalços do “caminhando” a fizeram tomar diversas direções, principalmente, para o ruralismo.

Na concepção de Burke “exemplos de hibridismo podem ser encontrados em toda parte [...] na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, a literatura ou na música” (BURKE, 2019, p. 23). Em meio a tantas permutas sociais e o sincretismo religioso construído a partir da junção das crenças africanas, ameríndias e, também, europeias, é que a fé ao santo Gonçalo é chegada ao Brasil. E por este contexto, pode-se compreender que “os mundos imaginados

determinam profundas comunhões de devaneios” (BACHELARD, 1996, p. 23),

Ao considerar o corpo-senzala, a partir dos apontamentos de Gomes, em sua discussão sobre as peculiaridades africanas presentes no dia a dia do povo brasileiro e que, sim, são remanescentes ancestrais da bagagem cultural das matrizes africanas:

Existem muitas Áfricas escondidas no Brasil. Seus traços estão por toda parte, na dança, na música, no vocabulário e na culinária, nas crenças e nos costumes, na luta do dia a dia, na força, no semblante e no sorriso das pessoas [...] para enxergá-las é preciso ter um olhar atento e, se possível, bem informado a respeito dos seus significados (GOMES, 2021, p. 249).

Em muitas religiões, as imagens desempenham um papel crucial na criação da experiência com o sagrado. Assim, ao analisar a Figura 1, pode-se exemplificar e compreender as raízes de um povo negro que transcendem os valores e os julgamentos de qualquer época.

Figura 1 - Nas encruzadas do corpo-senzala: dançadeiras de langra em Várzea da Palma.



Fonte: Pesquisa de campo 2019 – Wádson Rocha

A compreensão de que existam características históricas de memória e identidade ancestrais africanas na sociedade brasileira, é um dos fundamentos para começar as discussões e reflexões sobre os corpos negres, seus atravessamentos e encruzilhadas em uma dança católica-europeia, como, por exemplo, é caso da dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG. De um lado, considerando que na ancestralidade africana, “essa realidade acentua fortemente a forma de movimentação do catolicismo africanizado que, durante o período escravocrata, foi a forma mais forte de preservação das frequentes perseguições à cultura de raízes africanas” (THEODORO, 2019, p. 13).

De outro lado, asseverando que na América do Sul, mesmo após o árduo e duradouro “lado mais escuro da modernidade”, que foi o colonialismo, ainda assim, “elites de crioulos e mestiços, não apagaram a energia, a força e as memórias do passado indígena [...] assim como não foram apagadas as histórias e memórias das comunidades afrodescendentes no Brasil [...]” (MIGNOLO, 2017. p. 02).

Destarte, as encruzalhadas possibilitam:

[...] a transgressão dos regimes de verdade mantidas pelo colonialismo. A manutenção desses regimes balizados na ordenação de um mundo cindido contribui para a perpetuação das injustiças cognitivas praticadas a todos aqueles desviados, uma vez que existir plenamente é ser credível e ter a vida enquanto possibilidade de fatura e encantamento (RUFINO, 2019, p. 18).

Pensar o corpo-senzala vai além do corpo enquanto matéria e, por essa perspectiva, considera-se nessa pesquisa que essa terminologia tem como base as sensações dos corpos negres, que ao ouvir o ecoar dos rataplãs é atravessado, instintivamente, pelas movências do corpo físico. Como, por exemplo, pode ser notado na Figura 2, com sustentáculo no trecho da música desse fazer/dançar em Guaicuí-MG, quando destaca que “dançaderia de São Gonçalo tem que ter o pé ligeiro”.

Figura 2 - Raça e ginga do corpo-senzala na Dança de São Gonçalo em Guaicuí-MG.



Fonte: Pesquisa de campo 2019 – Wádson Rocha

Le Breton (2021, p. 34) “o corpo é aqui o lugar e o tempo no qual o mundo se torna homem, imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo”.

Os sentidos dos corpos tem gatilho de forma automática; como, por exemplo, quando um afro-brasileiro ouve uma música com ritmos e percussões de origem africana, por conseguinte, são acionados os ritmos do corpo: algumas pessoas já começam a balançar os pés, outras a movimentar as pernas, a mover o corpo e, tantas outras chegam a sentir a pele

arrepiar nos primeiros acordes de um samba. Le Breton (2021, p. 34) estabelece que “o corpo é também uma construção simbólica. A realidade de suas definições pelas sociedades humanas é objeto de uma primeira constatação”.

Ao observar que a música/dança são instrumentos que aproximam e interligam os indivíduos de sua religiosidade e fé, em diferentes segmentos religiosos, destacando ao olhar para as matrizes culturais africanas:

Que nem católicos e nem protestantes entenderam: que em África os deuses dançam. E todos cometeram o mesmo erro: proibiram os tambores. O sacerdote estava desde há muito tempo tentando corrigir esse equívoco. Na verdade, se não nos deixassem tocar os batuques, nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor. Ou, mais grave ainda, percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra e, assim, abrir-se-iam brechas no mundo inteiro (COUTO, 2016, p. 62).

É a partir dessas sensações da memória afetiva e ancestral, descrita acima, que nasce o aqui denominado corpo-senzala. O termo utilizado vem de encontro com o pensamento pejorativo de todas as mazelas e sofrimentos dentro das senzalas no Brasil, entretanto, busca ressaltar otimizando o legado deixado pelos povos africanos: a religiosidade, cultura, saberes, dizeres, fazeres, ou seja, o *modus operandi*⁵ dos povos afrodiáspóricos.

⁵ O termo vem do latim, que significa *modo de operação*, a forma/maneira de como agir, operar, fazer ou executar (FARIA, 1962).

A exemplo disso, é possível citar a escrava Anastácia, que mesmo diante de tanta opressão e apagamento, não deixou de lutar pelos direitos de seus povos. Kilomba em *Memórias da plantação* apresenta um retrato dessa escrava feito pelo francês Jacques Arago; a figura de Anastácia passou a ser “símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela se tornou uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiáspórico, representando a resistência a histórica desses povos” (KILOMBA, 2019, p. 27).

Por esse vértice, o termo aqui em discussão, corpos-senzala, vem ao encontro de salientar que mesmo diante de tanto sofrimento durante a colonização e toda a sua condição sub-humana nos territórios brasileiros, ainda assim, a sua música, religiosidade, cultura, história e ancestralidade não deixaram as senzalas calarem. De um lado, ao citar um poema de Jacob Sam-La Rose, para abrir a introdução de seu livro, considera que o colonialismo vem tentando calar as vozes negres, mas que esses versos, na verdade é, sobretudo, “sobre resistência, sobre uma fome coletiva de ganhar voz, escrever e recuperar nossa história escondida” (KILOMBA, 2019, p. 27). Foram muitos e continuam a acontecer os apagamentos dos povos negres, seus corpos, sua história, a acentralidade e a religiosidade. Por conseguinte, essa pesquisa tem como escopo, ainda, ressaltar os corpos negres nessa dança e, a partir desse

lugar de fala, considerar os corpos nas religiões de matrizes afro-brasileiras. Em contrapartida, em destaque e, também, como ponto de reflexão que “não vão nos matar agora, apesar de que já nos matam [...] não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui. Com nossas mortas amontoadas, clamando por justiça em becos infinitos, por todos os lugares” (MOMBAÇA, 2021, p. 8).

Esse hibridismo cultural presente nesse território reconfigura a ideia da cultura popular e suas peculiaridades presentes de diferentes formas e contextos. As manifestações culturais engendradas pelo patrimônio intangível que usam da tradição oral e de suas narrativas parecem com mais facilidade quando comparadas com os patrimônios materiais. “Muitos foram as etnias que se mesclaram nas Américas e cujos membros foram genericamente denominados ‘negros’” (THEODORO, 2019, p. 23). É nesse sentido, da mistura das culturas africana, brasilíndios⁶ e europeia, que essa pesquisa busca compreender os corpos negres, o corpo-senzala, a partir dessa dança híbrida de Brasil e Portugal.

Já olhando pelo contexto histórico da dança, São Gonçalo é considerado em Portugal e no Brasil como santo casamenteiro. No entanto, inicialmente, na tradição portuguesa Gonçalo criou

⁶ O termo é usado pelo sociólogo brasileiro Darcy Ribeiro, para considerar os povos indígenas no território brasileiro. Brasilíndio = brasileiro + índio (RIBEIRO, 2015, p. 81).

essa dança com o intuito de retirar as mulheres do pecado, o cometimento de ato considerado libidinoso à época, muitas utilizavam do corpo como meio de subsistência – profissionais do sexo. No dia seguinte, após uma festa de São Gonçalo, “a estafa de véspera acamava-as e, machucadas e tristes, passavam o dia santo em absoluto repouso, estranhas aos prazeres mundanos” (MARTINS, 1953, p. 27).

Nesse contexto, o sacrifício do dançar São Gonçalo tinha como propósito cansar as mulheres de tanto dançar, para não conseguirem ter forças para irem para a noite cometer “os pecados da carne”. Por isso, cada jornada da dança é extensa, sendo várias as estrofes, com a finalidade de rogar a Deus e ao final essas moças não seguem para as suas práticas diárias.

A dança era realizada, inicialmente, dentro das igrejas, “festa religiosas que misturavam rituais sagrados e profanos. Um viajante francês de 1718 ficou chocado ao observar o vice-rei dançando diante do altar-mor, em honra a São Gonçalo” (GOMES, 2007, p. 115). No entanto, na medida em que começa a ter a frequência desse rito profano e a participação efetiva das prostitutas, sobretudo, dos povos negres dentro desse dançar, a igreja bane de seu interior essa manifestação religiosa e, por isso, passa a acontecer nas ruas. Nesta perspectiva, a dança de São Gonçalo foi, gradativamente, desaparecendo das cidades, pois não podia ser dançada dentro dos espaços sagrados.

Justificando os fatos que havia levado a essa manifestação profana diante do corpo-senzala, ser banida de dentro dos espaços das igrejas católicas:

Eram as futuras festas de igreja, tão brasileiras, com incenso, folha de canela, flores, cantos sacros, banda de música, foguete, repique de sino, vivas a Jesus Cristo, esboçando-se nessas procissões de culumins. Era o cristianismo, que já nos vinha de Portugal cheio de sobrevivências pagãs, aqui se enriquecendo de notas berrantes e sensuais para seduzir o índio (FREYRE, 2004, p. 222).

Atualmente, nas grandes cidades pouco se vê da prática da Dança de São Gonçalo – ritos e tradições dos promesseiros nessa manifestação cultural – sendo-a mais frequente em territórios menores e pitorescos. Destarte, esse trabalho de pesquisa se justifica a partir da resistência e afirmativa negres diante da ultrajante colonização brasileira e, principalmente, do eurocentrismo imposto às matrizes culturais afro-brasileiras.

Considerações finais

Ao refletir sobre os corpos negres em danças e festas no território brasileiro, é possível considerar apontamentos da imagética negra em muitos aspectos e características de uma manifestação para outro. É percebido que a dança de São Gonçalo é uma manifestação cultural espalhada por várias

regiões no país. No entanto, buscou-se com essa pesquisa analisar e refletir, especificamente, sobre essa dança, patrimônio imaterial e manifestação cultural de origem católica-europeia, localizada na região norte do estado de Minas Gerais, no distrito de Guaicuí, no município de Várzea da Palma.

Nesse contexto, levou-se em consideração a chegada da dança no estado pátrio, seus ritos e costumes construídos com base no catolicismo europeu e, a partir de então, buscou-se refletir acerca dos atravessamentos e encruzilhadas das matrizes culturais afro-brasileiras. Para tanto, utilizou-se como base do pensamento os aspectos fenomenológicos, antropológicos e etnográficos para entender esse lugar de fala e, por conseguinte, estabelecer discussões e reflexões com a decolonialidade epistemológica e ancestralidade das religiões de matrizes africanas.

A princípio, adotou-se a terminologia “corpo-senzala” com o escopo de sinalizar quaisquer características apontadas das histórias de memória e identidade dos corpos negres e a ancestralidade nas religiões de matrizes culturais afro-brasileiras. E, diante disso, instigou a pensar acerca desse fazer/dançar em Guaicuí-MG, que, muito embora, tenha em sua coluna basilar os ensinamentos dos ritos e costumes católicos-europeus, ainda assim, as raízes dos corpos negres estão ali

refletidas, como um corpo-senzala, que atravessa e encruza a cultura brasileira. De outro modo, passa imperceptível aos olhos dos pares que a fazem acontecer nessa localidade, uma vez que a maioria das pessoas nesse local são corpos negres e, talvez, por isso, passe tão familiarizado com os aspectos e características ancestrais. E, por fim, com base nessas reflexões passasse a pensar e questionar se há, também, noutras danças de São Gonçalo pelo vasto país, a presença do corpo-senzala; fato que coloca esse pesquisador a caminhar ao encontro de novas perspectivas e resultados.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, A. M. **Folclore nacional**: danças, recreação, música. Vol. II. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

AYALA, M.; AYALA, M. I. N. **Cultura popular no Brasil**. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

BURKE, P. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2019.

BURTON, R. F. **Viagem de canoa de Sabará ao oceano Atlântico**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CAILLOIS, R. **O sagrado de transgressão**: teoria da festa. Revista Outra travessia – Programa de Pós-graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina. n.º 19, 1.º semestre, p. 15-56, 2015.

CARERI, F. **Walkscapes**: o caminhar como práticas estéticas. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

COUTO, M. **As areais do imperador II**: a espada e a azagaia. Portugal: Caminho, 2016.

DANTAS, B. **Dança de São Gonçalo**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1976.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu editora, 2020.

FARIA, E. (Org.). **Dicionário escolar latino-português**. Ministério da Educação e Cultura. ed. 3ª. Rio de Janeiro: CNME, 1962.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOMES, L. **Escravidão: da corrida do ouro em minas Gerais até a chegada da corte de dom João ao Brasil**. Vol. II. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

GOMES, L. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e o mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, S. **A dança de São Gonçalo: folclore**. Belo Horizonte: Edições Mantiqueira, 1953.

MATHIAS, R. **Antropologia visual: diferença, imagem e crítica**. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

MBEMBE, A. **A razão da crítica negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, W. D. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 32, n.º 94. Junho, 2017.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PESSOTTO, A. L. **Língua para todes: um olhar formal sobre a expressão do gênero gramatical no Português e a demanda pela língua(gem) inclusiva**. Revista Ártemis, vol. XXVIII, n.º 1; jul-dez, 2019. pp. 160-178.

POHL, J. E. **Viagem no interior do Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

RICHTER, I. M. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. São Paulo: Mercado de Letras, 2003.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Global, 2015.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

THEODORO, H. **Iansã**: rainha dos ventos e das tempestades. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

VELLOSO, A. A. **Chorographia mineira**: município de Montes Claros. Ouro Preto: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1897. Pp. 561-598.

WHITE, L. A. **O conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

**Narrativas carnavalescas: Martim
Cererê, Imperatriz Leopoldinense,
Bandeira 2 e o Estado militar (em)
espetáculo**

Carlos Carvalho da Silva

A chapa branca e a narrativa dos militares

No ano de 1966, o autor Antenor Nascentes publicou em seu *Dicionário etimológico resumido da língua portuguesa*, o termo chapa branca relacionado aos “automóveis oficiais” (NASCENTES, 1966, p. 169), portadores de placas de identificação na cor branca. Posteriormente, os jornais como Correio da Manhã, O Radical, Jornal do Brasil e O Pasquim, atribuíram o termo chapa branca aos diversos eventos de irresponsabilidade¹, onde os automóveis oficiais estavam envolvidos. De acidentes com ou sem vítimas; multas por desrespeitos às regras de trânsito e da utilização dos carro oficiais para fins particulares. Sintetizo o termo chapa branca, a partir de sua definição e das reportagens nos jornais, como a tentativa de preservação das identidades dos seus respectivos responsáveis para futuros julgamentos – o anonimato licenciado e legitimado pelo Estado militar.

Da mesma forma, o termo foi atribuído aos enredos carnavalescos das escolas de samba do Rio de Janeiro, entre os anos de 1970 e 1976, durante os governos dos presidentes-militares Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) e Ernesto Geisel

¹ Entre os atos de irresponsabilidade, descrevo alguns casos no jornal Correio da Manhã (16 de abril de 1970, p. 4, 1º caderno, ed. 23.619), com duas tabelas especificando os acidentes de automóveis nos anos de 1968 e 1969. Dos 43.735 acidentes, 4.166 foram provocados por veículos chapa branca, mais os 1.604 que não foram identificados. As reportagens descreviam as atitudes insanas de seus condutores, na maioria dos casos, sem a identificação de seus responsáveis e dos órgãos atribuídos a permissão de usar chapa branca.

(1974-1976), quando as temáticas versavam sobre as realizações do governo e dos projetos para o Brasil do futuro, como a abertura da Transamazônica, as 200 milhas submarinas, o Mobral, a Força Aérea Nacional, entre outros. Nesse caso, os enredos carnavalescos desempenharam um papel pedagógico para a sociedade na “representação ideológica do imaginário fictício” (SILVA, 2022, p. 53). A legitimação dos projetos ideológicos, durante a ditadura militar, foi credibilizada pelos decretos e leis publicados nas décadas de 1960 e 1970, como a obrigatoriedade da disciplina Educação Moral e Cívica (EMC), pelo Decreto-Lei nº 869 de 1969, o Decreto nº 62.484, de 29 de março de 1968, que aprovou o Estatuto da Fundação Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) e o Decreto-Lei nº 62.927, de 28 de junho de 1968, que instituiu, em caráter permanente, o Grupo de Trabalho Projeto Rondon, como formatos ideais de transmissão de conhecimento e de respeito às “tradições nacionais” (BRASIL, 1962, Art.2).

As escolas privadas e públicas, tornaram-se espaços ideais para a divulgação do projeto de domesticação dos corpos dóceis (FOUCAULT, 2020), quando crianças, adolescentes e adultos, passaram a acreditar nas páginas dos livros, enciclopédias, compêndios, atlas, revistas e jornais. Os modelos pedagógico implementado nas salas de aula e fora delas, usurparam acontecimentos históricos e seus respectivos

personagens como heróis nacionais, elevando figuras como d. Pedro I, d. Pedro II e os bandeirantes a símbolos de nacionalidade. Das inúmeras imagens que circularam [e circulam] pelas páginas do tempo, as pinturas *A Primeira Missa* (1858-1860), de Vitor Meireles e *Independência ou Morte* (1888), de Pedro Américo, foram utilizadas como propagadoras de um imaginário, transformados em mensagens pedagógicas. Nas Figuras 1 e 2, o desdobramento da pintura *A Primeira Missa* para a fotografia da chegada da Força Aérea Brasileira (FAB) na Amazonia.

Figura 1 - MEIRELES, Vitor. *Primeira missa do Brasil*, 1858-1860. Óleo s/ tela. 268 x 356.



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 2 - Indígenas observam o avião da Força Aérea Nacional.



Fonte: A saga do Correio Aéreo Nacional. FAB, s/d, p. 9.

A fotografia acima, ilustra o livreto *A saga do Correio Nacional* (Figura 2), insere os corpos indígenas em primeiro plano posicionados de costas para o registro da câmera fotográfica. Noto, pela postura dos sujeitos, a admiração, mesmo quando seus olhos não são vistos pelo espectador. O foco principal da fotografia está no segundo plano do retrato em preto e branco, o avião da Força Aérea Nacional posicionado de forma controlada, selecionada, organizada e redistribuída (FOUCAULT, 2014, p. 8). A fotografia, sem a necessidade de frases que a acompanhem, produz por si só o sentido do discurso de levar o progresso aos espaços alcançados pelos Modernos Bandeirantes, tema do enredo carnavalesco do

G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, em 1971, relacionando os bandeirantes com a FAB2.

Um ponto relevante que surge no enredo da Mangueira é a segunda parte do desfile, chamado de “Correio Aéreo Nacional – II parte: Catequese”. O autor relacionou os Modernos Bandeirantes com o “trinômio CAN3-MISSIONÁRIO-ÍNDIO” (MANGUEIRA, 1971, p. 23) e aproveitou para citar a Transamazônica, os índios e o futuro. A imagem dos índios criada nos livros e no caderno de enredo da Mangueira foi percebida pelos próprios componentes da agremiação como confusa e desorganizada (o que gerou um certo fracasso). De acordo com a reportagem a seguir, a Mangueira jura que irá se reabilitar, percebo como as palavras do diretor de carnaval, Mário Bernardino, colocam a agremiação como um agente consciente de suas escolhas. Ainda podemos ler na reportagem (Figura 3) o questionamento, entre os integrantes, do misterioso caso das “baianas de aviõozinho [da FAB] na cabeça”.

² Informação encontrada no *Caderno de Enredo da Mangueira*, 1971. Fonte: acervo do autor.

³ CAN – Correio Aéreo Nacional. Em 1931 foi realizada a primeira viagem do Correio Aéreo Militar, que a princípio transportava correspondências do Rio de Janeiro para São Paulo. Em 1941, com a fusão do Correio Aéreo Militar e o Correio Aéreo Naval, nasceu o Correio Aéreo Nacional.

Figura 3 - Reportagem Mangureira jura que irá se reabilitar.



Fonte: Hemeroteca Digital. *Jornal do Brasil*, 24/01/1972, p. 5.

Relaciono o discurso e a imagem enquanto uma disciplina da forma que é aplicado em uma sociedade, ou seja, através de suas formas de devoção ou persuasão como afirma Burke (2017, p. 19) em *Testemunha ocular*. O uso de imagens como evidência histórica, transforma a imagem do avião na intenção de atribuir de forma organizada os indícios da domesticação dos corpos indígenas na admiração do avião. Relaciono a fotografia do avião da Força Aérea Brasileira, com a obra do artista Vitor Meireles, *Primeira missa no Brasil* (1858- 1860). O quadro de Vitor Meireles representa a clássica cena inspirada na carta de Pedro Vaz de Caminha ao Rei Dom Manuel de Portugal no ano de 1500. Na carta, podemos ler:

E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual foi dita pelo padre frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes, que todos eram ali. A qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e **devoção** (grifo meu).⁴

As metáforas e símbolos existentes na obra de Vitor Meirelles revelam múltiplas mensagens acerca das práticas representativas do poder da igreja e do poder da carta enviada ao rei de Portugal com os relatos da primeira missa no Brasil. A imagem, por si só, desempenha um papel de poder político e de dominação. O caráter do Estado em espetáculo se faz presente: a igreja e sua representação através do objeto simbólico, a cruz, opera como um elemento de devoção e de convencimento.

As imagens revelam um poder político de dominação e domesticação nos discursos que circulam com eficácia entre os grupos sociais. Na fotografia, os corpos indígenas admiram, como uma devoção, o moderno bandeirante, agora representado por um avião da Força Aérea Nacional “plantando núcleos de nossa cultura cada vez mais distante do litoral” (INCAER, s/d, p.2). A mesma coisa ocorre com os corpos indígenas da pintura de Vitor Meireles, que assistem à primeira

⁴ Ministério da Cultura/Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf . Último acesso em: 13 de out. de 2023

missa com devoção. Conforme descreve a carta, afirma-se que tais acontecimentos ocorreram de forma natural. Essas imagens podem tomar o lugar de uma palavra, numa proposição (FOUCAULT, 2016, p. 50), através delas, podemos perceber e destacar as narrativas forjadas de um progresso idealizado e (re)significado por outros formatos de representação política.

Fissuras deixadas pela ditadura militar brasileira, apontam como as narrativas construídas pelas patentes militares tinham um alcance focado não apenas nas salas de aula. O projeto de aceitação da sociedade, tinha um caráter pedagógico, segundo o historiador e professor Carlos Fico (1997, p. 16), como uma “máquina de controle” apoiados também nas campanhas publicitárias desenvolvidas pela Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), criada a partir do Decreto-Lei nº 62.119, de 15 de janeiro de 1968 e colocado em prática em 1970 pelo governo Médici. A AERP atuou na formulação e aplicação de uma “prática capaz de, no campo interno, predispor, motivar e estimular, a **vontade coletiva** (grifo meu) para o esforço nacional” (ABREU; PAULA, 2007, p. 30). Ainda, segundo o Decreto-Lei no Art. 3, ficou determinado que entre as funções da AERP, estaria no assessoramento ao presidente da república “nos assuntos de comunicação social”, dando a responsabilidade ao escolhido diretor, o coronel Otávio

Pereira da Costa⁵. Sua missão de transformar os jovens de “alma pura” (JORNAL DO BRASIL, 24/04/1970, p. 3, ed. 014), em verdadeiros soldados da pátria. Na Figura 5, a campanha publicitária do calçado Conga para o Dia da Pátria:

Figura 4 - Campanha Publicitária do tênis Conga.



Foto: Revista *Propaganda*, set/1974, p. 14

Com o título *Pise firme que este chão é seu*,⁶ a campanha do tênis Conga é a associação da imagem do jovem de alma pura, como uma realidade pensada para fornecer algum sentido (CHARTIER, 2002). A construção do imaginário militar durante a década de 1970 ocorreu através da divulgação da pluralidade do discurso militar. Isso se deu nos campos da educação e da propaganda como formas de alcance à população. Eles

⁵ Otavio Pereira da Costa, foi veterano da Força Expedicionária Brasileira e combatente da segunda guerra mundial. Foi professor da faculdade de comunicação na Universidade de Brasília em 1970, titular da cadeira de Relações Públicas. Autor do livro *Mundo sem hemisfério*, uma coletânea de crônicas publicadas no Jornal do Brasil nos anos de 1968 e 1969.

⁶ Na revista *Propaganda*, a campanha do tênis Conga foi uma produção da agência de comunicação Standart, Ogilvy & Mather. Criação: Antônio Batista (redator); Jader Estevão (diretor de arte); Paulo Salles e Rogério Dias (produção) e Tsai Bing (fotografia).

necessitavam de uma parcela maior de sujeitos que dariam a continuidade ao nacionalismo e amor à pátria. A operacionalização desse imaginário de um Grande Brasil agregaria um número maior de apoio político. Embora o coronel Otávio Costa, chefe da Assessoria Especial de Relações do governo federal, afirme que a intenção da assessoria não está no desenvolvimento de propagandas, a própria AERP consegue criar uma surdez coletiva. Barthes (2001, p. 198) descreve a publicidade como um plano de significações que nos impede de receber uma mensagem perfeitamente constituída. Com isso, surge a necessidade da associação textual a um tipo de imagem para construção do sentido da sua representação.

Dessa forma, considero os projetos políticos dos militares adotados, como uma “máquina composta de diversas engrenagens que não atuam de forma concisa e dependente uma da outra” (SILVA, 2022, p. 194), com a capacidade de transitarem em diversos meios sociais. Tais máquinas provocaram frestas profundas na sociedade, em alguns casos, dividindo a sociedade, que acreditavam no milagre brasileiro, quando outros, sofriam com os anos de chumbo.

O enredo como narrativa carnavalesca

O enredo, conhecido como tema central, pode ser considerado o eixo para elaboração de um texto documental. Felipe Ferreira (2012), explica o enredo como

o primeiro momento do processo de criação do desfile de uma escola de samba é a criação do enredo. É a partir da história a ser contada pela agremiação que irão se articular os diferentes elementos visuais e musicais que compõem o desfile (FERREIRA, 2012, p. 180-181)

De acordo com cada carnavalesco, o tema pode ser desdobrado em diversos outros assuntos, na construção da narrativa que irá produzir outros elementos para a apresentação do desfile. As mudanças estruturais na elaboração dos enredos começaram em 1959⁷, “tempo que, popularmente, a palavra enredo ainda era usada também como sinônimo de alegoria” (LOPES, 2015, p. 109). Ao longo da história, os textos são compreendidos como base argumentativa para todos os fins do carnaval, sendo distribuídos para os compositores, e servindo de documento para acompanhar o desenvolvimento e a organização plástica da escola de samba.

Júlio César Farias, em seu livro *O enredo de escola de samba* (2007, p. 15-17), realizou uma série de entrevistas com personagens relacionados do carnaval, na busca de sintetizar uma noção para o termo enredo no carnaval. Para o antigo

⁷ A partir da década de 1960, a criação do enredo passa ser uma prerrogativa quase exclusiva do carnavalesco que assumia, então, a função de diretor de criação de uma escola de samba, centralizando as decisões ligadas à visualidade do desfile. Para compreender mais a função do artista responsável pelo desfile, Carnavalesco o profissional que “faz” escola no carnaval carioca. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 1992.

diretor cultural da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), Hiram Araújo,

“a criação do enredo oferece dois momentos distintos (naturalmente, um interligado ao outro): o literário e o plástico-visual. O enredo é, primeiramente, uma peça literária que se desenvolve na avenida, com fantasias, alegorias e música. O enredo é uma história, uma sucessão de acontecimentos”

Já a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti diz que o enredo é “o quesito fundador do desfile [...] que define a história encenada através da dança, da música e da linguagem plástica”. O carnavalesco Alexandre Louzada, descreve o enredo como uma “obra literária, fundamentada em pesquisas rigorosas, com raciocínio lógico e de fácil compreensão. Tem que ter clareza no enfoque e na organização dos dados”. Entre as definições listadas pelos entrevistados, considero a explicação do ex-julgador de enredo Cléssio Quesada a de melhor entendimento ao considerar o enredo como

“um ponto de vista teórico-conceitual, a preposição de realidade ficcional, descritiva ou até mesmo dissertativa que constitui o fio condutor do sentido de um desfile. É a concepção de base que estrutura toda a realização semiológica do espetáculo que ocorre por 80 minutos na avenida.”

A partir das declarações, o enredo pode ser visto como a narrativa de um tema a ser desenvolvido sob os aspectos que são estruturais no desfile: musical (samba), textual (sinopse) e visual (fantasias e alegorias). Na história dos desfiles, são diversificadas as temáticas que se tornam objetos de um enredo, passando por temas históricos, mitológicos, abstratos, e, relacionados com a década de 1970, com a política e a economia. O imbricamento entre os enredos carnavalescos no cenário político-ideológico da ditadura militar, pode ser comprovada a partir da reportagem na Figura 6:

Figura 5 - Palácio do Planalto aconselha temas carnavalescos voltados para realidade do Brasil.



Fonte: Hemeroteca Digital. Jornal do Brasil, 13/10/1970, p. 16.

A reportagem acima torna-se imprescindível na compreensão na conjuntura das escolas de samba com o Estado. A resposta agora parte do Palácio do Planalto, patente maior das Forças Armadas, cuja decisão não dependeu dos demais tentáculos do poder. O presidente da Associação das Escolas de Samba da Guanabara (AESG), em nome das entidades carnavalescas que o representa, solicitou auxílio para os desfiles carnavalescos. A reportagem segue com “comentários e ponderações acerca dos temas antigos, sem a mínima relação com os assuntos que interessam ao progresso atual do país”. As escolas de samba, representadas pela Associação das Escolas de Samba da Guanabara, no afã de uma liberdade institucional, sem as amarras do Estado da Guanabara, agora diante das respostas, compreenderam que a Secretaria de Turismo ocupa oficialmente a autoridade sobre as manifestações festivas (QUEIROZ, 1997, p. 105) no Rio de Janeiro. O Estado (em) espetáculo apresenta sua posição autoritária que lhe dão significados de poder disciplinador, estabelecem padrões de aceitação e comportamentos aceitáveis pelos mandatários do poder simbólico, capazes, de acordo com Bourdieu (1989, p. 11), de assegurar a dominação de uma classe - das escolas de samba. O uso do poder simbólico nas determinações da Secretaria de Turismo atua com o efeito ideológico na cultura popular de duas formas, de acordo com Bourdieu (1989) a primeira de

forma unificada, por intermédio da comunicação e das agências de publicidade; e a segunda de forma distanciada, o que torna clara a submissão das escolas de samba e legitimam o poder da Secretaria de Turismo.

Os anos de chumbo fantasiados de milagre

O sentimento patriótico foi uma tônica constante durante a década de 1970 – momento em que o progresso e o futuro foram os argumentos utilizados pelos militares para conquistar o apoio da população brasileira. Para isso, muniram-se de projetos institucionais legitimados por decretos, alteraram o sistema educacional e criaram campanhas publicitárias positivistas para comunicar a população sobre a adesão aos projetos que levariam o Brasil a uma superpotência mundial. Com base no discurso de integração da sociedade, os militares forjaram realidades sob a ótica que seus idealizadores seriam a salvação dos inimigos do Brasil.

Traçar de forma linear o modo como os regimes usaram as manifestações culturais como mecanismo de manutenção do poder nos anos de chumbo, exigiu, pela complexidade do objeto de estudo, idas e vindas na temporalidade do regime militar – no sistema político e nos seus diversos tentáculos. A máquina composta de diversas engrenagens, são convergentes no sentido da ideologia disciplinadora e transformadora dos

universos que habitam as esferas do carnaval e dos militares. São concomitantes pelos próprios indivíduos que participam delas, que atuam de forma independente de suas convicções políticas ou ideológicas das múltiplas esferas existentes da sociedade.

Personagens anônimos ou já conhecidos da sociedade, repletos de experiências profissionais e intelectuais, carregam, nos universos que transitam, suas bagagens / repertórios de vivências construídas ao longo de suas trajetórias. Elas serão utilizadas em momentos, locais, associações ou entidades das mais distintas esferas. Tanto no carnaval como na esfera dos militares, encontro personagens capacitados em construir realidades paralelas. As escolas de samba, através de seus enredos, possuem uma autorização no campo da criatividade para elaboração de uma temática que, posteriormente, é transformada em alegorias e fantasias para o desfile. Já na esfera militar, construíram um universo paralelo distinto da realidade vivida, usaram de subterfúgios para transformar a sociedade em sujeitos disciplinados e ampliar o número de seguidores. Eles modificaram a história, ocultaram a verdadeira face dos vultos históricos, mitificaram heróis, dissimularam acontecimentos em prol da manutenção do seu poder.

A doutrina dos militares, na década de 1970, marcou a nossa sociedade através dos desfiles carnavalescos,

dramatizando o futuro alicerçado no passado. Percebo que os trajes militares foram trocados por fantasias de milagre brasileiro: os adereços do otimismo esconderam a sua real face ditatorial. A construção de carros alegóricos do Brasil próspero, decorados de verde – oliva e amarelo esconderam, por de baixo das esculturas dos grandes vultos, a realidade dos anos de chumbo, das torturas, censuras e miséria⁸. Era necessário fazer o Brasil livre do fantasma do comunismo e da tortura mesmo quando a *Conferência da União Interparlamentar*⁹, em Haia, exigia explicações sobre a péssima reputação do país.

O pronunciamento do terceiro presidente na linha sucessória militar, o general Emílio Garrastazu Médici, sobre os “desafios do presente, a fim de corresponder às esperanças do futuro” (MÉDICI, 31/12/1971)¹⁰, projetou no novo ano um retrospecto do passado brasileiro comparando o golpe de 1964

⁸ O período foi marcado pela atuação mais ativa do Departamento de Operações e Investigação (DOI) e pelo Centro de Operações e Defesa Interna (CODI). A estrutura dos departamentos estava na ideologia da Escola Superior de Guerra (ESG), criada pelo Decreto-lei nº 785 de 1949, que tinha como objetivo transmitir os estudos necessários para a Segurança Nacional. De acordo com Lacerda (2016), Manuel Antônio Barros, autor dos enredos da Beija-Flor, era um membro da ESG.

⁹ A Conferência da União Interparlamentar está associada à Organização das Nações Unidas. De acordo com a reportagem do *Jornal do Brasil* (20/10/1970, p. 7), o Coronel Otávio Costa, diretor da AERP, escalou um senador para pronunciar o discurso para a conferência. Segundo membros da AERP, existia uma campanha contra a imagem do Brasil no exterior que escondia “poderosos interesses políticos e econômicos dispostos a evitar que o Brasil se [tornasse] uma grande potência”.

¹⁰ O discurso do presidente Médici poder ser encontrado na Biblioteca da Presidência da República. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/emilio-medici/discursos/1971/24.pdf/view>. Último acesso em: 08/12/2021.

com o grito de Independência brasileira de 1822 e anunciou as comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil. Passado e futuro¹¹ se entrelaçam para a justificativa de existir um presente: a imagem de Médici é comparada à de d. Pedro I. Trata-se de um modelo cultural de desenvolvimento econômico de progresso.

Mesmo antes do pronunciamento do presidente Médici, as notícias das comemorações do Sesquicentenário da Independência já eram divulgadas nos jornais. O carnaval carioca¹², entre os diversos carnavais existentes em um carnaval, através da Federação dos Blocos do Rio de Janeiro, prometeu temáticas relativas à Independência¹³. No ano de 1972 as escolas de samba tiveram um aumento de 20% no valor da subvenção repassada pelo Estado¹⁴. O país celebrou em todos os Estados, por determinação do presidente, uma programação que teve início no dia 21 de abril com o *Encontro Cívico Nacional* em todo território Nacional até o dia 7 de setembro com a

¹¹ Habermas (1993), em seu livro *O passado como futuro*, traz ao entendimento uma análise dos movimentos ocorridos na Europa. Ele utiliza o argumento da construção de uma nova identidade nacional a partir do uso de referências do passado como modelos no presente para a construção do futuro.

¹² *Turismo terá dia 11 local para sorteios*. A reportagem trouxe também notícias sobre as comemorações do Sesquicentenário. O Jornal (09/10/1971, p. 8).

¹³ *Carnaval Sesquicentenário*. Jornal do Brasil (14/10/1971, p. 10).

¹⁴ *Turismo arma o carnaval de ouro*. Verba destinada para as associações carnavalescas, para decoração da cidade e o aumento de 20% na subvenção. Jornal dos Sports (09/01/1972, p. 3).

parada militar em todos os estados, *Te Deum*¹⁵ *da Independência* e a *Apoteose da Independência*.

Entre os enredos listados durante a pesquisa, foram considerados chapa branca, aqueles que em suas letras de samba de enredo, notas nos jornais ou imagens, tivessem alguma relação com as realizações ou projetos do governo militar. Na Tabela 1, apresentada na tese e reproduzida no artigo¹⁶, o ano de 1972, foi o de maior concentração de enredos chapa branca.

Tabela 1 - Escolas de samba – Enredos chapa branca.

Ano	Agremiação	Enredo	Grupo	Classificação
1970	União do Centenário	Riquezas do Brasil	2	14 ^o (rebaixada)
1971	Acadêmicos de Santa Cruz	Três fases da poesia	2	9 ^o
	Unidos do Cabuçu	Ninguém segura este país	2	13 ^o
	Unidos de Manguinhos	Ouro verde	2	15 ^o (rebaixada)
	Estação Primeira de Mangueira	Modernos Bandeirantes	1	4 ^o
1972	Paraíso do Tuiuti	Brasil de ponta a ponta	2	3 ^o
	União de Jacarepaguá	A festa da Independência	2	7 ^o
	Independentes de Cordovil	Datas, personagens e fatos históricos	2	9 ^o

¹⁵ *Te Deum* é um cântico de louvação a Deus.

¹⁶ Durante a pesquisa, foi localizado o enredo chapa branca do G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti, em 1974, conforme apresentado na Tabela 1.

	Caprichosos de Pílares	Brasil, flor que desabrocha	2	11 ^º (rebaixada)
	Acadêmicos do Grande Rio	A outra força do Brasil	2	14 ^º (rebaixada)
	Unidos do Cabuçu	Laços de amizade	2	15 ^º (rebaixada)
	Imperatriz Leopoldinense	Martim Cererê	1	4 ^º
	Unidos de Lucas	Brasil 200 milhas	1	11 ^º (rebaixada)
1973	Beija-Flor	Educação para o desenvolvimento	2	2 ^º (sobe primeiro grupo)
	Império da Tijuca	Brasil, explosão do progresso	2	4 ^º
1974	Beija-Flor	Brasil ano 2000	1	7 ^º
	Paraíso do Tuiuti	Olimpiadas, festa de um povo	2	12 ^º
1975	Beija-Flor	O grande decênio	1	7 ^º
	Tupi de Brás de Pina	Brasil, glória e integração	2	2 ^º (sobe primeiro grupo)
1976	Tupi de Brás de Pina	Riquezas e áureas da nossa bandeira	1	14 ^º (rebaixada)

Fonte: JUPIARA, 2015, p. 90-95; MUSA/SIMAS, 2010, p. 75; Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca nacional; Academia do Samba.

Identifiquei, durante a análise dos desfiles carnavalescos do ano de 1972, formatos do uso do suporte cultural como poder ideológico¹⁷. Entre eles a relativização do passado como

¹⁷ Os demais formatos foram, o desfile dos restos mortais de d. Pedro I pelos estados brasileiros. Quando as cinzas do ex-imperador, conhecido como o Libertador, consegue entrelaçar um ritual fúnebre com um desfile cívico-militar e os jogos esportivos em quatro cidades brasileiras e a participação silenciada das escolas de

dispositivo usado no presente para justificar a presença dos militares no porvir de um futuro – onde a sociedade integrada e disciplinada perpetue os anseios da ditadura militar. Para elucidar o formato, utilizo o enredo do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, inspirado na obra do autor Cassiano Ricardo, *Martim Cererê*.

Martim cererê – o poema na avenida e na novela – a integração nacional

A escolha do enredo *Martim Cererê*, do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, partiu do Departamento Cultural da agremiação, onde seus membros “são em geral gente de mais instrução” (MANCHETE, 08/01/72, p. 45) intelectual. O enredo da escola de samba de Ramos tem como objetivo a análise na construção da realidade com o uso do passado, extraídos do poema como referência do futuro. O samba de enredo tem autoria de Zé Catimba e Gibi, com supervisão do Departamento Cultural. Eles tiveram o máximo respeito pela obra inspiradora da temática do desfile. Em seus versos, o Brasil menino é chamado para que alguém leia a sua mão e revelar o seu destino. O país ocupado por “índios, negros e brancos” –

samba como expressão do folclore brasileiro. O uso dos esportes aparece como uma ferramenta de poder e de propaganda ideológica

imbuídos de generosidade – seriam os responsáveis em construir um país gigante.

Encaro a aposta da Imperatriz Leopoldinense no poema do jornalista e ensaísta Cassiano Ricardo como uma fonte histórica da busca de uma arte verdadeiramente brasileira e, acima de tudo, como o encontro com a nacionalidade brasileira defendida posteriormente com os desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922. No entanto, a obra *Martim Cererê* possui o arcabouço necessário para o entendimento de como o passado foi utilizado como matéria prima para a construção da nacionalidade brasileira pelos militares. Flusser (2013) realiza uma separação entre a matéria e a forma, localizando o fazer artístico para a representação de algo, onde existe uma relação construtiva, independente de criações ou descobertas. Aquilo que o autor trata como mundo codificado se apoia na ideia da comunicação através de um processo de organização dos símbolos já existentes que são codificados em um novo formato. Assim, a obra de Cassiano Ricardo apresenta uma sucessão de transformações artísticas e políticas que partiram da Semana de Arte Moderna, com passagens pelo Integralismo de Plínio Salgado, o Estado Novo de Getúlio Vargas e, por fim, com a ditadura militar, até a sua morte em 1974.

Em seus depoimentos Cassiano Ricardo, deixa claro as marcas dos acontecimentos políticos a qual fez parte. Para o

autor, suas obras possuem contornos políticos – apropriados como parâmetro para a solução dos problemas do país. A construção da obra *Martim Cererê*, além dos personagens do poema – como os brancos, os negros e os índios – coloca em destaque a figura dos bandeirantes, chamados de gigantes. No samba de enredo da Imperatriz Leopoldinense, o Brasil é referenciado com o mesmo adjetivo: “o Brasil cresceu tanto, que virou interjeição. Lá, lá, lá, uê, fala Martim Cererê. Gigante pra frente e evoluir, milhões de gigantes a construir” (IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE, 1972).

O novo bandeirante, como Fernão Dias Paes Leme – o gigante número 3 (RICARDO, 1974, p. 87) –, é colocado com personagens e seres das florestas que o protegem durante a sua viagem e o livram de todas as tormentas ao longo do percurso. A introdução dos bandeirantes no poema *Martim Cererê* ocorreu durante as diversas edições do livro a partir de sua primeira publicação em 1927, influenciadas por suas convicções político-ideológicas. Compreender o passado do autor e sua trajetória trouxe luz no entendimento das trocas culturais como justificativa das alterações em seu poema e da aproximação com os regimes políticos.

Plínio Salgado e Menotti Del Picchia participaram em conjunto da Semana de Arte Moderna em 1922 e posteriormente, em contradição ao Manifesto Pau-Brasil, de

Oswald de Andrade, fundaram o movimento verde-amarelo em 1926, com características nacionalistas e de exaltação ao índio Tupi. Coelho (2017) realizou um estudo nas 6 primeiras edições do livro de Cassiano Ricardo, de 1927 até 1936, percebendo que as mudanças não estavam na revisão costumeira de qualquer publicação. A proporção em que as mudanças políticas, sociais ou ideológicas aconteciam, o autor realizou retiradas de personagens, introduziu novos poemas, além de notas explicativas das alterações e, principalmente, confirmou a sua aproximação com os regimes políticos. A introdução dos bandeirantes como personagens relevantes da história brasileira, no poema de Cassiano Ricardo, auxilia na construção do imaginário coletivo de um herói nacional – fator preponderante para o andamento da análise dos enredos chapa branca.

A explicação da presença dos bandeirantes nas publicações posteriores está na formação do Grupo Bandeira, formado por Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Cândido Mota Filho, em 1935. O movimento, desdobramento do Modernismo de 1922, tem como característica a releitura dos bandeirantes definidores do mito da identidade nacional – o movimento contou com o apoio do exército brasileiro, o que reforça o caráter de maior nacionalismo desejado pelos seus fundadores. Após o rompimento dos laços entre os membros

do Grupo Bandeira, Plínio Salgado criou a Ação Integralista Brasileira (AIB). Essa atitude mostra como, embora os movimentos fundados tivessem como aproximação a presença de um Estado forte, os pensamentos ideológicos eram divergentes. Enquanto o Grupo Bandeira se aproxima do governo de Getúlio Vargas, os Integralistas tinham vertentes do fascismo italiano de Mussolini. O fim da parceria foi marcado com a retirada da epígrafe de Plínio Salgado do livro em 1936.

A trajetória do autor de *Martim Cererê* é delineada pela inconstância do seu posicionamento político. A aproximação com a doutrina política de Getúlio Vargas manifesta a sua real face diante da ideologia de um Estado autoritário, na crença de que a Revolução de 1930 tenha sido influenciada pelas ideias do Modernismo e de que uma arte não pode estar distante dos fatores políticos¹⁸. Do Modernismo brasileiro para as instituições públicas, Cassiano Ricardo ocupou cargos no Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda no estado de São Paulo e como censor e diretor do jornal *A Manhã* (1940-1944). Cabe ressaltar que, durante este período o DIP foi criado em 1939 e chefiado por Lourival Fontes, admirador do fascismo de Mussolini.

O imbricamento dos personagens políticos, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, concretiza como a cultura e a

¹⁸ Em entrevista para a revista *Manchete* (08/04/1972, p. 53).

ideologia construíram um repertório de normas para o crescimento em conjunto do país. O livro *Martim Cererê* tem em seu universo o indígena, o negro, o branco e os bandeirantes como personagens principais do poema que relativiza a teoria das três raças que servem, assim com descreve Roberto da Matta em seu livro *Relativizando: uma introdução à antropologia social* (1984), a uma fábula das três raças – um fator social e ideológico que nasceu do campo das teorias científicas, afastadas da realidade vivida e próximas dos sistemas hierarquizantes da sociedade.

A interpretação das três raças para Cassiano Ricardo ultrapassa qualquer entendimento de uma harmonia do povo brasileiro. Ela trata de forma aviltante o negro escravizado como “homens pretos picumã de cabelo pixaim, por terem trazido a noite, ficaram pretos assim” (RICARDO, 1974, p. 42). Os versos encontrados em seu poema colocam em dúvida a integração da sociedade brasileira, pois, de acordo com o autor, seu livro tem uma grandeza cívica, auxiliando “na campanha de educação moral e cívica” (MANCHETE, 08/04/1972, p. 52) introduzidos no Brasil através de um Decreto-Lei. Vale lembrar que, durante as campanhas publicitárias desenvolvidas pela AERP, um vídeo institucional com o tema da integração nacional circulou nos meios de comunicação. Os personagens do vídeo, um branco, um negro, um índio, um camponês, uma

criança e uma menina e um macaco – que era, de acordo com Fico (1997), o mascote das propagandas – se apresentam em conjunto, conforme a Figura 6 abaixo:

Figura 6 - Comercial do governo militar na década de 1970 – Este é um país que vai pra frente. Duração: 59”.



Fonte: MAC, Jor. Comercial histórico governo militar. YouTube, 30”.

Na campanha “Este é um país que vai pra frente”, as crianças marcham, dividem uma fita amarela e verde que amarram no pescoço, passam em frente às casas com bandeiras do Brasil. O trecho da música, que se constrói a partir de uma gente amiga e tão contente, entra em conflito com a posição do poema *Martim Cererê*. Encontramos o trecho no poema que traduz o contraditório: “vinham sujos de fuligem... tinham a

tinta da origem nas mãos, nos ombros, na face: como se cada figura de negro fosse fetiche que a treva (grifo meu) pintou de piche” (RICARDO, 1974, p. 42). Os negros têm a sua imagem modificada nas mãos dos ideólogos apoiadores da ditadura militar e este processo é recorrente em vários séculos e perpetuados por artistas consagrados: seja na imagem forjada dos corpos indígenas domesticados, presos em fotografias admirando os *Modernos Bandeirantes* ou pinturas emolduradas assistindo a *Primeira Missa*. Nessas imagens, eles são nativos civilizados, prontos para contemplação do homem branco. Eles são usados como símbolos nacionais, adornados com elementos distantes de suas origens. Schwarcz (2014, p. 401), em um dos seus artigos, trata das imagens que desempenham o papel das ilustrações que sintetizam argumentos estabelecidos por uma narrativa. No estudo, as fotografias dos índios desprevenidos do mundo paralelo, fotografado pelas lentes de Marc Ferrez, parece ter o intuito de transformá-los em seres pacíficos no imaginário do Segundo Reinado. Abaixo, trago uma fotografia que transparece a inercia dos índios.

Figura 7 - Chefe da tribo de índios Appiacaz, no Amazonas. FERREZ, Marc. Amazonas, 1887. Albúmen, 15,5 x 21 cm.



Fonte: Acervo Museu Imperial/Ibram/MinC/nº43/2014

Na Figura 7, percebo a postura do índio civilizado no primeiro plano do cenário montado. Em seu corpo encontro elementos construtivos da cena: as peles que cobrem parte de seu peitoral e um saio. Na mão esquerda, um instrumento de caça, uma lança, e na direita uma espécie de cetro. Objetos que, de acordo com Schwarcz (2014, p. 408), muitas vezes, não fazem parte de sua cultura e funcionam como uma metáfora ou representação de duas realidades. Neste caso, a artificialidade do indígena domesticado é imortalizada pela lente de câmera. Ambas as formas de registro de uma imagem atuam como produtoras de sentidos dentro de um “cerimonial fotográfico”

(SCHWARCZ, 2014, p. 18). Ele é caracterizado pela pose estática, pelo olhar distante, pelo cenário e pela produção do traje que não corresponde à cultura que o fotografado se relaciona. Assim, a fotografia é transformada em um jogo social, manipulador de realidades do sujeito como objeto, utilizado para outras finalidades, inclusive para o Estado e seus porta-vozes.

As imagens forjadas como repertório da continuidade dos discursos da nossa nacionalidade atravessaram o tempo com legitimações ideológicas dos governos sucessores através de uma narrativa da manutenção do poder estabelecido. Ao longo dos séculos, fotografias, pinturas, gravuras estampadas nos livros e enciclopédias serviram como referências para diversas outras produções artísticas como, por exemplo, os enredos carnavalescos. A homogeneização das imagens e seus usos políticos foram mecanismos usados pelos militares ao longo dos 21 anos de ditadura militar. O conglomerado de sistemas hierarquizantes e do convencimento de uma sociedade unida para o desenvolvimento do Brasil dividiram o país em o Brasil do milagre e o do chumbo – das altas patentes ocupando cargos públicos, da legitimação dos discursos pelos decretos.

No entanto, os militares, nas constantes repetições do passado para justificar a sua presença como alicerce de um futuro, relativizaram o sentido da realidade negando o que a

população vivia e geraram uma falsa identidade brasileira. Como cita Da Matta (1984, p. 62), em relação a cultura e a ideologia existe uma banalidade empírica na formatação do universo cultural que é influenciado pela ideologia militar da teoria das três raças, caracterizando a nacionalidade brasileira. Concordo com a posição de Roberto da Matta quando ele considera como fábula das três raças a postura dos militares ao utilizarem ideias abstratas na representação sob preceito de moralidade ou civismo. Eles aplicam um discurso de integração social como um projeto político-ideológico na formação harmônica da sociedade.

Cassiano Ricardo, autor do livro *Martim Cererê*, reinterpreta as três raças formadoras da nacionalidade brasileira. Uma visão alterada ao longo das publicações e alinhadas de acordo com as transformações políticas do Brasil. Contudo, foi esta visão deturpada dos fatos que o autor acreditou que sua obra serviria de base de projeto da EMC¹⁹ como disciplina obrigatória nas escolas de ensino de 1º e 2º graus. O aprendizado dos indígenas dóceis, prontos para servir a pátria, contemplados pelos homens e dispostos aos desejos dos marujos portugueses e, de seus filhos, os gigantes de botas – a raça nova ou ainda como a raça cósmica (RICARDO, 1974,

¹⁹ Cassiano Ricardo, *o pai do martim Cererê*. Fonte: Hemeroteca Digital. Revista Manchete, 08/04/1972, p. 52.

p. 56) de acordo com o título de Cassiano Ricardo –, seriam os *heróis geográficos coloridos que irão cruzar o chão da América Latina ainda oculta, em todos os sentidos.*

O cenário ideológico militar concretiza a interpretação da questão racial e da identidade nacional. Como aponta Ortiz (2012, p. 21), a posição do Estado nacionalista diante de uma meta a ser cumprida, afastaria da realidade presente os problemas que atingem as diversas esferas de ordem social e econômica. O uso do passado como narrativa do presente de um futuro idealizado no presente, por si, configura um enredo carnavalesco. Para isto, dependerá das mãos daqueles que constroem a sua textualidade neste complexo jogo de ocultações, revelações e aproximações perante os espectadores e das relações existentes na polissemia de significações dos receptores das mensagens.

A ausência de um símbolo singular que caracterize a ditadura militar como um regime provoca um vazio na comunicação desejada pelos seus interlocutores. Colocando-os, como cita Bourdieu (2008, p. 89), na posição de “porta-vozes providos de cetro”, ou seja, apontando para uma incapacidade de execução na tarefa de se comunicar a mensagem proferida e idealizada de seu representante de forma clara com o espectador. Considero como provisórias as repetições dos porta-vozes. Elas não apresentam a mesma eficácia do seu local

de origem. Perdem, aos poucos, a intensidade do poder acumulado quando decidem terceirizar os indivíduos a reproduzirem.

Do período compreendido entre o pronunciamento do presidente Médici, no final do ano de 1971 ao desfile do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, existe uma presença autorizada pela agremiação do autor Cassiano Ricardo na utilização do poema como enredo carnavalesco para o desfile de 1972. Com isso, a possibilidade de continuidade na visão deturpada dos acontecimentos históricos, que elege os bandeirantes como importantes personagens da nacionalidade brasileira, se mantém. O desfile da Imperatriz Leopoldinense foi dividido em quatro quadros²⁰ – os setores, o primeiro chamado de *os descobridores do Brasil*; o segundo quadro chamado de *a chegada do navio negreiro*; o terceiro quadro dedicado aos *bandeirantes* e, finalizando o desfile, o quadro chamado *as festas*. Os setores apresentados na reportagem – as fantasias e as alegorias²¹ – não foram detalhados, porém as fotografias encontradas esclarecem

²⁰ *Imperatriz mostra seu samba que TV divulgou*. Fonte: Hemeroteca Digital. Jornal do Brasil, 24/01/1972, p. 7.

²¹ Infelizmente, algumas agremiações não mantiveram em seus acervos fotografias dos seus desfiles. Muitas vezes os pesquisadores recorrem aos acervos dos jornais e revistas. Os fatores que influenciam a ausência da memória dos carnavais são de variadas ordens. Uma delas, de acordo com Magalhães (2016, In: SILVA, 2017), corresponde aos desenhos das fantasias serem rasgados pelos profissionais responsáveis pela execução, como costureiras, aderecistas e chapeleiros. Há também o fato de que alguns personagens envolvidos – autores, membros da agremiação e carnavalescos – terem o receio de seus depoimentos em relação ao período conturbado e pelo falecimento de grande parte deles.

como a materialidade do desfile concretizou as imagens construídas da nossa civilização.

Ao analisar o desfile da Imperatriz Leopoldinense de 1972, comparando-o com o discurso do presidente Médici, compreendo os motivos da agremiação na caracterização da fantasia dos componentes da bateria. Elas representaram os Dragões da Independência. Mesmo que a descrição dos quadros não evidencie a presença dos soldados Imperiais, percebo uma intenção de relacionar a temática escolhida com o cenário político e a proposta das comemorações do 150º aniversário de Independência e seu homenageado d. Pedro I.

Figura 8 - A fantasia da bateria do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense representando dos Dragões Imperiais, para o desfile de 1972.



Fonte: Hemeroteca Digital. Revista Manchete, 26/02/1972, p. 20.

Os Dragões da Independência é uma narrativa visual, amplamente divulgada e reproduzida do poder de d. Pedro I. Foi transformado em ícone da Proclamação da Independência pelo artista plástico Pedro Américo em 1888 – pintura realizada seis anos após o grito do Ipiranga. O uniforme da guarda, assim como a pintura, são cercados de contradições históricas – aqui fico com as informações da edição especial publicada com o título *Uniformes do Exército Brasileiro* pelo Ministério da Guerra em 1922, em comemoração ao Centenário de Independência do Brasil. A edição foi organizada por Gustavo Barroso e com diversas pranchas em aquarela do artista J. Wascht Rodrigues²².

De acordo com Barroso (1922), após a Proclamação da Independência, o imperador recebeu de várias outras províncias um número considerável de milicianos voluntários como guardas de honra. Como forma de agradecimento, d. Pedro I recompensou os novos soldados com a criação de uma guarda do Estado-maior. Na figura abaixo, a famosa pintura do artista plástico Pedro Américo intitulada *Independência ou morte* ou também conhecida como *O grito do Ipiranga* – uma cena teatral e patriota de quando d. Pedro I declarou que o Brasil não seria mais uma colônia de Portugal fazendo do Imperador um herói nacional.

²² O artista foi o responsável pela ilustração dos diversos brasões dos municípios de São Paulo, onde a imagem dos bandeirantes era estampada nas aquarelas.

Figura 9 - Fotografia do quadro. AMERICO, Pedro. Independência ou morte, 1888. Pintura óleo sobre tela. Dimensões: 760 x 415 cm.



Fonte: Acervo Museu do Ipiranga, São Paulo.

Separo a pintura em três momentos. Primeiro a parte superior da pintura indica o poder do Imperador com a espada levantada e seus companheiros com trajes carregados de pompas. Suas faces revelam um contentamento. A pintura faz nosso olhar percorrer um caminho marcado por uma linha circular, perceptível no chão, em direção aos Dragões da Independência e que de forma cíclica retorna ao Imperador. No canto esquerdo da pintura, um camponês guia os seus bois e torce o seu corpo para assistir sem atitude alguma a cena que acontece. Sua roupa em trapos e os pés descalços mostra a simplicidade do trabalhador. Trata-se de uma realidade paralela ao acontecimento²³, pois a maior parte dos que

²³ No livro *a História da pintura no Brasil* (1944, p. 158), de José Maria dos Reis Junior, Pedro Américo em 1859 parte para Europa com a “pensão do Imperador”. De acordo com Schlichta (2009, p. 5), a pintura de Pedro Américo é uma aproximação das “obras de Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891), [chamadas] *Batalha de Friedland*, de 1875, e *Napoleão III na batalha de Soferin*, de 1863”.

comemoram a independência são representantes do Estado e apenas um personagem do povo. Ao lado direito, uma construção humilde afasta o cenário de um dia importante, proposto pelo pintor, para a história brasileira.

De certo, o que mais interessa na pintura do artista Pedro Américo é o terceiro momento, com os Dragões da Independência. Seu traje branco, paramentado em vermelho, com suas espadas empunhadas para o alto e, nas cabeças, o conhecido capacete com as longas crinas pretas. Todavia, Barroso (1922), ao descrever o uniforme da guarda imperial, afirma que “não se conhece nenhum capacete usado antes da independência”. O autor relata que o adorno foi adotado posteriormente ao grito do Ipiranga, como ilustra as imagens abaixo no livro *Uniformes do Exército Brasileiro*:

Figura 10 - Desenho dos capacetes dos dragões Imperiais.



Fonte: Uniformes do Exército Brasileiro. Biblioteca Virtual do Museu Histórico Nacional, 1922, p. 33.

Figura 11 - Uniforme dos Guardas de Honra ou Dragões Imperiais, 1831.



Fonte: Uniformes do Exército Brasileiro. Biblioteca Virtual do Museu Histórico Nacional, 1922, prancha 53.

Na descrição do livro, os capacetes eram em metal dourado, com um dragão heráldico do brasão dos tenentes da casa de Bragança, adornados por uma farta crina e com as iniciais PI (Pedro I) gravados na parte frontal do capacete. A forma de utilização dos símbolos do Império, onde os militares estabelecem nas suas formas teatralizadas de poder, confere, na montagem do imaginário coletivo, a construção simbólica do regime militar. Na falta de elementos simbólicos que os representem, usurpam do passado todas as referências para construção do seu próprio enredo.

Não distante das formas de representação da realidade paralela criada pelos militares e das fantasias da agremiação de Ramos, a Imperatriz Leopoldinense carrega no seu brasão, além do nome da esposa de d. Pedro I, a coroa Imperial. Triunfos a parte, a agremiação ganhou o grande destaque no carnaval de 1972, quando após a seleção entre diversas escolas de samba, foi a escolhida para participar como cenário das gravações da novela *Bandeira 2*, da emissora de televisão Globo. De acordo com o presidente e médico Osvaldo Macedo²⁴, o samba “tem um alto poder de comunicação” e descreve sua visão do enredo com a chegada dos brancos nas terras indígenas e a vinda dos negros, ignorando a escravidão, resultando na miscigenação dos povos.

Da quadra de ensaio à novela

O clima dos moradores do bairro de Ramos, no Rio de Janeiro, onde fica localizado a quadra de ensaios do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense, era de expectativa e confiança no desfile baseado no livro *Martim Cererê* e na aposta de “um tema do mais alto nível cultural” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 12-13/02/1972, p. 8). De um lado, os componentes aguardavam ansiosamente a presença dos atores na quadra e, do outro, a agremiação que contou com o apoio que recebeu da televisão.

²⁴ *Imperatriz mostra seu samba que TV divulgou*. O presidente Osvaldo Macedo em entrevista para o Jornal do Brasil 23-24/01/1972, p. 7.

A parceria entre a escola de samba e a televisão trouxe uma visibilidade maior para a agremiação. A popularidade, de acordo com a reportagem, proporcionou bons rendimentos financeiros à escola, com as quadras sempre repletas de admiradores e curiosos.

A novela *Bandeira 2*, de autoria de Dias Gomes e direção de Daniel Filho e Walter Campos, estreou no ano de 1971 com um elenco de atores consagrados como Paulo Gracindo, Marília Pêra, Ary Fontoura e Grande Otelo. O enredo do folhetim tinha como trama central o controle do jogo do bicho. O cenário para a novela era o subúrbio carioca, a simplicidade das pessoas, a precariedade das ruas, do mundo real e de grande parte dos brasileiros. Parte dos personagens eram componentes de uma escola de samba, como, por exemplo: Noeli (Marília Pêra), a porta-bandeira, e o compositor Zé Katimba (Grande Otelo) – o nome do personagem era uma homenagem ao compositor do samba de enredo da Imperatriz Leopoldinense.

O presidente de honra da agremiação, Tucão (Paulo Gracindo), além de bicheiro, era dono de uma rede de eletrodomésticos, padrinho do time de futebol Olaria Atlético Clube e disputava os pontos de jogo de bicho com Jovelino Sabonete (Felipe Carone). Inesperadamente, o retrato da realidade carioca, dos subúrbios e dos morros, foi invadido pela autoridade do Estado militar. De acordo com os depoimentos

publicados em Memória Globo²⁵, a Censura Federal exigiu a morte do contraventor Tucão “sob argumento de que o bem deveria vencer o mal”. Essa exigência estava apoiada sob o Decreto-lei nº1.077 de 26 de janeiro de 1970, no § 8, que dispõe “que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes” – o decreto tinha a finalidade de proteger a família e os valores éticos da sociedade.

Parafraseando DaMatta (1997), “afinal você sabe com quem está falando”, reforça o poder autoritário e de cerceamento. Além da morte do bicheiro Tucão, a censura fez com que a palavra coronel fosse retirada dos diálogos entre os personagens. A patente era usada pela personagem da atriz Ilka Soares como sinônimo de um homem rico – seu amante. De acordo com o depoimento da atriz, os militares interpretaram as cenas como uma tentativa de depreciar a patente das Forças Armadas. Contudo, a novela *Bandeira 2* obteve um resultado de audiência inesperado. De certo, a realidade do subúrbio carioca – o jogo do bicho e a escola de samba – faz parte do cotidiano de milhares de indivíduos. Mesmo que se trate de uma novela (ficção), ela é capaz de retratar uma realidade mais próxima da vivência dos sujeitos, diferente daquela criada pelos militares.

²⁵ O *Memória Globo* é um portal de informações, com depoimentos das produções da emissora. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/bandeira-2/noticia/curiosidades.ghtml>. Último acesso: 13/10/2023.

Por causa da censura, “o pau-de-arara²⁶ matou a facadas o rei do jogo do bicho na Leopoldina” (O GLOBO, 13/07/1972, p. 5). Tucão foi capaz de retirar a palavra capitão do diálogo, no entanto, não conteve a comoção da massa de populares no dia de gravação do enterro do bicheiro. O enterro fictício foi acompanhado por uma multidão de admiradores para terem a certeza do cadáver no caixão²⁷. Os atos da ditadura militar não chegaram no desfile da Imperatriz Leopoldinense. A censura e o mundo paralelo criado por Cassiano Ricardo não foram contidos pela alegria e o riso obscuro e subversivo do carnaval. Ao som dos instrumentos da bateria, a escola de samba bailou o seu pavilhão. O personagem Zé Katimba, representado por Grande Otelo (Figura 12), acenou para uma multidão de espectadores – dentro de suas casas e no dia do desfile. Os militares, por sua vez, capazes de fantasiar realidades, não possuem credenciais para fazer o povo acreditar em suas ilusões, levando sua forma autoritária ao fracasso.

²⁶ O assassinato do bicheiro Tucão foi de responsabilidade do Pau-de-arara, personagem da novela. Por associação ao instrumento de tortura usado pelos militares.

²⁷ A reportagem do jornal *O Globo* de (13/07/1972, p. 5) relata que centenas de pessoas acompanharam a gravação do enterro do bicheiro Tucão, conferindo se o adorado personagem estaria de fato sendo enterrado. No dia seguinte (14/07/1972, p. 10), a reportagem “Público opina sobre morte de Tucão na Bandeira Dois”, ficava destacado que as opiniões sobre a morte do bicheiro ficaram divididas.

Figura 12 - O intérprete Zé Katimba e o ator Grande Otelo, 1972.



Fonte: Cultura Niterói.

A conclusão, seria uma fresta?

A conclusão é sempre aquele momento em que devemos (re)apresentar ao leitor os fatos expostos, argumentados e nossas avaliações de modo que se possa categorizar, fundamentar e concluir a proposta da pesquisa e do objeto em questão. Embora o significado da conclusão transite no campo da finalização, percebo que os enredos carnavalescos chapa branca e a ditadura militar na década de 1970 abrem um vasto repertório para outras interpretações e outras análises. A relativização da ditadura militar com os enredos carnavalescos capa branca descortina o passado e apresenta o universo

paralelo construído no imaginário ideológico coletivo da sociedade brasileira.

Através das buscas por fontes e referências, pude delimitar os mecanismos ideológicos da ditadura militar e pensar em como esses mecanismos foram aplicados nas diversas camadas da sociedade, inclusive nas manifestações culturais como o carnaval do Rio de Janeiro. Uma ditadura que perdurou 21 anos, dividida entre o milagre econômico e os anos de chumbo, promoveu o cerceamento da sociedade e a dicotomia de um Brasil próspero para alguns e carente para outros.

O passado histórico brasileiro, representado pelas imagens de d. Pedro I e de d. Pedro II, entra em constante diálogo com o presente dos militares. As associações entre o Império brasileiro e o regime militar tornaram-se uma forma de manutenção do poder através do poder simbólico. Os personagens representantes do passado foram oficializados e legitimados pelos decretos e pelas imagens que circularam na sociedade. Na busca da compreensão dos antecedentes históricos e das continuidades ideológicas, a ditadura militar, durante os enredos chapa branca, usou aparatos legitimadores na manutenção do seu universo paralelo – o Brasil do futuro.

Com a obrigatoriedade do ensino da Educação Moral e Cívica nas escolas públicas ou privadas, crianças, jovens e

adultos passaram a acreditar nas páginas dos livros, dos compêndios, dos atlas e das enciclopédias e nos formatos de aprendizado ideológicos que por sua vez domesticam os corpos. Fato transformado na primeira característica das temáticas chapa branca, do seu poder pedagógico, baseadas na historicidade brasileira e nos representantes da história que são chamados de heróis e de símbolos da nacionalidade.

Nos livros escolares habitam imagens celebres da nossa história e de seus representantes – enaltecidos como os grandes heróis do nosso Brasil. Imagens como, por exemplo, *A Primeira Missa, Independência ou morte*, as gravuras com a figura de Fernão Dias Paes Leme – conhecido como bandeirante destemido – e dos Jesuítas tiveram um poder significativo não apenas no meu aprendizado, mas também como em diversos alunos espalhados pelo Brasil. Desta forma, a doutrina militar foi infiltrada nas escolas de samba. As agremiações, compostas de organizações administrativas e carnavalesca, reproduziram nos enredos textuais e visuais aquilo que um dia foi ensinado nas salas de aula; seja pelos livros didáticos ou pelo mecanismo da propaganda usado pelos militares.

Ademais, pelas campanhas publicitárias desenvolvidas pela AERP reforçaram as transformações culturais durante a década de 1970. A assessoria de comunicação do governo militar tinha um coronel como responsável pelo órgão criador

das campanhas. Segundo esse coronel, as campanhas tinham apenas a finalidade de comunicar o “[este é um] país que vai pra frente”. Contudo, ao realizar o levantamento de algumas propagandas institucionais e de agências publicitárias privadas autorizadas pelas AERP, percebi que as imagens tinham a função mais objetiva de transmitir uma mensagem ideológica. O importante era a quantidade de novos apoiadores da doutrina e não das classes sociais dos seguidores. Foi no levantamento dos dados sobre a educação, a propaganda e os decretos que descobri como as imagens desempenharam um papel primordial no imaginário coletivo.

Quem dirige, em todos os sentidos, a chapa branca, ganha, após alguma ação negativa, o anonimato na sociedade. Assim como os automóveis de chapa branca percorrem as ruas e as avenidas e são descobertos apenas ao cometer algo errado, os enredos carnavalescos chapa branca só são conhecidos depois do desenvolvimento textual. Muitas vezes, os artistas ou carnavalescos responsáveis pela sua execução só ficam sabendo das modificações após o desfile. Afinal, de onde saíram os aviões nas cabeças das baianas da Estação Primeira de Mangueira? As respostas podem ser desvendadas um dia. Os rastros deixados pelos artistas provocaram frestas que podem ser reconstruídas. Os enredos chapas brancas devem ser interpretados como aqueles que não dependem dos seus

criadores para determinar a autenticidade de seu propósito. O primordial para o sucesso (de acordo com aqueles que acreditaram na ditadura militar) dos enredos chapa branca aconteceu e foi introduzido nas escolas de samba pela forma mais simples: através dos sujeitos possuidores de saberes orientados por uma educação que sempre visou o fortalecimento da nação pela moral, pelo civismo e pelo amor à pátria.

Compreendo o passado da forma contrária dos militares. Penso o passado como aprendizado para o presente – as escolas de samba precisam olhar para a sua trajetória e não repetir os mesmos erros. Sob esses aspectos apresentados na fresta de conclusão, estimo que esses estudos não cessem por aqui. As escolhas dos enredos carnavalescos, sejam por seus representantes formais ou pelos carnavalescos, tem o direito de retratarem temáticas que versem sobre o Brasil – inclusive dos acontecimentos, realizações e enaltecimentos de governantes, independente de quem seja. Contudo, devem assumir para si quaisquer ataques, aceitar as críticas da imprensa em geral e carregar o fardo de suas escolhas.

Os carnavalescos, hoje artistas consagrados do carnaval brasileiro, devem ter a consciência e a sabedoria no aceite da proposta de enredo e conhecer os antecedentes históricos por trás das temáticas. Antes de qualquer decisão no presente deve-

se olhar para o passado como exemplo; para que, no futuro, o presente não seja lembrado como a continuidade das ações do passado da ditadura militar. Rompendo, assim, definitivamente o ciclo do uso das manifestações culturais como palanque político.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alazira Alves de; PAULA, Christiane Jalles de. **Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

BARROSO, Gustavo. **Uniformes do exército brasileiro**. Edição especial do Ministério da Guerra. Rio de Janeiro, 1922.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

_____. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. 2 ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. 2 ed. Portugal: DIFEL, 2002.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. 4 ed. Petropolis, RJ: Vozes, 1984.

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

FERREIRA, Felipe. **Escritos carnavalescos**. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michael. **Isto não é um cachimbo**. 7ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42ªed. 8ªimpressão. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2020.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “Faz Escola” no Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

HABERMAS, Jürgen. **Passado como futuro**. Tradução: Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

INSTITUTO HISTÓRICO-CULTURAL DA AERONÁUTICA.
A saga do Correio

Aéreo Nacional. s/d. Disponível em:
https://www2.fab.mil.br/incaer/images/eventgallery/instituto/Opusculos/Textos/opuscul_o_can.pdf. Último acesso: 02/11/2021.

JÚNIOR, José Maria dos Reis. **História da pintura no Brasil**. São Paulo: Editora Leia, 1944.

JUPIARA, Aloy. **Os porões da contravenção: o jogo do bicho e a ditadura militar: ahistória da aliança que profissionalizou o crime organizado**. 1ªed. Rio de Janeiro: Editora: Record, 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da história do samba**. 1 ed. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2015.

MUSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio deJaneiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico Resumido**. Coleção Dicionários Especializados. Ministério da Educação e Cultura, 1966.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro. O vivido e o mito**. Rio deJaneiro: Editora Brasiliense, 1992.

RICARDO, Cassiano. **Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis**. 13 ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1974.

SILVA, Carlos Carvalho da. **Chapa branca: farda e fantasia nos desfiles da Beija-Flor (1973-1975)**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

_____. **O Estado (em) espetáculo e a chapa branca no carnaval carioca – a folia nos tempos de chumbo.** Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2022.

ARTIGOS DIGITAIS

COELHO, George Leonardo Seabra. **Cassiano Ricardo e martim Cererê: um poema em constante transformação (1927-1936).** Estudos Históricos, vol. 30, nº 62, p. 623-642, 2017. Fonte: Biblioteca Digital Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/69073/70174> . Último acesso: 09/10/2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais.** In: Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro, v.04.02, p. 391-431. Out., 2014. Fonte: Revista Sociologia & Antropologia. Instituto de Filosofia e Ciência Sociais/UFRJ.

REFERENCIAS DA CONSTITUIÇÃO FEDERAL

BRASIL. **Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969.** Dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País, e dá outras providências.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 62.119 de 15 de janeiro de 1968.** A Abundância de Ordens do Presidente da República e vinculada ao Gabinete Militar para fins Administrativos. Cria a Assessoria Especial de Relações Públicas.

BRASIL. **Decreto nº 62.484, de 29 de março de 1968.** Aprova o Estatuto da Fundação Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL).

BRASIL. **Decreto-Lei nº 62.927, de 28 de junho de 1968.** Institui, em caráter permanente, o Grupo de Trabalho "Projeto Rondon", e dá outras providências.

REFERENCIAS WEBGRÁFICAS

BANDEIRA 2. Memória Globo, s/d. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/bandeira-2/> . Último acesso: 18/01/2022.

BIBLIOTECA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. 31 de dezembro de 1971 - Nosso caminho - mensagem ao povo brasileiro, no limiar do Ano Novo, transmitida por rede nacional de rádio e televisão, s/d. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/emilio-medici/discursos/1971/24.pdf/@download/file/24.pdf> . Último acesso: 08/12/2021.

MAC, Jor. Comercial histórico governo militar. – Este é um país que vai pra frente, s/d. Disponível em: <https://youtu.be/e7XxZCtPupk> . Último acesso: 18/01/2022.

PREFEITURA DE NITERÓI. Cultura Niterói. Disponível em: <https://culturaniteroi.com.br/blog/mapeamentocultural/2309> . Último acesso: 13/10/2023.

Alexandre Louzada pelas frestas da imagem

Leonardo Augusto de Jesus

Introdução

Em minha tese de doutorado, formulei dois modelos que observei nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro na hipermodernidade e classifiquei-os conforme as diferentes formas de cognição da imagem em sua relação com os aspectos textuais da narrativa carnavalesca.

Chamei como desfile-imagem o formato inaugurado por Paulo Barros em 2005 e consolidado até meados dos anos 2010, cujo ponto de partida corresponde à curadoria através da qual o carnavalesco seleciona as imagens que deseja apresentar no desfile, para somente então, construir uma narrativa carnavalesca multiplex que organize a sequência de apresentação das imagens e confira coerência textual à sinopse do enredo. Valoriza o visível, portanto, em detrimento do dizível.

Por outro lado, denominei como desfile-conceito o formato surgido nos anos 1980 e consolidado até o final do século passado, que renuncia à verossimilhança aristotélica e cujo ponto de partida consiste na eleição de um conceito que será desdobrado na narrativa carnavalesca, primeiramente na redação da sinopse e, finalmente, na *mise-en-scène* carnavalesca. O desfile-conceito atribui maior relevância ao dizível que ao visível e pretende convocar o espectador a refletir sobre o seu conceito fundamental. Para tanto, predominam nele as frases-imagens, que promovem o choque de elementos heterogêneos

capaz de transmitir ao público a mensagem conceitual pretendida. Na atualidade, o desfile-conceito encontra em Alexandre Louzada seu principal representante, motivo pelo qual utilizei-me de sua obra como estudo de caso para analisar as características do desfile-conceito.

Generosamente, o artista concedeu-me cerca de quatro horas de entrevista, realizada em 22/12/2022 no barracão da Beija-flor de Nilópolis. Sirvo-me deste capítulo para transcrever uma versão editada da longa entrevista¹ que foi fundamental para elucidar o que havia oculto nas imagens carnavalescas que Louzada produziu no recorte temporal que analisei. A transcrição e publicação da entrevista se justifica não apenas porque que Louzada tornou-se um dos maiores artistas do carnaval carioca, sendo o maior vencedor no século XXI, mas principalmente, pela relevância das informações que prestou e que me auxiliaram na tarefa de olhar entre frestas de sua obra para revelar as mensagens simbólicas que o carnavalesco habilmente codifica nas imagens para que sejam decifradas pelos espectadores dos desfiles.

¹ Alguns trechos resultaram inaudíveis em virtude dos ruídos dos trabalhos na produção das alegorias para o carnaval de 2023. A entrevista foi acompanhada pelo Dr. Carlos Carvalho da Silva, ex-integrante da equipe artística do carnavalesco, a quem Louzada se refere por algumas vezes como “Carlinhos”.

Entrevista com Alexandre Louzada

Louzada – Eu sou autodidata, mas eu acho que a Academia é muito importante. Eu acho que a universidade que eu fiz foi do meu aprendizado mesmo, da paciência que eu tive de esperar a minha hora chegar sabendo que eu não estava pronto. Hoje, qualquer universidade que eu já dei palestra me ofereceu pra concluir curso em assim... tempo recorde... pelo meu conhecimento porque, sinceramente, quando você leva a sério essa profissão, você acaba adquirindo um conhecimento muito maior do que qualquer universidade poderia te oferecer. Tanto na parte de pesquisa, na parte que a gente pode chamar de literária da coisa, como na arte, nas estéticas artísticas que você acaba não só desenvolvendo mas aprendendo, absorvendo, né. Então, eu acho que essa proximidade demorou a acontecer da Academia com a Escola de Samba e foi muito importante. Que você não seja um desses que é contra a era dos dinossauros, entendeu? Porque você não ter a memória do carnaval é muito ruim. Hoje eu vejo colegas de trabalho que não tem a mínima noção do que se passou, eu vejo muita coisa neles que eu já tinha feito, fiz de outra forma, fiz com os recursos que tinha na época, entendeu? E é muito bom você se espelhar no passado, que é um passado recente, né. De 70 pra cá, o Joãozinho Trinta transformou isso num grande espetáculo audiovisual, cultural, político-social. Mas é esse engrandecimento que nos faz ter esse

respaldo de você olhar pra esse passado e desenvolver... foi assim que eu nasci. Eu acho que eu sou um produto do meio, uma síntese de tudo o que eu observei dos que vieram antes e como, quer dizer, a minha mente jovem na época: “não, eu quero ser mais que isso, se ele fez isso, eu quero tentar ser maior”. E eu acho que com essa minha busca eu acabei adquirindo talvez a minha maior característica como carnavalesco fora o luxo, que antes o carnaval era visto dessa forma, hoje eu não sou assim. Mas eu tinha a visão de que eu tinha que ser maior que aquilo, porque senão não acrescentaria nada. Recentemente, fiz uma oficina no MAM e que... E foi legal, porque eu pude traçar assim o que foi modernidade, quem foi protagonista de modernidade em cada... nessas eras que o carnaval atravessou. Por experiência, eu não me assusto nada com a novidade que tá vindo. Porque ela passa, outro vai ser mais novo que você. Mesmo você sendo novo, entendeu? Eu aprendi isso não porque alguém me disse, foi uma coisa que (inaudível) mesmo. E eu vejo assim, por exemplo, as minhas contribuições com erros e com acertos, talvez a minha tentativa sempre de querer ser grande, de criar meus gigantes, eu acabei ajudando todos os colegas tirando aquela torre de televisão, porque a minha... o meu estudo era pra passar por ali, entendeu? Se eu errei, errei duas vezes lá no passado mas depois ninguém me pegava não, entendeu? E de trazer talvez...

as escolas começaram a trazer Parintins pro carnaval, mas não da forma como eu introduzi Parintins, porque ao mesmo tempo eles eram alijados aqui, e eu, eu fui acreditando nisso e desenvolvendo com eles outras formas, que acabou que esse trabalho de Parintins hoje não é uma coisa de boneco de corda. É uma coisa mais próxima até daquelas... daqueles carnavais europeus, ali da Itália e da França, entendeu? Porque eles também quiseram crescer. Eles aprenderam aqui com a gente. Eu aprendi com eles a ser grande. São Paulo é uma boa escola pra você ter uma dimensão maior. Porque quem tá lá no último andar da arquibancada tem o mesmo direito de ver então você tem que ser proporcional ao espaço que você tem. Eu adquiri isso em São Paulo adaptando pra cá... E eu fui sempre querendo ser requintado e grande ao mesmo tempo. E quando eu encontrei lá, coisas gigantescas, mas somente pintado, eles não ligavam muito pra você requintar um pouco mais o acabamento. Eu fiz a Vai-Vai um pouco menor do que eles, mas com o efeito da emoção.

Leonardo Jesus – Você falou aí de uma questão que me interessou bastante que seria... quem é o representante da modernidade em cada período. Queria que você falasse um pouco mais sobre isso. Quem você entende como o carnavalesco moderno dos anos 80, dos anos 90? E... fiquei curioso, você se define como tradicional ou como moderno?

Louzada – Eu já sofro um pouco de ansiedade, então eu sou inquieto. Eu sou uma mistureba. Porque eu estou abrindo mão do luxo pelo luxo, isso já de algum tempo, entendeu? Mas eu não perco algumas características como... de que se existe um espaço, esse espaço pode ser visto, então ele precisa estar acabado mesmo assim, entendeu? O tradicional não me satisfaz mais. Mas eu me defino como alternativo. Eu acho que seria a melhor definição porque eu nunca quero trabalhar do mesmo jeito. Nada que eu vi e que gostei, eu vou me espelhar naquilo. Não vou, porque aí eu não vou ser novo, né? E os ícones agora do carnaval de hoje, é bem difícil escolher um, tá? Talvez o Leandro por ser o vencedor seja o melhor representante dessa nova era. Ele... porque ele tem o mesmo pensamento do Gabriel Haddad, talvez do Jack Vasconcelos, mas ele ousa em fantasia, ele traz uma proposta diferente. Eu vi o trabalho dele de perto no primeiro ano que foi na Mangueira, e a Mangueira... É um trabalho que me surpreendeu por não ter tanta preocupação com o acabamento, mas tinha uma limpeza, uma leitura que eu posso classificar ele... é difícil porque eu sou apaixonado pelo Gabriel. O Gabriel não foi meu assistente, foi um presente que eu recebi... O Leo que é o companheiro dele já é mais pro tradicional você entendeu? Mas o Gabriel ele se preocupa... o Gabriel e o Leo, eles tem uma preocupação com a história, com o que vai se contar. O Leandro tem essa preocupação, mas ele

incorpora uma nova versão de fantasia. O Jack Vasconcelos, por ser um professor... é... ele bateu muito na trave no passado, mas você vê quando um carnavalesco entra pra uma escola e a escola o compreende. Então, hoje, eu já incluo o Jack porque a Tijuca combinou com ele, entendeu? E eu não tenho medo de nenhum deles, não. De trocar figurinhas, deles ganharem de mim, o Tarcísio foi meu figurinista, entendeu? Me instiga mais a dar um pulo sobre eles, entendeu?

Leonardo Jesus – Retrocedendo à década anterior, ao começo do século XXI, quem seria o grande nome da modernidade?

Louzada – Olha, eu sou o maior vencedor dessa época, entendeu? Mas eu volto a dizer, eu tenho um... mesmo sendo clássico, o meu traço é moderno. Até mesmo no meu figurino você vê isso, entendeu? Eu acho que eu abri portas, eu acho que foi a partir das pessoas que trabalharam comigo e começaram a brilhar... sentado aqui nessa cadeira, eu tenho orgulho e propriedade pra dizer que essa é a minha maior contribuição pro carnaval. Não é só o meu trabalho. Eu acho que eu sou o Woody Allen dos carnavalescos, eu vou ser premiado um dia pelo conjunto da obra. Eu sou um excluído da Academia de Hollywood, vamos dizer assim... Estandarte de Ouro eu nunca ganhei, Estandarte de Ouro meu...

Leonardo Jesus - ... ainda.

Louzada – Mas eu não ligo! Porque eu já ganhei por outros segmentos dentro de uma Escola de Samba. Eu falo assim: eu nunca recebi um prêmio por um enredo, por personalidade, por algo que eu mesmo fiz. Então, eu acho que a minha maior contribuição continua sendo as pessoas que eu acho que eu consigo trabalhar. Eu nunca fui escondido, quando trabalhei com carnavalesco nenhum. Então, quer dizer, eu não sei de onde vem essa minha falta de vaidade de não... nem assinar junto com o cara eu vou assinar. Porque eu passo pra você uma ideia, vamos supor se você trabalhar comigo. Mas você pode colocar coisas suas naquilo que eu te passei, num figurino ou numa alegoria. Mas... o Carlinhos sabe disso: o processo de carnaval é uma conversa, um diálogo constante. O Roberto Szaniesck numa palestra na UERJ divergiu de mim em outras coisas, porque eu sou capaz de mudar um pouco o meu... de ceder... o samba é que vai traduzir aquilo. E eu não gosto de nenhum projeto fechado! Mas você tem... está diante de uma tela, qual pintor que faz um esboço que vai ser assim milimetricamente, não vai porque na hora ele tá olhando pra ali e dá uma pincelada, entendeu, que vira a obra de arte de repente, entendeu? Eu trato o carnaval como uma obra de arte. Cada segmento tem que ser uma coisa pra ficar pra sempre, né? E você tem a consciência de que aquilo não te pertence. Você nunca vai me ver falando: “isso é meu”, entendeu? Porque

quando você... já sai do seu papel, dá um ciuminho, dá uma nostalgia porque você sabe que dali já passa a ser de domínio público, né? E eu acho que todo carnavalesco tem que ter essa consciência, de que não é seu o trabalho. Porque o seu papel não vai cantar, o seu papel não vai dançar, não vai portar a fantasia com elegância. Ali vai entrando, vai acrescentando ingredientes porque o carnaval é do coletivo.

Leonardo Jesus – Como é o processo criativo com relação à escolha de tema, escritura de enredo, desenvolvimento plástico-visual desse enredo? Qual é o seu ponto de partida?

Louzada – Ideia. Ali... eu crio na cabeça, não adianta, eu não penso no texto. O texto é uma coisa meio de Chico Xavier. Leio, vou lendo, vou lendo e sai no dia. Não adianta eu forçar, eu não sou aquele cara que fica... Depois, por exemplo, trabalho com pesquisador, também não vou fazer uma coisa sem base nenhuma. Mas o discurso sai como um compositor compondo música, entendeu? Agora, a ideia eu vou amadurecendo, essa visão de pássaro que a gente tem que ter, de você... você não pode enxergar o carnaval assim, tem que enxergar o carnaval assim (faz a demonstração com o braço, colocando-o na vertical e na horizontal sucessivamente). Eu que tô naquela torre que eu pedi pra arrancar, entendeu? Eu vejo como aqueles tapetes de Semana Santa, de serragem... A cor é muito importante pra

mim. Eu tenho uma característica que você pode reparar. Eu não faço um degradé, eu tenho uma cisão no meio. Aquilo que eu quero chamar atenção no setor está no meio, não está na frente do carro. O carro é a síntese de tudo. Mas geralmente o que eu quero dizer, mesmo que esteja no carro, ela vai estar no meio. Tipo, eu tenho uma ala de baianas, eu escolhi a baiana pra ser o que vai chamar atenção. Eu tenho pelo menos que ter duas alas na frente, em que eu faço um prólogo. É uma ópera, entendeu? E o último... é sempre... ou a cor vai do claro pro escuro e tem a cisão, aí vai do escuro pro claro ou repito do claro pro escuro... Eu começo um pouco menos para a segunda ala poder se destacar da primeira. Então quando eu não posso fazer essa jogada de cores, que aí você destaca tudo o que você quer naqueles cinco, seis, sete... Eu sou simétrico, mas eu gosto de número ímpar.

Leonardo Jesus – Bom, você falou que o seu processo criativo começa com uma ideia, que o texto não é tão importante assim, primeiro é meio que amadurecer essa ideia... E você já se preocupa com as imagens nesse momento?

Louzada – A imagem vem junto com a ideia, entendeu? Às vezes é a imagem que me dá a ideia.

Leonardo Jesus – Você já falou que se define como um inquieto no carnaval. Essa definição ou essa inquietude, você considera que ela se modificou ao longo das décadas?

Louzada – Sim, mas é natural. Eu volto a dizer que eu tive paciência. Eu nunca me achei pronto. Eu fui campeão... assim, pra mim, eu... por acaso.

Leonardo Jesus – Em 98, você considera por acaso?

Louzada – Eu, com raiz portelense, eu nunca me imaginei fazendo a Mangueira. Quando eu saio pra fazer a Mangueira, achei que tava fazendo tudo errado, entendeu? Mas eu passei a ter um respeito muito grande pela escola. O que era antes uma coisa de torcedor “Brasil e Argentina”, passou a ser um respeito. Aí é que eu vi que dentro dela o meu olhar era errado, entendeu? Eu não tinha consciência que também ia acontecer aquela catarse na hora que a escola entrasse com aquelas bandeirinhas todas. Eu sabia que eu tinha uma responsabilidade muito grande, mas na verdade eu tava com um pouquinho de vergonha, porque eu tava fazendo Chico Buarque e não tava fazendo à altura. Era o meu medo, entendeu? E a aposta de fazer verde e rosa o tempo todo, porque o Chico via a Mangueira assim. Eu percebi depois, todo mundo da Mangueira gosta de estar de verde e rosa, não de verde-água e rosa ou rosa-bebê, entendeu?

Leonardo Jesus – O que faz um desfile campeão pra você?

Louzada – Ah, cara, você percebe antes. Lá na hora, é outra... é o que acontece, é a consagração da sua intuição. Mas vou voltar a falar de sinais. Aí, o carnavalesco é um pouco sismógrafo, porque você tá começando a sentir que a terra está tremendo, entendeu? São sinais, cara, você... tudo vai dando certo. Por exemplo, o Aladin da Mocidade. Foi uma repórter da Globo, foi ali que eu percebi que o carnaval tava pronto, entendeu? Por ela ter achado pronto quando chegou. Ela ficou encantada, aí eu olhei e aí reparei que tava ficando muito... entendeu? Mas olha, a mesma coisa eu senti... tem um momento que é um momento que te diz que você vai ser campeão, entendeu? Mas quando você faz teste de luz com todos acesos, com o patrão, ali você sente. Sente uma emoção quando tá chegando perto do desfile, alguma coisa te diz que você tá bem, que aí você fica mais preocupado em dar nada errado porque você sabe que você tá bem. E também, é um jogo de comadre, você vê que muitas pessoas que nunca... normalmente não visitariam seu barracão começam a visitar, entendeu? Quando vem um jornalista e aí depois vem trezentos jornalistas, todo mundo vem na carona de outro que deve ter contado. Quando outros presidentes de Escola de Samba vem ao seu barracão. Eu sinto que não é... é uma constatação do que ele ouviu falar, entendeu? E essa

Cidade do Samba, ela tem essa coisa... às vezes você tá ali tomando uma coca-cola e alguém vem: “gente, você já viu aquela coisa lá na Viradouro?”. Eu não tenho essa curiosidade mas eu levo em consideração, porque, volto te dizer, como eu te falei, o carnaval não é só seu. Então quando você ouve de outras pessoas, aquilo é importante. Quando você ouve até de você mesmo, que seja uma crítica, entendeu? Você fica chateado porque às vezes você não tem condição de mudar, de melhorar, mas você tem que levar em consideração. Porque você não faz pra você. Você vai ser julgado, entendeu? Se você souber separar uma coisa de... da sua vaidade pessoal, e de que realmente você é julgado, você não pode ser o juiz, você vai ser julgado. Você saber dividir ali a coisa de não se fechar (inaudível).

Leonardo Jesus – O que você considera que mudou principalmente no fazer carnaval antes e depois da Cidade do Samba? Pra você como carnavalesco, pra produção de alegorias?

Louzada – Eu quando visitei esse barracão aqui com todos, foi a pedra... primeiro foi a pedra fundamental, depois quando o primeiro barracão ficou pronto foi o da Beija-flor como modelo, que ela era a campeã. Aqui nós visitamos ainda sem as portas, a administração, os espaços eram muito bons mas era pequeno

pras escolas. Vai se tornar pequeno, eu já tinha aquela coisa de sempre crescer um pouco mais. E eu provei que estava certo, porque todo mundo faz seu puxadinho aí. Porque você não pode medir a cabeça de um artista. O ponto que vai de... de ser um plus de outro trabalho de outro colega, de repente é um elemento a mais que não cabe dentro do barracão, que você precisa pra sua... pro seu entendimento do carnaval. Mas eu acho que sem sombra de dúvidas, ainda é muito melhor do que qualquer coisa que a gente já teve, você que faz uma Caprichosos sabe muito bem disso, entendeu? A única coisa que eu acho é que é um espaço mal aproveitado e eu acho elitista. Porque voltando ao assunto de que o carnaval não é só seu, a Cidade do Samba não foi pensada pro trabalhador. Isso aqui poderia ser todo final de semana uma Feira do Lavradio, uma Feira das Yabás, com o trabalho desses artistas que estão aqui. Que podem fazer um monte de baianinhas e porta-bandeiras pra vender, a sua arte, o que ele sabe fazer. Com motivos carnavalescos, não que seja uma coisa... se ele sabe fazer fuxico, vai fazer um tapete, que faça com a temática pra que o turista venha pra consumir aqui e você ter... ela funcionar realmente como um ambiente de trabalho maravilhoso, mas um centro de entretenimento e de informação, de ter um show todo ano contando a história.

Leonardo Jesus – Você chegou a pegar o tempo dos barracões no Pavilhão de São Cristóvão. E como era lá?

Louzada – Era enorme pra época, né? Engraçado eu lembro... era uma convivência pacífica. Não foi... Eu gostei mais do pavilhão do que outros barracões que eu trabalhei, entendeu? Mas não existia... quando se tentou formar uma associação chamada Associação dos Carnavalescos de Escola de Samba pela Lilian Rabelo... e que eu lembro muito bem até que a minha, como é que se diz, o meu... o meu documento de sindicato foi quando parou, é... a Liga pediu que os carnavalescos não fizessem isso.

Leonardo Jesus – Então foi um pedido da Liga...

Louzada – Hoje eu entendo. Eu acho muito errado. Hoje, os presidentes de Escola de Samba tem outro pensamento, talvez eles deixassem. É porque eles vendem um produto pra Globo. O maior medo da TV Globo é ter que pagar direitos à gente, entendeu? A questão da música, é o ECAD. Direito de arena, quantas vezes o samba da Beija-flor tocar enquanto ela estiver desfilando, o compositor vai ganhar por isso. Agora nós escrevemos, nós somos os autores do texto, somos os autores das fantasias, dos figurinos, do cenário, a gente influencia diretamente... nosso trabalho na comissão de frente, no casal de mestre-sala e porta-bandeira... imagina quanto de direito

autoral para um artista que a Globo teria que pagar se ela vende esse espetáculo para um monte de países...

Leonardo Jesus – E essa ideia do sindicato, nunca mais foi retomada?

Louzada – Não. Por causa disso, porque a escola recebe 2 milhões e pouco da TV Globo e ela nos paga um salário. Quer dizer, nós cedemos o nosso direito pra escola, a escola é dona do seu trabalho. Eu acho que se fosse um pool de transmissão como era no passado, talvez não tivesse, não causasse tanto medo. Ela sempre alega pra gente que tem... tem prejuízo. Tem prejuízo? Então por que ela não larga o osso?

Leonardo Jesus – O lucro é imenso.

Louzada – É. Mas seria muito bom pra gente, sabe por quê? Eu não sou assim... um radical, mas... eu acho que todos nós, quando a gente tá passando por dificuldade, não temos nada, cara. Eu acho que o Governo do Estado, a Prefeitura, tinha que fazer um fundo de aposentadoria... porque nós trabalhamos pra eles, entendeu? E quem não consegue amealhar durante a sua carreira... tem carnavalescos que não conseguiram chegar a um campeonato e isso dá uma regalia. Então por isso todo carnavalesco tem uma outra... principalmente da Série Ouro e dos outros grupos, tem outra profissão. Eu já fui assim também.

Mas acho que a gente merecia uma coisa de contribuição. Nós somos tão poucos. Podia ser por reconhecimento dos serviços prestados.

Leonardo Jesus – Quem são os seus mestres ou quem são as suas grandes referências artísticas no carnaval?

Louzada – Olha interessante, é uma relação de amor e ódio. Eu quando... eu sempre fui apaixonado por isso. A família já me levou pra esse meio e eu era apaixonado pelo que eu via na revista, pelo que eu via na televisão. Mas quando Joãosinho Trinta fez a Lenda da Assombração... Ali foi a primeira coisa que eu vi diferente do que eu via das outras, entendeu? Antes eu me interessava pela música, eu queria ser compositor. Porque quando eu comecei em Escola de Samba, eu pensei que ia atuar nessa área, eu gostava de escrever. Meu desenho é muito naif. Mas eu gosto, meu desenho é assim que funciona, entendeu? Aí... era o protagonista: João, né? Ali, eu passei a me interessar pela arte, entendeu? Pela leitura de fantasia, até que eu tive a sorte de estar na Portela quando o Viriato foi carnavalesco, o Viriato fazia parte da equipe de Joãosinho Trinta. Ali que eu me dei conta de que a coisa podia ser muito luxuosa, entendeu? O amor e ódio é porque ele ganhava da Portela. Aliás, a Portela me deu esse termômetro, o que é bom. Como componente, que aí eu chegava e achava a Portela, ia

cheio de expectativa... era o Homem do Pacoval, aí um discurso “gente, vai ter Atlântida”, aí chegava lá e não tinha nada disso, ela sempre abaixo das outras. Eu acho que ela foi importante nesse ponto pra minha formação carnavalesca, eu queria ser mais. Porque eu via as outras sendo mais. Eu no meu carnaval de 85, tava lá o Ziriguidum do cara, ali do meu lado. Passou o Samba, Suor e Cerveja do Império Serrano, do Renato Lage, e eu falei “eu não tenho esse acabamento”. Esse é o legal de você saber que você é parte... de você sempre achar que você não está pronto.

Leonardo Jesus – *Recordar é viver...*

Louzada – A coisa não partiu de mim. O *Recordar é viver* foi o Sr. Carlinhos Maracanã que queria falar de cassino e... Mas é aquela coisa de você não se achar pronto, de você olhar pra aquela coisa gigantesca pra época, do Fernando Pinto... do Renato, daquela técnica de cenógrafo, já usando acrílico, ele mesmo mandar esculpir pra fazer o molde de uma placa exclusiva pra ele... não era todo mundo que conseguia... Às vezes, a gente tinha que usar os arabescos já criados pelo Arlindo, a renda... placa de renda do Arlindo, daqueles que eram os mestres, né? Mas eu digo que Viriato me deixou ver o trabalho como é feito. Como ele desenhava, como ele tratava a costura da fantasia, como ele (inaudível) e como ele conseguia

um carro alegórico bem decorado. Antes eu tinha a imagem do Joãozinho Trinta. Depois teve o Viriato, então...quando eu digo que eu sou uma mistureba, é porque eu via qualidades em todos os meus colegas. Hoje, a Rosa é minha grande amiga... a Rosa foi a primeira vez que eu tive contato com um carnavalesco como componente, porque eu fui à casa dela pra receber o figurino. Mas eu considero que eu... eu nasci querendo ser o Viriato. Mas com a grandiosidade do João, porque o Viriato era minimalista. O João já era... mesmo mal acabado, mas era grande. Eu queria ser grande, mas com o requinte do Viriato. Então, eu acho que eu sou um fruto da peneira que eu fazia do que eu achava bom de cada um. Mas o que me encantava realmente era a Beija-flor. Era o Salgueiro antes, depois a Beija-flor. Fui à arquibancada pra ver o desfile de *Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana*. Ali eu entendi porque que ela era campeã, ela era muito melhor que a Portela realmente. Muito melhor que todas! Até mesmo com a Mãe Menininha do Arlindo. A escola... antigamente tinha moldura, né, foi o que eu te falei. A moldura dessas lanternas... Hoje você senta naquela arquibancada fria... é melhor você assistir pela televisão! Você vai ver ela compacta, de cima você não vê. É impressionante como a decoração criava um clima e ao mesmo tempo valorizava o que você tava fazendo ali embaixo. Porque de qualquer ângulo... eu já fui arquibaldo. Aí olhava, via aquela

caixinha assim... aquela coisa emoldurada ao mesmo tempo...que vinha... “lá vem ela!” até chegar à sua frente. Mas você se encantava tanto porque era um quadro bonito. Hoje não, você tem uma visão total, tem o vazamento de um som de Anitta aqui, que tá vindo do camarote, entendeu?

Leonardo Jesus – A televisão virou uma espécie de moldura. Virou um espetáculo pra ser assistido pela televisão.

Louzada – Pela televisão.

Leonardo Jesus – Morfeu a ideia foi sua, né? A escolha foi sua. Você escreveu o enredo também?

Louzada – Também. Na verdade, o Morfeu saiu de um enredo que eu fiz pra Sossego, entendeu? Era O sonho nosso de cada dia lá.

Leonardo Jesus – Em que ano você fez na Sossego?

Louzada – Olha, 84... eu fiz 85... Foi em 85, eu fiz *O sonho nosso de cada dia* lá que eu transformei depois em Morfeu.

Leonardo Jesus – Então no ano seguinte você conseguiu fazer na Portela.

Louzada – Mas eu já tava querendo ser grande, eu fiz um fragmento. Por exemplo, *Com a boca no mundo* da Caprichosos,

saiu de um enredo que eu escrevi pra Viradouro. Primeiro ano que ela veio desfilando no Rio, na Graça Aranha. Era *Na boca e na ponta da língua, é carnaval*, entendeu? Eu era só o autor do enredo... mas aí eu gostei da brincadeira. Cara, não tenha medo de errar. Não tenha medo de virar um meme, você tá contribuindo de alguma forma. Até que seja pra virar um meme, entendeu? Quando você adquire esse senso de autocrítica, você passa a ser fã dos seus colegas. Você vê que é uma missão. Quando você vai olhar a Série Ouro, você entende o que é ser artista carnavalesco. Não é olhar os meus colegas do Grupo Especial. A gente tem condições de fazer, a gente tem obrigação de fazer uma coisa boa. Mas eu, geralmente eu fico ali pra ver o trabalho dos meus colegas e eu prefiro aguardar... você não pode ser soberbo, todo mundo tem o seu valor... o carnaval é necessário pra todos! Não é o Paulo Barros que é necessário pro carnaval, o Alexandre, o Leandro, os dois meninos agora, não é. Tem que ter um pedacinho de cada um, o sr. Anísio mesmo fala isso. Carnaval não é carnaval se não tiver os estilos todos. Agora é engraçado que quem deu a cara pro carnaval foi o próprio público. “Isso é a cara do Louzada”, às vezes eu quero responder: “Não, a cara do Louzada é de 2020... né... e 23”, entendeu? Porque aquilo ali, aquilo ali pra mim é acervo. O campeonato soma pra escola, é legal pra minha carreira, tá, mas... fico preso a isso não. Não mesmo! Eu tenho

uma meta: eu queria estar no hall da fama, entre... quando me tornei carnavalesco, a meta era isso. Mas eu fico assim: “pô, já tô um atrás da Rosa”, “pô, o João tem 8, Rosa, 7... eu, 6”. Agora eu falo... brinco até com o Gabriel: “você tem 1, cara”. Eu tenho 34 anos de carreira, conquistei 6 e olha só. Se continuar na média, tem que se esforçar mesmo! O Leandro assustou logo, né... ganhou 2 carnavais. O Paulo Barros, sim, que assustou. Paulo Barros empatou com o Renato Lage, que é logo atrás. Quantos anos tem esse espetáculo, por isso que eu falo, eu classifico de 70 pra cá. O Joãosinho conquistou 8 carnavais só. O Fernando Pinto se tornou mito com 2 títulos. É muito importante, tem que ter muito respeito pelo colega, tá?

Leonardo Jesus – O período que eu tô estudando é de 2001 a 2020 e nesse período, os dois maiores campeões são você e o Paulo Barros. Fazendo uma comparação entre a sua obra e a obra dele... eu sei que são muito diferentes, visivelmente são diferentes...

Louzada – Não são diferentes. Ele foi meu figurinista na Estácio. O figurino do Paulo Barros originalmente é muito em cima do Viriato. Ele herdou todo o acervo de figurinos que o Viriato tinha, a Veronique deu pro Paulo Barros. Queria ter acesso a isso, eu acho que ele deveria tornar isso público. Mas... eu entendo, eu entendo o carnaval do Paulo. Você quer uma

diferença entre eu... assim, o que difere um do outro? Ah, eu acho que ele é mais simplista na questão do tema, ele não é lúdico, ele é um parque de diversões, né? É o que encanta ele. Mas é fruto do que ele acredita. Eu digo que não é tão diferente porque quando ele foi meu figurinista, não tem nada a ver com isso que ele faz hoje. Até o Arranco, eu ajudei muito ele na Vizinha, doava o que eu podia doar da Portela pra ele, ele era bem clássico. Alguém, talvez, que apresentou a Casa da Ciência pra ele, que tornou aquele... o primeiro enredo mais tecnológico, que ele teve acesso a algumas coisas, que fez a fama dele, mas ele sabe ser clássico. É uma opção dele.

Leonardo Jesus – Queria te ouvir um pouquinho sobre cada um dos desfiles que eu tô estudando. Principalmente com relação a como foi o processo criativo, como surgiu a ideia, enfim... aí, claro, também chegando nas imagens que criou, produziu, como chegou na avenida. 2001, *Querer é poder*.

Louzada – Olha, era pra dar tudo certo, mas a escola não era certa, entendeu? Engraçado, tem coisas que parece que... a coisa não é pra ser sua. Eu achei que tinha pouca luz na avenida, entendeu? O samba não era aquele, eu não tinha nenhum samba, aquele era o melhorzinho. Mas os protótipos estavam lindos. Mas não aconteceu, não era pra acontecer. Mas isso aí

mostra, você vê o que eu falei, do controle da mente, geometria sagrada, entendeu? Então, eu tava nessa fase de aprendizado.

Leonardo Jesus – A escolha do enredo foi sua?

Louzada – Foi, Ali tinha muito envolvimento de... da força do... era o contrário, né? Porque todo mundo fala “querer não é poder”, mas se você trabalhar, você pode.

Leonardo Jesus – Tem um pouco a ver com isso que você falou, da força da mente, uma pegada meio mística.

Louzada – Eu tava com... meu primeiro ano voltando pra Portela, né? E eu queria fazer uma coisa que fosse, pra época, que parecesse diferente. Portela é uma coisa que... é difícil né de... Paulo Barros, acho que a grande vitória dele foi essa.

Leonardo Jesus – Modernizar a Portela?

Louzada – Eu não acredito que ele tenha modernizado. Portela... ela não se libertou como a Mangueira conseguiu, entendeu? Os portelenses vivem... na minha volta, até que eu poderia fazer o centenário, mas eu tenho um pouco de receio de... desse peso que... talvez essa diretoria ainda mantenha isso. Nada contra a Velha Guarda, nem nada, mas a Portela é muito presa a ela mesma, né?

Leonardo Jesus – Em 2001, na transmissão ds Globo, a Glória Maria fala que você pretendia modernizar a escola. Você ficou até 2003 e depois retorna em 2014. E realmente nesses anos 14 e 15 já é um outro visual estético, né? Eu já vejo uma Portela moderna quando você volta.

Louzada – Mas é a questão da oportunidade. O Falcon, ao mesmo tempo que era um cara difícil de relacionamento, mas ele queria o máximo. Eu gosto assim, quando eu vim pra cá, o Laíla e o Sr. Anísio queriam o máximo, então eu consegui pisar. O Moisés, na Vila, ele também queria muito, mas o que acontece... só que lá a gente não tinha muita grana, né, cara... o dinheiro da Venezuela, da PDVSA, veio depois do carnaval, quem aproveitou foi Cid. Mas era essa preparação que eu fiz, que era uma escola que eu sempre quis fazer, e ela tem essa importância na minha formação artística, a Mocidade. Portinari e mesmo o Rock in Rio que hoje passaria com todo mundo aplaudindo, na época crucificaram, mas foi um dos meus melhores figurinos. Então era ali que eu queria dar essa virada. Eu não queria mais o (inaudível), o bordado pelo bordado, o luxo pelo luxo, eu queria que as pessoas entendessem como eu posso ser camaleão. Como eu posso trabalhar sem pena. Com plástico, com reciclável. Eu te falei isso no início da entrevista que eu gosto de misturar materiais que não são... a sereia da Portela era toda de fundo de latinha. Mas eu já tinha feito outras

coisas na Caprichosos de Pilares. *Em busca do juízo afinal*, a maioria dos carros usavam aquele lacre que tem geralmente em remédios que vem num pote, aquela tampinha. Aí eu descobri a fábrica, e a fábrica tinha milhares de coisas diferentes daquilo, até tampinhas desse tamaninho assim. O carro do CTI era todo trabalhado assim. Eu gosto quando eu vou no comércio e vejo algo que não foi feito pra aquilo mas pode ser...

Leonardo Jesus – Já que você falou em 2013, Mocidade... eu gosto muito daquele desfile. Acho que é um desfile subestimado. E eu me lembro que, de uma certa forma, o mundo do samba torceu bastante o nariz já na escolha do enredo. Foi um enredo patrocinado. Como foi essa escolha, como foi o processo de criação do enredo?

Louzada – Eu gostei do enredo quando me ofereceram. Eu sempre quis fazer, Carlinhos sabe disso, sempre quis fazer Rita Lee. Ia acontecer a mesma coisa. Acho que daria um grande enredo. Ela passeia por universos lúdicos, como o Chico. O Chico foi fácil de fazer por isso. Então, eu queria que, no Rock in Rio... no Portinari, teve um erro... a escola não teve recursos, foi a primeira vez que eu queria fabricar meus próprios tecidos. E quando eu enviei, na época era pro Chiquinho, os arquivos, ele fez um por um. Então, as estampas de Portinari... mesmo assim foi um desfile que eu acho... um carnaval que eu perdi por ser a Mocidade, né? Não é perder o campeonato, mas perdi

classificação. Como *Amazonas, esse desconhecido* também, eu acho que merecia uma classificação melhor.

Leonardo Jesus – Também foi um enredo patrocinado, pelo Governo do Amazonas.

Louzada – Foi. Só que o Sr. Carlos falou... O patrocínio era de... acho que de 3 milhões. Ele recebeu 1 milhão e ele já ficou satisfeito com aquilo, não queria mais o resto do dinheiro: “Não, porque senão eles vão querer mandar no carnaval”. Tinha essas coisas... Mas é um cara de suma importância pra mim. Era um grande estudioso de música do passado, ele tinha uma parede inteira de LP's e às vezes sentava comigo... eu tenho essa vantagem, de presidente de bermuda, pé pra cima da mesa, cantando. O Sr. Anísio uma vez fez isso, não fez aqui, fez na Portela, quando ele foi me visitar lá no... no Salvador Dalí. Foi as pazes do Laíla comigo, ele ficou a tarde inteira cantando com o Monarco. Sambas que eu nunca ouvi na vida. Então você imagina o cara que tem essa memória, quer dizer... Eu acho que... eu tenho muito apreço por pessoas que me ajudaram a ser o que eu sou hoje. Não amealhei riqueza nenhuma porque o que eu faço aqui eu gasto aqui, eu gasto com os outros, né... Eu quero que o meu fim de carreira seja trabalhando.

Leonardo Jesus – Vamos voltar pra Cinelândia? Cinelândia vira e mexe ressurgem nos seus desfiles, né? Mas em 2003 foi um

enredo totalmente dedicado à Cinelândia. Também a escolha foi sua? O tema, a proposta... como surgiu essa proposta pra Portela?

Louzada – Foi, foi... Comigo, comigo. Sobre a Cinelândia... que era o lugar que eu mais frequentava, nasceram vários enredos. Sentado no Amarelinho. Escrevendo na toalha.

Leonardo Jesus – O enredo nasceu então no Amarelinho (risos).

Louzada – Vários, vários. Todos os meus enredos enquanto eu pude, eram lá. Já reuni barracão inteiro lá. É, porque eu gostava antes de beber, hoje eu não bebo quase nada. Era esse papo que a gente tá tendo e ia nascendo, nascia já a poesia. Eu acho que a música se compõe assim, entendeu? Eu criava frases, versos e tal... sempre o interlocutor às vezes anotava pra mim, porque a minha cabeça é mais rápida do que a minha mão. Até hoje, se eu for esboçar, eu faço só metade da fantasia, porque eu já quero passar pra outra.

Leonardo Jesus – Nesse desfile, *Ontem, hoje, sempre Cinelândia*, uma imagem que eu gosto muito é a comissão de frente, inspirada em *E o vento levou* ... Não é algo tão surpreendente, porque a Cinelândia tem a ver com cinema, mas eu percebo que você também costuma recorrer algumas vezes a imagens cinematográficas nos desfiles.

Louzada – Ah, eu amo! Se eu não fosse... tem coisas que eu seria se não fosse carnavalesco. Tentaria ser um diretor de arte de filme, ou então um operador, né... mas eu tenho essa coisa, eu gosto de ... fazer na tela, a fotografia, né? Eu recorro a algumas coisas de cinema... é um filme que eu guardo, que sempre alguém fala: “pô, você já assistiu?”, né... um filme antigo e tal. Eu gosto muito disso. Assim como, por exemplo, amo filme de Natal! Mas eu gosto de... por exemplo, eu gosto de ficção científica. Tipo *Avatar*. Aquilo me encanta, imagino talvez... nunca falei com quem escreveu essa história, mas eu quando fiz a Índia na Mocidade, falei. Por que que os indianos às vezes são azuis, né? Poderiam ser povos que já nos visitaram. O inconsciente coletivo volta aí, pra isso, porque a pele do avatar era tipo a de alguns deuses indianos. E você falar de cinema, de estreia, né? Tudo o que era novidade no Rio de Janeiro acontecia lá, entendeu? Eu imagino como devem ter sido as filas. E eu me lembrei de um... assim, pensando assim como deve ter sido o lançamento de *E o vento levou...* aqui no Rio, como eu pequenininho assistindo *Help* dos Beatles com a minha irmã mais velha, era beatlemaníaca, eu fui com ela. Gente, era fila de quarteirão, tá? Todo mundo chorando, eu não entendia nada, todo mundo chorando. Parecia uma guerra, elas berrando, se digladiando por causa de uma imagem na tela. Então, o cinema sempre me fascinou. E eu gosto muito de coisas que tem

imagens fortes, de filme italiano... e os ingleses, às vezes... Filme que me leve a pensar, não filme que vá atormentar meu sono, tem que contribuir pra eu sonhar. O carnavalesco tem que sonhar! Tem que sonhar... senão você tá transportando seus medos, suas coisas... Eu me desafiei com *Madeira-Mamoré* porque eu tenho pavor de aranha, mas eu botei aranha no carnaval. E como eu tive na Amazônia, eu vi coisas que, eu vi umas aranhas lá do tamanho de uma pizza.

Leonardo Jesus – Como foi a sua passagem na Porto da Pedra, 2004 e 2005?

Louzada – Ah... a maior saudade! A Porto da Pedra era uma escola que você estala o dedo, tava todo mundo pronto, passado, não tinha uma ruga numa roupa... uma escola maravilhosa em todos os sentidos! E o presidente era uma pessoa que me entendeu, me compreendeu e talvez se ele tivesse a condição que hoje as escolas tem, teria feito carnavais melhores. Eu saí... saí chorando, mas a Vila tava me convidando e depois da reedição de *Festa Profana*, eu erradamente pensei “eu nunca vou ser campeão aqui, sempre vão enxergar a Porto da Pedra pequena”. E eu fui pra ser campeão, entendeu? Mas eu gostaria de ter a oportunidade de voltar, mas o tempo não volta. Como o Uberlan, ele não vai estar lá outra vez ali como presidente. Mas a passagem foi só alegria. E a escola tem, quer dizer, ela tinha com o Uberlan a capacidade de produzir todas

as suas fantasias que eram vendidas, outras doadas, mas a escola tinha uma organização assim impecável pra produção do carnaval. Você vê que, antes de mim, Mauro fez grandes carnavais lá.

Leonardo Jesus – *Festa Profana*, se eu não me engano, foi a sua única reedição de enredo. Como foi esse processo?

Louzada – Eu queria fazer *O amanhã*. Porque a Porto da Pedra é afilhada da Ilha, mas... aí o Ricardo Fernandes é que forçou pra ser o *Festa Profana*. Mas *O amanhã*, eu faria... porque a Augusta fez sem recurso nenhum! Imagina quanto de tecnologia hoje pra se fazer...

Leonardo Jesus – E quais foram os desafios de reescrever um enredo?

Louzada – Eu me baseei no samba pra escrever uma nova sinopse, entendeu? Quer dizer, é uma história que eu já conhecia. Não pela Ilha, porque lá em Niterói eu fiz. *De lá pra cá, o carnaval continua*, era a mesma coisa, entendeu? Fiz na Corações Unidos, em Niterói. Foi com esse enredo, a Sossego tava no Grupo de Acesso, eu subi com a Sossego e fui segundo lugar com a Corações Unidos.

Leonardo Jesus – 2006 você chega na Vila, Você já começou a falar um pouquinho desse processo de transição, chegou pra ser

campeão. Eu, pessoalmente, considero *Soy loco por ti, America* a sua obra-prima. Acho um desfile fantástico! Eu sempre ouvi essa lenda – agora você me fala que é uma lenda – de que rios de dinheiro chegaram da Venezuela. Isso não foi verdade?

Louzada – Não. Mas ali, desde o início, só eu que sentia que eu ia ser campeão, no início.

Leonardo Jesus – A ideia da escolha do enredo foi sua?

Louzada – Eu tenho que declarar aqui que o Alex Varela foi o pesquisador. Ele fez a parte histórica pra que eu me baseasse na sinopse.

Leonardo Jesus – O Martinho assinou a sinopse junto com vocês, não?

Louzada – O nome do enredo era dele. Ele queria que a gente fizesse, mas ele... não lembro! De repente, sim... Se foi, nem me falaram nada. (risos) Juro!

Leonardo Jesus – (risos) Mas então, basicamente, foram você e o Varela que fizeram a pesquisa. E quais foram as preocupações ou as intenções quando vocês escreviam esse enredo? Porque falar de América Latina é tão difícil quanto falar de Áfricas...

Louzada – Você quer ver uma coisa que deu certo? Porque eu trabalhei cada... cada cultura ali que eu tava representando

como se parecesse que foi feita pelos próprios povos. O que era Maia, Asteca, o que era Inca. Aquele carro todo de palha, aquilo é um presépio do Equador. Quer dizer, o que era pra ser... o que tinha um veio mais político, eu pensava como artista, entendeu? Mas as mensagens passaram tão bem ali, que eu acho que... Cara, foi a primeira vez que eu inventei pena de pato. Aí você vê, foi uma opção só de... de custo. Tinha uma base de feltro atrás compondo uma com a outra. Agora eu te dizer, a coisa foi tão natural, é isso que eu te falo, é tão fácil a gente perceber que a coisa vai acontecer, vai bem.

Leonardo Jesus – Você comentou que o desfile, o enredo poderia acabar se tornando algo político.

Louzada – Eu recebi jornalistas, Carlinhos sabe disso, perguntando se eu não tinha medo de nunca mais entrar nos Estados Unidos por causa desse enredo. Aí levaram pro lado do Hugo Chávez. E eu tava com Simón Bolívar, com José Martí. Porque eu me apeguei em porque o Brasil não reconhece a sua latinidade. Então, eu era mais romântico e as pessoas estavam vendo política ali...

Leonardo Jesus – Eu vejo um pensamento que muita gente hoje chama de decolonial, mas que já, academicamente já existia desde os anos 90, muito forte nesse desfile *Soy Loco por ti, America*. Você chegou a fazer pesquisas nesse sentido, você ou

o Varela, vocês tinham essas preocupações também naquele momento?

Louzada – Sim, né? Portugal coloniza. O espanhol mata. E rouba! Eu procurei retratar isso naquele carro das caveiras, entendeu? Eram mensagens. Ocultas... Eu tava com o coração tão aquecido por essa ideia de homenagear os povos, pelo que passaram, que eu acho que isso foi uma coisa que me ajudou. Até mesmo no campeonato, quando eu iria ter minha única fala com o Hugo Chávez, falhou. Deu uma falha técnica, não conseguia... dava um *delay* muito grande, ele falava lá e eu não conseguia... acabou cancelado. Quer dizer, não aconteceu a imagem do Alexandre Louzada falando com ele, eu não queria falar com ele, entendeu? Eu acho que foi aí mais uma presença desse sobrenatural na história. Eu não queria e não aconteceu. Meu enredo era completamente o contrário do que ele fazia.

Leonardo Jesus – Sim... Esse carro das caveiras que você citou é um carro muito potente, né? Eu já tenho alguns escritos sobre esse desfile, sempre cito essa imagem. E é um dos pontos bastante politizados desse desfile. Como você falou, ele não é um desfile 100% político. E aí você fala que você colocou mensagens ali. Você acha importante o carnavalesco sempre inserir uma mensagem?

Louzada – Sim, mas dessa forma. Ele continuou sendo carnavalesco, entendeu?

Leonardo Jesus – Sem perder a carnavalização.

Louzada – Exato! Eu acho que se você... eu não gosto de enredos que você tenha que vestir gente de “gente”! Carnaval não é pra “gente”. É pras nossas identidades internas, uma coisa que... lúdica, né? Aí você vai se transformar num personagem. E sempre que eu posso, eu procuro fugir dessa coisa, de uma... de um traje típico, entendeu? Meu maior desafio foi esse, aliás. Porque fora o Brasil, ninguém tem, a não ser o Incas e os povos antigos, os Maias, Astecas... é muita saia, muita coisa de prenda, né... Foi um exercício muito grande buscar algo pra... aí eu fui pro *habitat*, pra lhama, pros tapetes, entendeu? Deixei a Venezuela... tava ali, eu disfarcei um pouco as cores na bateria: azul, amarelo e vermelho. E no último carro, Simón Bolívar representado por esse...

Leonardo Jesus – Também outra imagem que eu gosto bastante: Simón Bolívar oferecendo o coração. E outro ponto que eu vejo bastante um tom político é na comissão de frente. Aquela abertura com as Repúblicas das Bananas. Como é que surgiu essa ideia?

Louzada – Olha, ia ser feito primeiro, quer dizer, veio aqui pra ver a questão da realização do figurino... tudo tratado com

aquela equipe que fez o *Dia de Maria*, da Globo. E que depois a escola, em cima do laço, não quis fazer e a gente teve que se virar com o que tinha. Mas a ideia era a mesma, quer dizer, República de Bananas. Eu queria uma banana vestida de... aí, sim, eu usava o traje típico, entendeu? Dançando tango... Eu falei isso no início da entrevista. Você não tem que ter medo de errar. Um dia eu posso fazer a banana do jeito que eu queria a banana... mas acabou passando a mensagem do mesmo jeito!

Leonardo Jesus – E foi campeão! Da Vila você vai pra trabalhar na comissão de carnaval da Beija-flor, 2007. Como foi trabalhar em conjunto?

Louzada – Filho, não houve conjunto. Até o banho, não houve conjunto. O Laíla deixava bem claro pras pessoas que tinha uma comissão e um carnavalesco.

Leonardo Jesus – Então a criação era toda sua.

Louzada – É. Mas Brasília já teve a interferência, a volta do Victor Santos. Aí, já dividi um pouquinho com o Fran. E Roberto Carlos foram dois enredos: um ficou aqui e outro foi pra avenida. Eu fiz todos os figurinos, fiz todos os protótipos do Roberto Carlos e o Laíla mandou que todo mundo refizesse tudo. Nem carro. Mas trabalhar em comissão, eu acho um erro de qualquer escola quando você convida pessoas que nunca conviveram. Pelo menos, se tivesse um estágio primeiro com

cada um pra ver se você consegue... eu não sou uma pessoa difícil de trabalhar em equipe. Mas a equipe tem que ter afinidades, entendeu? E na Beija-flor, a comissão de carnaval, cada um estava pra um lado. Os enredos anteriores com visões completamente diferentes, como foi Roberto Carlos, entendeu? Então... a minha chegada não foi bem vista por quem estava aqui. Alguns se demitiram, como foi o caso do Xangai. Até as coisas se ajustarem. Porque eu não oferecia resistência pra eles. E foi aí que deu certo.

Leonardo Jesus – E a proposta de falar de Áfricas dessa realeza, opulência pré-colonial. Então foi sua também, a criação é 100% sua?

Louzada – Isso já existia na Grande Rio. Não era... não tinha o *Áfricas* no título, mas a *Corte Brasileira* tinha, já era... O Laíla sempre quis que eu abrisse o carnaval com uma coisa, uma imagem forte, tipo um bode, uma coisa assim. E eu usei isso pra fazer Dom Obá, eu usei na... Porque eu tinha ido, tinha feito essa viagem que eu te falei que o Maurício Matos proporcionou e eu tinha assistido ao Rei Leão lá. E como presente dos deuses, todos os espetáculos que nós assistimos, tanto na Broadway quanto no Cirque du Soleil, a gente fazia *backstage*, pudemos ver os figurinos de perto, os cenários. E eu fiquei impregnado com aquela... com o Rei Leão na cabeça quando eu fiz *Áfricas*. Até o carro de Xangô lembra bastante. E essa história de fazer uma

visão diferente da África, né, era um desejo meu. Eu sempre transitei muito com... como eles gostam de dizer, de chamar, com o povo preto. Desde sempre. Na família, amigos e tal. E eu nunca tive essa oportunidade de homenagear dessa forma, então era o que eu queria realmente. A ideia era que... eram reinos... no *Empretecer o pensamento* já ficou um pouco mais claro isso. Eles não são descendentes de escravos, são povos que foram escravizados, entendeu? Mas que tinham uma cultura, que tinham desenvolvimento tecnológico no seu tempo, entendeu? Riqueza, pujança, isso que eu queria passar. E quando eles vem pra cá, eles acabam... cada tradição que eles permaneciam... eram pequenas Áfricas, as senzalas, os guetos dos primeiros sambistas, entendeu? A transferência, o sincretismo religioso, as festas que foram criadas pra lembrar os tempos deles de realeza. Porque aqui não veio só guerreiro, cidadão comum, não. Vieram Reis, Princesas, Rainhas, entendeu?

Leonardo Jesus – Nesse desfile tem um carro que eu acho bastante interessante. É o carro 2: *Nos braços de Ololkum, a Kalunga cruza o mar*. Tradicionalmente, a gente costuma ver aquela imagem do navio negreiro com escravizados e ali você, seu eu não me engano, talvez eu esteja equivocado, mas ali é a primeira vez que você faz isso de forma simbólica.

Louzada – É. Como se eles estivessem se lançando nos braços de Iemanjá.

Leonardo Jesus – Esse desfile me parece pioneiro nesse aspecto, de trazer uma nova visão.

Louzada – Exato. Mas é que tudo podia. Tudo podia. É isso que faz a alegria de um carnavalesco e a alegria do povo. Quando você é compreendido. Eu trabalhei com grandes profissionais pra fazer aquilo. Como já te falei no início, a dúvida técnica, tem coisas que eu imaginei de uma forma e foi feita de outra. Foi a primeira vez que começou nas Escolas de Samba a dublar o acetato sobre EVA. Pra fazer os Orixás ali da Kalunga era uma borracha por baixo, na escultura tinha um relevo, misturava o brilho escovado com o metálico, e foi. O *dream team*. Eu tinha muita gente boa. Mas a minha cabeça... acho que eu nasci pra ser professor. Eu fazia a decupagem de materiais, era uma coisa impressionante. Eu acho que é isso que... isso que não pode perder no carnaval. Essa experiência, né? Surgiu o canudinho de tule, foi ali. Você tentar... sabe uma coisa mais difícil? Aprenda isso pra você agora: tenta arrumar uma cola que cole a pinha. Sabe o que que é uma pinha? Não cola!

Leonardo Jesus – Você fez isso, Chico Rei. E como foi preso? Arame?

Louzada – Tinha alguns arames. A gente colava mais tinha... o arame, tem que furar...

Leonardo Jesus – Ficou lindo!

Louzada – Ficou igual você descolorir, quando você faz mechas, aquela touca...

Leonardo Jesus – Puxando fio a fio, ficaram lindos. Passar das Américas Latinas pras Áfricas foi coincidência ou foi pensado?

Louzada – Não, era uma trilogia que eu queria, e depois foi indígena. Macapaba já foi...

Leonardo Jesus – Então Macapaba faz parte da mesma sequência?

Louzada – E Macapaba foi uma grande mentira, uma grande mentira que eu contei. Porque era tudo baseado em suposições... nunca se criou assim...

Leonardo Jesus – Viagens fantásticas!

Louzada – É... Aí o carnavalesco, às vezes, vira meme por causa desses nomes pomposos, imensos. Mas é justamente pra você se defender já no título, entendeu? (risos)

Leonardo Jesus – A sinopse também é sua?

Louzada – É. Até Roberto Carlos toda a sinopse era minha. Aqui ninguém fez sinopse.

Leonardo Jesus – Mas fala um pouquinho mais de Macapaba pra gente.

Louzada – Porque quando me apresentaram, eu me apeguei com duas coisas: O beija-flor brilho de fogo, que realmente existe, eu fui lá depois pra conferir, e foi a frase que eles mesmos, o título que eles dão à cidade, meio do mundo. Eu gostei. Aí, as primeiras coisas, lembra que eu falei da massa? Aí eu vejo que o Orellana ganhou o Amapá de presente. E ele naufraga em frente ao Amapá sem tomar posse. Essas histórias, vai esticando... a possibilidade de ter um relógio de sol fenício. Eu fui lá e vi, é realmente... pelo que eu estudei a cultura fenícia, hoje eu sei mais... Então eu fui juntando esses fragmentos e era tudo suposição. Tanto é que depois do carnaval de Macapaba, as pessoas de Cultura do Amapá contestaram muito. Eu lembro até que foi uma deputada que disse: “o cara foi um gênio de criar uma importância pra gente”. Porque aquilo tudo era lenda. E você transforma a onça pintada num grifo daqueles fenícios, né, a asa, entendeu? Uma viagem mesmo de... como foi Madeira-Mamoré que eu gostaria de ter feito com mais tecnologia, com a minha cabeça de hoje. Apesar de que eu acho a roupa da bateria e a roupa da comissão de frente desse enredo muito legal, bem moderno pra época. Mas era... Aí me levaram

nesse tal rio Macapi que era onde se achava que os fenícios... porque tinha uma literatura fenícia que eles falavam que eles foram parar numa terra com rios espessos como geleia. Tem rios lá que são uma lama mesmo, nos igarapés, então... minha cabeça, até então... mil pontos, né, que tavam tocando de que eles poderiam ter estado ali realmente. E a definição pra eles de uma água lodosa assim, grossa, né... Ali... eram trabalhos incríveis de artesanato. Mas quando você vai... Você já foi à Amazônia, qualquer Estado?

Leonardo Jesus – Só conheço Belém.

Louzada – Mas Belém é cosmopolita, Manaus também é. Mas se se embrenhar um poquinho, cara, aquele lugar... todos os ambientalistas estão cobertos de razão, aquilo tem que ser preservado, cara, não é nem pra você viver ali. Porque ali é inóspito, cara. Não é pra um homem viver. Pô, eu fui na cidade de Mazagão pra ver São Jorge matando um mouro num lugar que eu só podia imaginar assim naqueles filmes de Indiana Jones mesmo, aquele lugar no meio do nada. A cidade micro, mas envolto numa magia, numa coisa... Não vou dizer que é um bom enredo. Um bom enredo hoje tem outra conotação pra essa nova leva tanto de artistas quanto de críticos, né? Mas o que faz um bom carnaval são essas pílulas que o Joãozinho Trinta soube usar muito bem no seu início. E ele contava de uma forma que hoje você acabava acreditando que realmente Adão e Eva

podem ter vivido entre o Morro Cara de Cão e o Pão-de-açúcar, entendeu? Por que não?

Leonardo Jesus – Outro enredo que segue esse mesmo estilo é Brasília, né? 2010. Você já falou um pouquinho dele pra gente.

Louzada – Hoje tá mais do que provado que foi baseado nas ideias de Akenaton. Hoje os historiadores aceitam, mas na época me criticaram. Fazer o quê?

Leonardo Jesus – É, nesses dois enredos, né? Tanto em Macapaba quanto em Brasília, você usou uma palavra ainda agora, algumas vezes na entrevista aqui, para definir o seu trabalho, a mistura. Eu vejo essa ideia de misturar estéticas diferentes, a questão dos fenícios com os indígenas e aqui os egípcios com a fundação de Brasília. Essa mistura, ela decorreu da necessidade de construir uma narrativa carnavalesca ou você já construiu a narrativa pensando em poder fazer a mistura visual?

Louzada – As duas coisas. Eu acho que quando a gente pode misturar é muito bom. Pois você tá misturando você também ali no meio. Você tá criando um híbrido. Não foi da necessidade, não. Porque tudo é pensado, é proposital, nasce assim. Se o enredo vai ter essa mistura, ele já nasce da minha cabeça com essa mistura. E teve um tempo... Houve um tempo em que eu ainda peguei, assim, um pós, mas eu seria aclamado em outros

tempos. Se eu fosse um carnavalesco contemporâneo das loucuras de Joãozinho Trinta, por exemplo. Eu seria aclamadíssimo. O que Fernando Pinto fez no tempo dele era de vanguarda, né? Tinha um senso, um compromisso estético. Vou declarar uma coisa aqui que pode, é... Eu queria ser bem interpretado... Eu passei a não ter medo de misturar. Você tava me fazendo essa pergunta. Vou citar uma pessoa: Milton Cunha. Foi muitas vezes combatido... com grandes enredos, grande escritor, mas a estética era bem combatida pelo grande público. Um dia eu fui assistir ao protótipo dele e ele é um cara que nunca teve esse medo de misturar. Só que cada um mistura de uma forma e quando eu falo que eu sou uma mistura, é quando eu me libertei da... como é que se diz? De Viriato, quando você é discípulo, quer dizer, você admira uma pessoa. A minha libertação foi quando eu perdi o medo de que o bonito nem sempre é branco e prata, branco e ouro, entendeu? A não ter medo da cor, entendeu? De misturas que às vezes você acha que não funciona, entendeu? Você não pode brincar de Deus, viu? Tudo que você combina e dá certo, você copiou da natureza. Entendeu? Se você olhar para natureza, você entende tudo. Então eu não tinha medo... Antes eu nunca combinaria esse tom marrom com azul. O Milton Cunha, ele usou muito, então hoje eu já sei como fazer. Porque quando a escola te permite... Ela se permite ser um laboratório, é tudo o que a

gente quer, entendeu? O maior desperdício, pra mim, do carnaval, é esse laboratório que é a oficina de protótipo, tanto de fantasias como de adereços de carros. Ali, cara, é um acervo que deveria ser guardado para sempre. O protótipo... de você pegar uma tela, uma entretela, a baiana da Beija-Flor, em Macapaba, ela vem de entretela, até a franja era cortada na entretela. Quer dizer, isso talvez, nas mãos de uma Stella McCartney, isso vira moda, cara. Eu tenho um pouco desse compromisso, de moda. Isso aí vem uma reminiscência do Viriato. O Viriato sempre falou que a pessoa tem que estar elegante. Então você trabalhar paralelo à moda até de uma forma confortável, porque a Pantone sempre lança tendências que você vai achar mais fácil no mercado. E de um tempo pra cá a moda tem contribuído muito para o carnaval quando ela passa ... a moda casual, a moda urbana, se preocupa mais com, com... ou com o algodão, uma coisa orgânica, ou com o super sintético, pra você poder reciclar, transformar essa garrafa em tecido. Então você tem que acompanhar isso também. Você vê que hoje é bem difícil uma escola recorrer a materiais como o tule, como renda. Ainda precisa se libertar do oxford, porque a bateria, vou te contar, a bateria qualquer dia vai tem que vestir Adão, né, porque a bateria...

Leonardo Jesus – (risos) Aí eles vão reclamar.

Louzada – É verdade... Mas você seguindo tendências, ali é que tá a modernidade. Não é questão de que você vai transformar seu carnaval em fashion, mas é porque você tá acompanhando a modernidade. E aí uma coisa vai puxando outra. Ao mesmo tempo que você está optando por um tecido de PET, a indústria também vai lançar cola que cole PET, né? Uma linha que costura bem, entendeu?

Leonardo Jesus – A Beija-flor então nesse ciclo, de 2007 a 2011, sempre te deu liberdade total pra criação, pra experimentar essas misturebas que você gosta?

Louzada – É, por exemplo, Macapaba, a Fortaleza de São José do enredo. Muita gente não é ligada assim à religião, a saber que o lírio é a flor de São José. Você botar uma imagem de São José indígena. Aquele castelo era todo de marmitta de isopor forradas com uma renda.

Leonardo Jesus – Roberto Carlos, 2011, já é um desenvolvimento mais tradicional, né? Sem essa mistureba...

Louzada – Não. A gente teve vários encontros com ele e esse cara me respeitou muito. Eu acho que a briga começou quando ele... Quando o Laíla quis que ele aprovasse tudo que fosse feito, só que ele só aprovava minhas coisas. Aí foi criando um clima meio chato na escola. É... Ali não era nada daquilo. Nada, nada, nada, nada. As fantasias permaneceram alguma coisa. A

baiana virou dama. Eu lembro que a última fantasia que ficou pronta por mim foi o taxista. O Roberto Carlos foi grande fonte de inspiração, porque ele também tem coisas lúdicas nas suas situações. São temas fáceis para reproduzir fantasias. Aí nós temos problemas do próprio personagem, tipo: o abre-alas – falei de erros, né... tinha um trem e ele não quis o trem, porque o trem tirou a perna dele. Mas a história de ser o “Pequeno Príncipe”, você não nasce rei, nasce príncipe. Dali só tirou o trem do abre-alas. Mas funcionou, eu não tenho o que criticar. Aqueles santos que vieram tudo branco e eu falei: “isso não vai passar” ... Aí Cristo virou Deus..

Leonardo Jesus – Houve pressão da Arquidiocese, né?

Louzada – Mas também houve uma aproximação deles comigo. Hoje eu sou o carnavalesco com mais respeito e acho que eu sou o que mais respeita o que eles pedem. E é uma coisa muito simples o que eles pedem. Você não retratar como o santo, a santidade é vista pela Igreja, ou seja, uma imagem como ela foi consagrada. Na cor tal e suas características, mas se você estilizar, tudo bem.

Leonardo Jesus – É... Na verdade, você só mudou o cabelo e a barba, né? Naquele desfile, pra que ficasse uma um homem mais velho.

Louzada – É, hoje eles estão liberando mais. Por exemplo, anjo, qualquer um, mesmo São Miguel que é um Santo, é permitido. Anjo eles não ligam. Eles não querem profanação da imagem de Jesus, Maria, que seriam mais... mais eles se preocupam. Mas eu fiz amizade com o Dom Orani, com o Padre Júlio, que é um padre que desfila em escola de samba. Então houve essa proximidade que é uma liberdade, na verdade, né? Essa proximidade criou uma liberdade. Mas a escola, genuinamente, toda escola de samba é um quilombo, é África, entendeu? A comoção que foi Exu, um personagem tão temido antes do carnaval, se tornou um grande sucesso, né?

Leonardo Jesus – É verdade... E da Beija-Flor pra Mocidade. Como foi Portinari?

Louzada – Olha, Portinari tinha a promessa... eu queria fazer, entendeu? Eu que fui buscar patrocínio. E consegui. Aquilo era coisa de sempre, de admirar. É... uma das minhas facetas antes de ser carnavalesco, eu trabalhei numa galeria de arte. E eu vivi durante quase dois anos nesse universo com alguns artistas famosos na época. E passei a pesquisar muito sobre isso. Ele sempre me encantou por ser, por ele ter um pouco do Picasso, não é? E... Visitar Brodowski, visitar Batatais, aqueles lugares onde tem a obra dele e ele viveu, aqui na PUC com o filho dele, né? No instituto ali. É... Aquilo foi um exercício puramente artístico, entendeu? Como eu te falei, do MAM. O MAM vai

acabar em visões parecidas, mas na minha cabeça, eu me apeguei mais ao incêndio do MAM do que outra coisa. Porque visar esse jogo de palavras “arte” e “arde”. Entendeu? Eu penso em você emoldurar partes. Como tinha *Portinari, rompendo a tela, a realidade*, eu vejo esse enredo mais emoldurado no caso desse incêndio chamuscado, as coisas assim, criando uma nova arte em cima da arte. O próprio fogo, né... Ele ressurge como fênix com Oiticica e o Tropicalismo anos depois... pra você eternizar a arte.

Leonardo Jesus –Portinari é um pintor que tem uma preocupação com a temática social muito forte na obra dele, né? Você considera que conseguiu trazer essas reflexões para aquele desfile?

Louzada – Olha, eu poderia ter conseguido um pouco mais. Tem enredos que, pra mim, eu considero como obras inacabadas, quer dizer, eu tenho vontade de fazer com a estética que eu imaginei, que hoje eu saberia como resolver, que era a própria pincelada dele. De você não simplesmente forrar uma estrutura com ele, mas que você saísse realmente... A intenção, no início tem um carro que foi todo pintado com giz de cera. Mas eu gostaria de ter tido um profissional que fizesse arte em cima daquilo. Talvez, pensando alto à beça, um Kobra. Que fosse um grafiteiro assim, que pudesse transformar aquilo. Mas eu acho que consegui chegar próximo da alma artística, porque

o filho, nesse ponto, me ajudou muito a interpretar o pai, né? E ver de perto. Eu tenho até hoje lá uma Sagrada Família que foi um presente que eles me deram, na cidade de Batatais, onde tem uma basílica em que toda a Via Sacra foi feita com obras de Portinari. Eu tenho uma réplica... Aí eu consegui cores bem próximas, é... Texturas, porque eu vi de perto... Ah sei lá, né? Porque acho que eu já tinha tocado também, né? Pra mim é um dos sambas melhores da minha carreira. Gostaria de não ter... o Paulo Robert ter perdido o santo-antônio lá na concentração. Ele sumiu, o santo-antônio, e ele saiu sentado no carro; num espantalho, que seria um dos meus carros preferidos, que era um tripé na verdade. Eu acho que a Mocidade ali foi julgada por ser a Mocidade de Paulo Vianna. Mas o trabalho eu acho que foi... Tem uma coisa ali que eu não sei se muita gente percebeu, que foi a ausência na bateria de uma cor. Mas a bateria – como tudo acontece na Mocidade em cima da hora – a bateria chegou na concentração, os chapéus. E o que me deram de desculpas foi que faltou uma determinada tinta e foi repetida uma outra. Entendeu? Tava faltando mais o magenta; tinha mais vermelho do que o magenta. Mas é um trabalho que me traz assim grandes recordações, grandes elogios de pessoas importantes, não da mídia, mas artistas mesmo, que até hoje, eu convivo como convivo a rede social. Eu não me furto de elogiar

arte; artistas plásticos que às vezes aparecem ali; eu vou lá pra elogiar , porque aquilo me tocou dessa forma.

Leonardo Jesus – A gente já falou um pouquinho da Mocidade, Rock in Rio, é... Mas eu queria voltar nesse desfile, porque é um desfile em que eu vejo essa sua característica da mistura, né? E, como eu falei, eu gosto muito desse carnaval, desse desfile, e me chamou atenção que na sinopse você fala sobre quebrar preconceitos. Isso teria sido uma resposta para a má recepção que o enredo teve quando foi divulgado?

Louzada – Com certeza pode ter sido, entendeu? Porque eu fui combatido desde o início. É.. Eu acho que... Pô, olha só, foi uma briga que eu tive no enredo da rua, lógico eu tive milhões de problemas pra desfile e tal... e de acabamento. Mas eu tive uma briga lá na Liga já, antes do Carnaval, por causa disso que você tá me perguntando. Eu falei “não, todo tema é um enredo desde que seja bem desenvolvido”; se ele está falando que um guarda-chuva não é um tema, não é um enredo que possa merecer um 10 tem uma história vastíssima por trás do guarda-chuva. Eu tô ferrado porque meu enredo é a rua, o da Rosa é pedra, o do Paulo Barros que era outra coisa assim também; todo mundo foi ao meu favor. Aí o jurado em questão que me tirou o décimo, ele falou – “aí o carnavalesco vai e quer contar história do cachorro; aí vem falando tudo de cachorro, aí no final não tem nada de surpreendente pra merecer”. Aí eu falei “Por quê? Mas

ai no final o carnavalesco vai ter... No final o cachorro se transforma numa gata trans. É isso?“. Ai todo mundo caiu na gargalhada. O cara me ferrou depois, mas ele agora não é mais jurado, não. Então eu acho que... Engraçado. A gente fala tanto, tá pregando tanto a modernidade, né? E esse é um pensamento retrógrado, né? Você pode muito bem... A nossa cultura ainda é muito vasta, muita coisa ainda há pra ser explorada. Mas eu acho que não deveria ter esse preconceito de eu de repente querer fazer alguma coisa.. nórdica, os vikings, alguma coisa assim. E você tá trazendo cultura de qualquer forma pro povo, seja uma cultura nossa, mas enriquecendo a pessoa de conhecimento. Eu acho que enquanto os jurados se preocuparem na sua, na minha proposta, não no que eles fariam no meu lugar... E tinha uma coisa, porque quando é feito por uma pessoa que é rica como são os Medina, ai não fica essa conotação explícita de contribuição pra um mundo melhor, essas coisas, né, que prega. Mas é de fato, eles investem parte do Rock in Rio vai pra ONG's. Eu não usei nada de pena, tudo o que eu pude ser artificial ali, eu usei.

Leonardo Jesus – Você tinha todo um setor que falava sobre isso, né? Você trazia uma visão poética dos ideais do festival, né? Falava de sustentabilidade, reciclagem... E as fantasias todas com materiais alternativos...

Louzada – É, eu citei quando foi o Rock in Rio em Lisboa, citei o Fernando Pessoa... Aí essa mistura que... A pessoa tem que ter... Pra entender o meu carnaval, ela primeiro tem que estar, ela tem que ter uma sensibilidade muito afluada. Sensibilidade principalmente poética e artística como um todo; que você não siga somente uma escola que você admira. É essa amplitude que eu debato sempre com a LIESA, porque senão... Eu não conheço o seu trabalho, mas pessoas, de repente, como você, não vão chegar, porque o jurado não gosta do seu estilo. Ele não precisa gostar. Ele tem que respeitar.

Leonardo Jesus – Em 2014 você volta pra sua escola do coração, a Portela, falando sobre o Rio de Janeiro. Na comissão de frente uma imagem que me chama atenção é uma simbiose que você faz do relevo do Rio com a águia, né? Essa ideia seria um embrião da *Águia Redentora*?

Louzada – Cara, eu sou o melhor fazedor de águias do mundo. Eu ainda quero fazer uma águia do tamanho de um boeing 737, entendeu? Mas a Sapucaí não está pronta pra isso. Ou seja, eu ainda não consegui um elevador, uma extensão de asa que eu preciso... Não existe ainda uma estrutura que me permita sustentar. Se pra avião já é difícil... Mas é uma brincadeira. Mas, cara, parte disso. A águia é... Quando eu falo que eu sou o maior fazedor de águias é por ter sido portelense e já ter visto águia de tudo que é jeito. E foi assim coisa por acaso, veio em

um sonho, assim... Eu falei “puxa, cabe a paisagem do Rio”, ali tinham duas coisas que eu fazia essa mesclagem que era a questão de ser mar e contar a história do Rio toda com personagens que saíssem da Praia Vermelha pra... pra fundação, aliás, começa ali na Praia Vermelha, que não é um nome romântico, é vermelha de sangue de batalhas que ocorreram. E também, ao mesmo tempo, eu tinha um palco que escondia muito bem, né? E eu acho que o segredo da águia tá no olhar dela. É um passarinho qualquer. O beija-flor já é difícil, porque o beija-flor, ele nasceu pra ser pequeno, quando você bota ele gigante ele perde toda a função dele, entendeu? Então aproveitar o relevo pra fazer a sereia também, entendeu? Porque ali era o Pão de Açúcar, a cabeça, esteticamente você pode até contestar, pois essa cabeça assim... Mas era de propósito, né? O Lan faz uma mulata assim também, né? Fazia o quadril, fazia o morro...

Leonardo Jesus – Nesse desfile você também traz aí algumas questões desse pensamento decolonial, umas questões... Um problema de problematizações bem interessantes.

Louzada – Eu fui motivo de estudo até de um documentário que vieram fazer aqui comigo desse meu pensamento político desde sempre, mas é aquilo que eu te falei na outra parte da entrevista... De você mandar mensagens codificadas, quer

dizer, por isso que eu falei, tem que ter sensibilidade, senão isso fica muito explícito; basta eu escrever ali, entendeu?

Leonardo Jesus – Nesse desfile eu gosto muito do carro do Cais do Valongo, das cruzes fazendo as velas... Uma mensagem simbólica bem potente...

Louzada – Com certeza! Mas você vê que lá em *Soy loco por ti, América* o mais principal já era o crucificado, né? Então, eu tenho muito essa coisa de usar uma imagem forte pra você traduzir a mensagem sem precisar escrever, né?

Leonardo Jesus – Nesse setor você trouxe aquele tripé maravilhoso do gigante despertando que foi um grande sucesso...

Louzada – A cara poderia ter sido melhor (risos). Eu queria menos militarizado. Foi falta de dinheiro pra que fosse mais austero, entendeu?

Leonardo Jesus – Ali também tem uma carga significativa muito forte, né? A gente vinha daquele 2013, aquelas manifestações... Isso influenciou naquela alegoria?

Louzada – Eu sempre... Olha só, eu sempre recorro ao que me desperta. Aquele gigante partiu daquela propaganda da Johnnie Walker, entendeu? Mas você viu que eu não fiz o gigante que a propaganda faz. Na verdade, fora a mensagem,

ali vai no bojo, soluções tecnológicas. Aquilo que eu te falei, assim, eu nasci pra ser professor... Quando a escola deixa eu fazer o meu laboratório e que coisas funcionam... Tipo, anatomicamente, o golfinho que tinha no Salvador Dalí, a anatomia do golfinho é o corpo de um pássaro... Quando eu falei do boeing, eu fiz primeiro o golfinho pra saber se... Como só falta a asa ali, entendeu? O bico vai virar uma... Eu até te explico porque que eu estava pensando nisso. Porque depois de Salvador Dalí, se desse certo, se eu ficasse na Portela, o próximo enredo seria sobre... Eu queria fazer uma homenagem às Olimpíadas, mas eu transformaria cada escola em um deus do Olimpo, né? A característica de cada escola relativa a um deus do Olimpo. E no caso do Zeus é a águia, né? Ele tem a águia como símbolo. E, pô, tem que ser aquela águia no Olimpo, né? E quando ela se erguesse tava toda a velha guarda ali que são os deuses... Mas eu saí e deixei lá. Se ainda tiver uma terceira volta, o que eu acho difícil, eu vou tentar. Mas aí, por exemplo, olha só como é que uma coisa sai do Carnaval e como as coisas se aproveitam... Ontem eu tava lendo um artigo, tipo um recall da EMBRAER, que os e-jets deles 190 estão com problemas estruturais na asa (risos). Isso já me alerta como eu tenho que fazer a estrutura, porque eu vou ter que dobrar ela pra ela poder entrar na Sapucaí, depois num elevador que ela fique acima, que ele tem que ficar acima daqueles novos camarotes, tem que

ficar na linha da arquibancada pra asa caber. Aí já tem o desafio de dar sustentação de uma asa e ainda tem que articular ela para ela entrar. Aí eu falei “porra, vai bater a asa, a merda é essa... se já tá difícil sustentar, como é que eu vou...” Mas um dia vai aparecer um mecanismo.

Leonardo Jesus – E já que estamos falando dessa águia-avião, enquanto não aparece um mecanismo, como foi a *Águia Redentora*?

Louzada – Ah, cara, aquilo ali é um sonho antigo. Antes do enredo de existir.

Leonardo Jesus – A imagem da águia misturada com o Cristo já existia antes do enredo?

Louzada – Já... Na minha cabeça. Independente de enredo. Era o meu momento “Paulo Barros”. Eu sempre falo que o Paulo, ele cria a imagem, depois o enredo em cima da imagem, ou ele viu uma imagem e ele vai criar um enredo pra poder usar aquela imagem. Mas era isso. Ainda te digo mais, não foi pra avenida ela 100%, porque eu queria projetar a imagem do Cristo nela. Mas me levaram numa fábrica de efeitos especiais lá na Barra da Tijuca e o cara fez o teste pra mim e eu não gostei. Eu falei “Eu não tô vendo nada, eu não tô vendo, cara. Se eu não tô vendo ninguém vai ver”. Tantos desafios, cara. Essa história dos paraquedistas é minha também, tá? Só que eu queria aqueles

dirigíveis, aí não foi permitido, a ANAC não ia permitir, porque aquele lance que o Joãozinho Trinta fez, aquilo foi à revelia, né? Eles não deixam colocar motor, porque é um peso. Porque eu tava querendo fazer um parapente com formato de asa de águia para que o cara voasse. Olha, eu já estudei possibilidades de fazer uma robótica. Falcon ia usar aquele negócio aqui pra ter como se fosse uma águia mesmo de... de... Então eu fico pesquisando sempre uma coisa que eu possa fazer como... não tem aquele braço que tem uma pantográfica? O Rossi topou o desafio quando o trabalho criou e tipo... Era muito cálculo, cara. Muito cálculo. Aquilo ali foi uma sorte muito grande, porque ali ela tinha que deitar e a asa tinha que ir igual àquela figura egípcia, entendeu? E ainda tinha pessoas ali que só apareciam na hora que a águia se levantava, eles estavam escondidos ali. Porque eu tinha um desafio também, “quando ela levantar o que que eu vou fazer com isso aqui?”. Entendeu? Então tinha uma pessoa ali embaixo dela pra compor o espaço quando ela subisse...

Leonardo Jesus – Foi uma catarse, né? Aquela águia, acho que foi a imagem mais forte daquele carnaval...

Louzada – É. O Milton Cunha falou comigo um dia desses num mini desfile que essa, pra ele, é a imagem de todos os tempos do Carnaval. Ela e o Aladim, ele falou. Porque a águia ela encantou as pessoas por causa do tamanho e de ela abaixar e

conseguir passar naquele viaduto. Então eu fico ávido pra criar coisas assim, que vão ainda constar pro acervo do Carnaval... E o Eduardo Paes tentou de todas as formas que aquilo virasse um monumento, entendeu? Que iria colocar em Madureira... Ele queria colocar no Maracanã, eu falei “mas porra, Portela é de Madureira, você tem que levar ela pra lá, né?” Entendeu? Mas já imaginou você chegar em Madureira e tá a *Águia Redentora*?

Leonardo Jesus – O enredo do Surrealismo foi um prato cheio pra você fazer mistureba...

Louzada – Ah, esse foi super! Isso aí é a minha cara, ainda podia ser mais! Podia ter a parte dois...

Leonardo Jesus – (risos) Merecia...

Louzada – Sim, pô. Muita gente não sabe ali, coisas que ficaram claras pra mim e pro grande público... Você descobrir que aqueles relógios derretidos era... A inspiração qual foi? Você sabe?

Leonardo Jesus – Ah, a inspiração do Dalí? Não. Qual foi?

Louzada – Era o café da manhã dele, aquilo era um queijo derretendo num calor da porra que tava, entendeu? Ele viu o queijo, devia ser um brie, né? Que tava derramando. Ele tem isso escrito.

Leonardo Jesus – Sim...

Louzada – Pra você ver a arte da onde parte, às vezes uma coisa que nem... Chico Buarque me ilustrou isso também, que ali ele passaria a chamar Chico Buarque da Mangueira porque era a minha interpretação das músicas dele. Como... cada fã, a música toca em você... Por alguma frase você imagina que aquilo foi feito pra você, que você gostaria de dizer aquilo, mas às vezes não foi nada... Igual a *Cálice*, tem toda aquela mensagem forte, mas é uma brincadeira dele com o Gilberto Gil no apartamento da Lagoa, por isso que é “ver emergir”... Eles estavam bêbados já. “Afasta de mim esse cálice” primeiro começou com um “não quero mais”. Aí eles começaram a fazer uma música, aí foram... na emoção, na sensibilidade bater, foram levando para esse lado, entendeu? Mas partiu disso.

Leonardo Jesus – Você já falou do seu empenho, da sua atuação para derrubar a torre de TV, né? Isso foi logo depois da *Águia Redentora*? Você já tinha essa intenção antes?

Louzada – Não. Eu sempre critiquei aquilo. E me desculpe, vai ser engraçado que eu homenageei o Niemeyer antes, né? Mas a crítica desse empecilho, vai um pouco da minha simetria, lembra que eu te falei? Me incomoda a assimetria da Sapucaí. Risos. Acho que a arquibancada de um lado tem que ser igual a do outro, você vai criar até uma acústica melhor, a luz vai se

expandir de uma forma mais uniforme... É o único espetáculo que você vê de lado, né?

Leonardo Jesus – Sim, sim... Da Portela de volta pra Mocidade, um enredo bastante politizado, o *Brasil de la Mancha*. Como é que foi esse processo?

Louzada – Não era meu...

Leonardo Jesus – Não era seu?

Louzada – A ideia original...

Leonardo Jesus – Eu anotei aqui, André Luís Junior.

Louzada – É, com o Rogério Andrade, entendeu?. Eu era contra. É... Eu desenvolvi um enredo que já tinha patrocínio que depois o Edson fez na Vila, era *Sonhos de uma Côrte de Verão*, ele falava de Petrópolis.

Leonardo Jesus – E como foi trabalhar com o Edson nesse Carnaval? Em termos de criação...

Louzada – Não, ele me disse “tudo bem”. Ele é um grande figurinista... Já o conhecia. Eu acho que o problema do Edson comigo foi dele mesmo... Da ânsia de querer ser... Porque, na verdade, eu fui um intruso ali. Ele já estava lá. Me inventaram depois, entendeu? Quando eles me levaram ali, eu não queria fechar, mas eu não tinha como sair dali. Eu já tinha dois

endereços, três na verdade. Mas foi um acidente que eu fui pra lá, mas eu não sabia que o Edson existia. Depois que eu fechei que me falaram. Eu não faria isso com ele. No início foi bem, mas foi ele que acabou, no segundo ano... Ele que... foi demitido. Não foi briga entre a gente não.

Leonardo Jesus – E desse enredo então. Esse enredo era do André Luís...

Louzada – O André Luís, eu considero um bom parceiro pra escrever enredo, porque ele me respeita.

Leonardo Jesus – Foi a primeira vez que vocês trabalharam juntos, esse ano?

Louzada – Foi... Mas a sinopse tem coisa minha, tá? Mas ele sabe usar, tá? Mas eu também respeito quando a pessoa é autora, então eu vou colaborar onde eu posso...

Leonardo Jesus – Você saberia me dizer, da parte da sinopse, o que não é criação sua e o que você discordou, mas ficou assim mesmo?

Louzada – Não, olha só. Eu acho que tem mais coisa minha e ele que não concordava... Coisas que eu inseri, do nordeste, da coisa toda... Dá pra ver que tem um discurso no início, mas que no meio entram inserções, porque eu queria trazer o... mas eu era contra uma coisa, porque eu sou Lula. E aquilo... o enredo

me incomodava muito, entendeu? Aquela comissão de frente não tem nada a ver, eu nunca faria aquilo.

Leonardo Jesus – Eu ia te perguntar isso. Mas acho que já está ficando mais claro pra mim, né, porque...

Louzada – Completamente antagônico a tudo que eu já fiz.

Leonardo Jesus – Acompanhando a sua trajetória carnavalesca, eu percebo uma orientação ideológica à esquerda. E a sinopse tem várias citações à Lava-Jato, que já... hoje a gente já sabe, sem dúvida, de todos os problemas que houve, mas naquela época nem tanto, ainda havia pessoas à esquerda que concordavam, né...

Louzada – Eu queria que ficasse mais implícito, já que eu estava envolvido. Eu tinha criado um... esse moinho imaginário, uma coisa... ele lutando contra aquelas máquinas... escavadeiras, entendeu? Eu queria levar a coisa mais pra Odebrecht do que para o escândalo... botando Dilma, botando Lula...

Leonardo Jesus – É. Tem uma figura na comissão de frente com um terninho, um tailleurzinho vermelho, né... E ali claramente a gente vê a referência à Dilma.

Louzada – Porque no ano de 2014 e 2015, eu tive um encontro com a Dilma. Eu nunca faria isso com ela, eu achei uma pessoa fantástica. Mas se você olhar pra história mesmo, é uma mulher

que não se locupletou de nada! Pobre até hoje! Eu tenho essa consciência. Talvez no livro eu consiga me explicar melhor de alguns perdões que eu peço, por coisas que eu praticamente... não fui obrigado, mas... que eu não compactuava. O Saulo e o Jorge sabem disso. Porque eles são... ele, pelo menos... o Saulo é mais pro Bolsonaro pelo berço que nasceu... Eu sempre fui de esquerda até antes do Lula existir. Nem sabia muito bem o que era comunismo, mas eu era comunista. Sempre votei no PCB, entendeu? Acho que tudo é uma questão de ideologia, quando você começa... quando você vê um discurso que você gosta, você se vê ali, né? Você se engaja numa campanha, então foi assim que aconteceu com o PT. Eu sempre me considerei... tô falando aqui o tempo todo de trabalhar, né? Aquilo me incomodou demais, demais mesmo! Coisas que eu não faria nunca mais.

Leonardo Jesus – Que outros momentos do desfile você citaria também como algo que te incomoda bastante, relembrando o *Brasil de la Mancha*?

Louzada – Você vê a beleza de escultura que eu consegui fazer do D. Quixote, né? O resto do carro me incomodava muito, porque tinha uma conotação... tô tentando até lembrar aqui na ordem, né? O segundo carro... Eles fizeram... eles cometeram um erro de passar o carro, porque ele era o último, a Mocidade queria caber toda dentro da concentração, entendeu? Naquele

curral. Só que o Perlingeiro tinha que ficar encostado no portão ali da passarela, porque ela que ia ajudar a erguer. Conclusão: não conseguiram montar as estrelas, o carro saiu pelado em cima e a escultura, na tentativa de subir, ela rasgou toda. Ela... na passarela, ela tinha o apoio. São coisas que... são erros, aí você vira meme. A Madre Teresa de Calcutá não era só aquele pedaço, ela tinha... A Mocidade é uma escola que você tem que fazer, sinceramente, uns 5 carros, sendo que não acoplar abrelas porque ela não... se fizer 5 carros não tem problema nenhum. Se você quiser ser grandiosíssimo, não vai. O Aladim funcionou porque tinha muita sobra do ano passado. Eu tinha um cara que hoje tá lá em São Paulo, que é o Lenon Vidal e ele era um ótimo estilista de escultura, entendeu? Ele vestia uma escultura bem trabalhada.

Leonardo Jesus – Marrocos foi um enredo patrocinado também?

Louzada – Pra eles! Pra mim, eu não recebi isso, eu não vi um centavo. Na Índia, eu ganhei um xale e uma coisa que eu não sei o que... que eu não conseguia amarrar de jeito nenhum. Eu botei do meu jeito lá.

Leonardo Jesus – Mas todos os dois enredos, o Marrocos e a Índia, me parecem visualmente grandes oportunidades de você experimentar essa mistura que você gosta.

Louzada – Sim, eu tô dizendo é que a Mocidade não consegue concluir, não tem dinheiro pra concluir tudo. E também não adianta me explicar depois. Você termina uma baiana 2h antes da escola entrar na avenida. O elevador falha. Você tem que jogar do quarto andar as baianas naquele buraco, as baianas aqui pra baixo... Pra sair correndo, parar num caminhão, que já não podia estar parado aqui porque já tinha uma escola formada, correr até na boca do túnel pro carro levar. Foi passando de mão em mão, cara! Aquelas pétalas foram... foram... foram... Não foram nada de mal feito, mas você explicar na hora parece que você tá arrumando uma desculpa, hoje eu falo, entendeu? Por isso que o meu livro não vai ser... vai ser eu contando histórias. Isso que você tá me perguntando. Eu acho que vou contribuir muito mais para as pessoas do que... vou ensinar a fazer o quê? Entendeu? Meu trabalho tá aí para a posteridade, mas eu queria que as pessoas soubessem como é dura a vida, às vezes, de um carnavalesco, entendeu?

Leonardo Jesus – Eu já amei a ideia do livro e tô à disposição. Se puder colaborar, conta comigo!

Louzada – Mas olha só. Nunca fui entrevistado... no bom sentido, inquirido... quer dizer, eu tô falando aqui do meu livro, mas as perguntas que você faz é justamente o livro! Porque... pô, você é a primeira pessoa que tá fazendo um trabalho sobre o meu trabalho e que parece que conhece o meu trabalho!

Porque já vieram vários universitários que (inaudível). Me surpreendeu, você “porque na sinopse”... Tem coisa que eu não lembro! Me faz refletir sobre mim mesmo, entendeu? Lógico, uma casta bem menor da população, mas hoje eu já sei o que as pessoas pensam de... tem pessoas que leem exatamente ali, entendeu? Mas pelo menos você tá me dando a oportunidade de me explicar e também tá me dando a oportunidade de perceber as coisas que te chamaram atenção, coisas que você gosta, que tem dúvida, assim... “era assim mesmo”... legal! Eu acho que seu livro vai ser um sucesso. Eu transformaria num livro.

Leonardo Jesus – É, quem sabe, né? Quem sabe... eu acho que tenho material pra isso.

Louzada – Entrevista com vampiro carnavalesco. Na verdade, eu queria que meu livro fosse a entrevista com o vampiro! Porque eu acho que nós somos vampiros, nós temos uma, né?... a gente se alimenta de quê? Não é de comida, né? Nós somos... nós não morremos... Eu acho que os carnavalescos são mais imortais do que os da Academia, porque nosso trabalho tá... é divulgado, né...

Leonardo Jesus – Tem mais visibilidade e mais popularidade também, né?

Louzada – Você não precisa comprar ele. Impressionante. Cara, tudo, tudo... eu sou um apaixonado por história, até mesmo da minha própria reminiscência. Eu acho que no meu livro, eu queria sinceramente ter coragem, depois de concluir meu livro, de escrever o meu livro pessoal. Quer dizer, a minha convivência com uma determinada tia. Porque ela é uma grande responsável... meu pai que pintava – um acadêmico – , meu avô que escrevia muito bem – até quando eu comecei a escrever meus primeiros poemas aos 7 anos de idade – , mas essa tia foi que me impregnou de cultura. Ela era... ela sofria de esquizofrenia. Só depois na adolescência, na idade adulta, que eu vim saber disso. E ela era correspondente do *Financial Times*, porque que ela trabalhava no Banco de Londres. Super culta, mas super religiosa, com essas manias. Mas ela pegava os sobrinhos todos... Mas fui ao Museu da Quinta da Boa Vista, ao Theatro Municipal assistir ópera... Ela dava aula de inglês pra gente, obrigando a gente a falar, responder em inglês... Eram coisas assim fantásticas e ela contava histórias.

Leonardo Jesus – *Namastê* é um desfile em que você abordou bastante o hinduísmo e a religiosidade...

Louzada – Foi ali que eu também aprendi que existem outras religiões, né? O Gandhi não era o hinduísmo... Então ali eu aprendi muita coisa. Só... Curiosidades, se você quer saber: imagina você estar num lugar, em um país que te homenageia

com vários banquetes e eu não conseguia comer nada. A comida indiana é a pior coisa do mundo! Do mundo! O garçon falou no meu ouvido assim: “Senhor, eu se fosse você, ficava só no pão”. Pelo gosto (risos). Ele via que eu tava em pânico (inaudível, risos). É como se eu lambesse um tablete de caldo Knorr! Tudo tinha o mesmo gosto. Mas é uma cultura fascinante!

Leonardo Jesus – Lendo a sinopse e o roteiro, parece um trabalho de pesquisa muito bem feito.

Louzada – Mas tive a colaboração...

Leonardo Jesus – Fabato escreveu com você, não é?

Louzada – Foi a convite meu. Porque eu queria que... Eu queria que ele fosse uma crônica, e Fabato foi mais pra esse lado. Mas... foi sentado num bar que chamava Alice lá em Botafogo, hoje é Chapeleiro Maluco. E eu tomava um drink lá chamado Lagarta Azul. Bastava um e saía...

Leonardo Jesus – Com o enredo pronto! (risos) Toma a Lagarta Azul e o enredo sai pronto!

Louzada – Só vai artista! Então eu levei ele pra lá porque eu queria essa proximidade com os meus algozes, com meus críticos. Eu queria que eles vestissem a pele, entendeu? E ele hoje... nós temos uma relação melhor por causa desse entendimento. Mas era um... eu tive... tinha um cara que pintou

pra Mocidade assim um enredo bilionário, entendeu?. Ele era de Uberlândia... Criador de gado... e dizia que o patrocínio todo sairia dali. Não veio um centavo, pelo menos pra mim. Eu te falei, ganhei um xale de lã, uma coisa que tem que amarrar pra cá, que é a roupa que eu tô vestindo no dia, né? Amarrei do meu jeito. Mas eles trouxeram um super guru de lá... o cara tem umas mãos poderosas, porque ele segurou em mim e eu comecei a chorar, me tremia todo, cara! Já o Marrocos foi mais prazeroso porque... eu descobri o quanto os marroquinos são unidos, né? Porque eu nunca podia imaginar que tinha tanto marroquino no Brasil, no Brasil e no Rio de Janeiro. Porque tinha um fã-clube, uma torcida. Tem até um vídeo bonitinho, que eles estão nas Ilhas Canárias cantando o samba da Mocidade com o sotaque deles, entendeu? Porque na verdade, olha só, uma coisa puxa a outra. Você me falou aí da Índia. Os indianos me falaram que a lenda do Aladim nasceu na Índia e não... é uma história da Índia. Mas eu já tinha criado... As mil e uma noites, eles falam que é mais pra Índia do que pro Marrocos. Mas eu já tinha criado uma defesa pra mim que os grãos... o vento do deserto espalhou essas histórias pra todo o mundo árabe que pertencia... Arábia Saudita, todos os países... Eles aceitaram. Ali teve dinheiro camuflado, porque depois que acabou o carnaval, a empresa aérea do Marrocos descobriu meu telefone e fez uma ligação pra eu autorizar a usar a imagem do Aladim numa

propaganda deles lá no Marrocos. Por que isso, então? Teve algum dinheiro, né? Porque eu fiz a Índia e fiz o Marrocos sem ter ido lá. Mas a comissão de frente foi, a advogada foi, o presidente foi, a mulher do presidente foi.

Leonardo Jesus – E por que você não foi?

Louzada – Porque nessas horas é... Como aquele cavalo que tem no Dom Quixote foi trazido... o cara autorizou isso, o cara que criou isso num musical lá em Londres. E não adiantou nada, o Edson fez o mesmo cavalo aqui. A mesma pessoa que fez o cavalo pra mim, o Ricardo, fez o cavalo pra ele, que é o mesmo.

Leonardo Jesus – E falando de Marrakesh, como foi a sensação de ser campeão um mês depois e em cima da Portela? Dividindo o título com a Portela?

Louzada – Sim, mas olha, eu recebi... Isso aí foi um sarro que eu tirei da Portela. Vocês conseguiram ser campeão, mas eu fiz, entendeu? Não se livraram de mim. Acontece que... Eu recebi tantos parabéns na avenida que eu, sinceramente, foi ali que eu comecei a ver que a Mocidade agradou muito mais que a Portela, pro grande público, entendeu? E ali foi um erro, realmente... acho que ali, eu não deixo isso acontecer nunca mais. Porque eu só me envolvi nesse episódio porque era eu o responsável por enviar as coisas pra LIESA. E quando eu enviei a errata de que aquela mulher lá de Angola não seria mais a

rainha, foi um mês antes do carnaval. A Liga, pra não mudar o resultado, tava alegando que foi em cima da hora e não foi. Eu tinha cópia do documento com o protocolo recebido. Aí não tinham argumento, eles tinham que rever porque a Camila Silva já não tava ali na frente daquele carro há muito tempo, um mês antes do carnaval. Aí, o jurado foi eliminado porque o jurado fez o julgamento dele em casa. Porque ele usou o livro abre-alas protótipo, que eles começam a analisar as coisas. E eles só podem usar o que eles recebem no dia. Se bem que hoje... hoje eu também já desconfio de tudo.

Leonardo Jesus – Em 2018, na sinopse, algumas vezes você e o Fábio Fabato... Acho que o texto é muito bom, acho que ele casou muito bem com essa estética da mistura naquele texto.

Louzada – Mas olha, a mistura maior depois partiu do samba, tá? Porque quando eu fui conversar com o... ai, como é que é o nome dele? O autor do samba? Ai, gente, compositor de São Gonçalo. Ele é que... ele ainda viajou mais ainda que eu pra fazer aquele samba. Mas aí, olha só, tudo tá batendo com coisas que eu já te falei, que eu sou capaz de abrir mão pra uma coisa feita também... A contribuição do Fábio Fabato, eu queria crônica e eu queria que ele... eu queria alguém que fosse inserir coisas mais políticas dentro do enredo. Acho que esse... ficou agora comprimida, né... Pô, pode ser o nome do seu livro: Mistureba.

Leonardo Jesus – E eu confesso que quando a gente começou a entrevista, eu não tinha tido esse insight de que isso é uma característica da sua obra. Realmente, agora lembrando e conversando, eu tô vendo que é. Mas que momentos... que tom político é esse que você acha que o Fabato conseguiu colocar na sinopse?

Louzada – Ai, deixa eu lembrar do samba...aquele movimento de libertação do Gandhi. Mas o samba explica bem isso. Não tem um negócio? Eu não tinha muito como retratar aquilo e ele foi muito bem nisso. Esqueci o nome do movimento...

Leonardo Jesus – Algumas vezes vocês citam no texto “o início, o meio e o fim”, tem aí uma intertextualidade com Raul Seixas, né?

Louzada – Mas olha só, eu tenho verdadeira paixão pela religiosidade, pelas coisas indianas, entendeu? Minha casa tem várias coisas. Eu optei pelo Marrocos, olha só... Eu escolhi Marrocos porque eu dominava bem. E quando veio a Índia, aí eu falei: “pô, é uma sequência, vou continuar sendo... é uma sequência”. Mas eu tive assim, tudo à minha volta pra pesquisa. O André... o André, eu não tenho mágoa nenhuma, não... Até queria trabalhar de novo com ele. Porque ele viaja muito.

Leonardo Jesus – Essa ideia do início, meio e fim, depois vocês retomam na sinopse do *Tempo*. Eu posso considerar isso uma continuidade de alguma forma, ou é só coincidência?

Louzada – Eu tinha um banco de enredos. É aquele que... Novembro começa a aflorar muito mais: “é esse que vai ser”, porque não sai da minha cabeça. Eu acho que o enredo do *Tempo* só não deu certo por falta de dinheiro e pelo envolvimento do Hans Donner. O Hans Donner, ele... é meu amigo, entendeu? Mas ele sempre veio... o enredo que ele queria lançar o relógio dele. Aí envolveu a escola numa teia, que até mesmo a apresentação do enredo foi naquele Hotel Ibis ali, quando inaugurou. Que tinha patrocinador disso, daquilo e ele sempre aparecia nas coisas, falando alguma coisa. E ele queria era lançar o enredo, no final das contas, ele queria desenhar o último carro – e eu não deixei – simplesmente com o relógio dele. É só você olhar pro meu passado, pras minhas declarações, sempre fui ligado à mitologia, coisas assim. Bom, Cronos...

Leonardo Jesus – E você conseguiu também nesse desfile inserir umas mensagens simbólicas com relação ao uso do tempo, né... “correr contra o tempo”, “o tempo voa”, “tempo é dinheiro”, você tem um setor ali todo problematizando a relação do homem com o tempo.

Louzada – E que hoje... Mas é aonde eu queria chegar, porque isso cabe numa sequência, é o que o Elon Musk tá implementando, essas viagens interplanetárias. Porque a ciência já tá muito próxima de chegar a essa equação da dobra do tempo, é a única solução que tem. A viagem pra Marte, eles estão no dilema de como hibernar um ser humano por 1 ano e pouco pra chegar a Marte. Mil e tantos dias, quase 2 anos. Aí estão buscando em animais que hibernam, o que acontece com o organismo... quer dizer... Essa primeira viagem vai ser uma coisa de *kamikaze*, né? Por isso que eu te falei, queria estar vivo pra ver isso acontecer. Engraçado, eu sou tão fascinado por isso, mas eu tenho... eu sou cético com algumas coisas. Eu não acredito que a gente... assim, coisas que eu contesto: por que que disco voador tem luz? Será que tem sinal de trânsito no espaço pra sinalizar? Porque não precisa de luz ali, né?

Leonardo Jesus – O que será que eles precisam enxergar no meio do caminho? (risos) Você já falou que você gosta de ficção científica. Esse enredo é um enredo bem científico, né? Tem até umas questões difíceis de carnavalizar, essa questão da dobra do tempo...

Louzada – Isso. Que se desse certo, eu faria. Teria que dar uma continuidade a isso.

Leonardo Jesus – Esse é um enredo que merece, então, uma continuidade?

Louzada – Porque vai evoluir. O tempo do carnaval, novos tempos do carnaval. E essa relação com o tempo é uma coisa que mexe muito com a cabeças das pessoas. É uma pura convenção. A ciência hoje já prova que o homem foi... o ser humano, ele foi preparado pra viver 150 anos, no mínimo. Nós que fomos reduzindo o nosso tempo de vida pelas coisas que fazemos. Então essa relação de idade, de envelhecimento, isso tudo vai ficar no passado. A cosmética já tá evoluindo tanto.

Leonardo Jesus –2020 você volta pra Beija-flor junto com Cid Carvalho. Primeira vez que vocês trabalharam juntos, né? Na comissão de carnaval, ele tinha saído.

Louzada – Quem fez Cid ser carnavalesco fui eu. Porque o Sr. Anísio, quando veio me pedir, foi depois de eu já estar aqui, que ele queria... entendeu? Se eu aceitaria ele ser diretor de ateliê. Eu falei: “poxa, Sr. Anísio, não tá certo isso. Ele tem a vaidade dele, ele é carnavalesco também. Então, não me importo dele assinar, não”. A convivência no início foi legal. Aí eu venho pra coisa, como é que eu vou colocar... eu não pedi pra vir pra Beija-flor. Foi interesse deles, compraram parte da dívida que a Mocidade tinha comigo. Eu estava com algumas propostas... Imperatriz... pra fazer o grupo de acesso, eu não consegui.

Aliás, a Imperatriz sempre esbarrou no meu caminho, eu acho que ainda vou parar lá. Eu poderia ter ido pra Tuiuti... Atravessaram meu caminho pra eu vir pra cá, foi tudo de bom de primeira, depois... Enfrentei uma resistência muito grande aqui. Das pessoas que aqui estavam, remanescentes da comissão.

Leonardo Jesus – Em 2020 já foi assim? Você não...

Louzada – Sim... Anos que eu gostaria de esquecer. Do que eu vivi no ano do *Tempo* na Mocidade e no meu primeiro aqui, parece que era um carma que eu não me livrava.

Leonardo Jesus – Tem alguma coisa que você lembre desse nosso papo, alguma... que veio agora, que você queira falar?

Louzada – Foi muito bom! Assim, quer dizer, você interpretar, você perceber com o meu trabalho, pela minha obra, pela minha carreira, você percebeu algumas coisas que não eram... ficaram nítidas que não era meu, do meu pensamento. Mas voltando a falar um pouco da tecnologia que um dia ainda vai... que até a pessoa que fez isso já ligou pra mim: “eu já consegui aquilo que você tá querendo!” Porque no enredo da Índia, aquele ator, João Signorelli, que faz o Gandhi, ele era pra estar dentro de um globo transparente que ia levitar. Só que a gente conseguiu um motor ainda não... aquele raio foi desenvolvido pela Universidade do Rio Grande do Sul. O cara tomava choque, era

pequeno... É, ele usava umas botas especiais pra ser o terra, né, pra fazer o terra. Só que... a bola caía fora do lugar. Então, corria risco de... a gente aboliu. Mas eu ainda vou fazer uma pessoa levitar! Eu queria que ela... Essas coisas mirabolantes que você vê... O Aladim partiu de um... primeiro de um aeromodelismo... acho que não tava dando muito certo, porque eu estava na Sapucaí, os testes até fazer essa coisa de fotografar o rapaz, entendeu? Isso aí, são coisas que eu trouxe da Portela, porque eu queria fazer a águia já. Porque eu já tinha feito a drone primeiro, mas eu queria que ela voasse. Eu te falei da robótica. É legal, ia ficar no Falcon. Aí, Dalí tinha a bola, porque tinha aquele carro do futebol da Portela, era pra ter sido uma... Mas aí depois... a gente podia fazer isso assim, aí levitaria aquela bola... Um torneio de vento embaixo, a gente não conseguia erguer. Não conseguia erguer, porque eu não queria que ele erguesse muito. Eu queria que ele subisse 1 metro, 1 metro e pouco, tava bom! A gente conseguiu fazer 1,30m mas ele oscilava, caía fora. Quer dizer, tem coisas que... Como é que parte a minha ideia? Aquela comissão de frente da Índia, sabe como partiu a minha ideia? Eu queria aqueles baletts tailandeses que é com a mão na cara e vai fazendo aquela sequência. Mas com os deuses hindus. Mas você vê, de um embrião de ideia, vai crescendo, crescendo, crescendo...

Leonardo Jesus – Uma pergunta que eu queria fazer no encerramento era: “o que que te falta realizar no carnaval?” Acho que você já respondeu, né? Levitar, fazer um homem levitar.

Louzada – Levitar, a águia-avião. É cada coisa, cara. Eu não deixo passar nada. Eu não te mostrei uma imagem aqui? (segura o celular) São coisas que me... Aquela cabeça na Mocidade, do Dom Quixote... existe aquilo! Eu quase que cheguei à perfeição da escultura que existe, entendeu? Mas pô, as pessoas tem que pensar... era um avanço, já. As pessoas também que vieram naquele carro, né, as que tavam presas só pelo... eu tenho... são as minhas mensagens. Esse carro que você viu ali, é o carro que eu tinha lá, era o tanque do exército, era uma coisa também. Foram essas inserções que eu fiz no enredo do Dom Quixote. Caminhando e cantando e seguindo a canção.

Leonardo Jesus – Tem uns pontos bem... umas mensagens positivas naquele enredo. Esse dos anos de chumbo, né? O carro 6, *Uma flor vai calar os canhões*.

Louzada – É. Sabe qual o movimento mais difícil que eu consegui fazer? Na minha cabeça era simples, mas foi o que mais deu trabalho. No ano de Macapaba, uma flor girava e ia se abrindo, entendeu? Aquilo é muito difícil, cara. É muito difícil. A flor ficar girando. Não sei se foi no *Banho* ou *Macapacaba*. Não,

é de Macapaba, eu acho. Era a Fabíola... A flor girava e abria. Aquilo ali foi projetado meio de... assim... Um dia eu vou fazer a coroa da Imperatriz assim. Ela vai girar e abre, entendeu? Foi pensado pro enredo da Rosa. Era um botão desabrochando. É coisas assim, você imagina um castelo assim, de... conto de fadas. Aquelas torres pontiagudas, mas aí você cria, aquilo ali é um chapéu de bruxa. Aquilo sobe, entendeu? Vira uma... aí um dia eu vou usar! Faltam coisas ainda pra mim assim que... principalmente quando eu olho pra natureza, pensar em coisas que você vê na natureza e você tentar o mais próximo possível de fazer. Como no centenário da águia, a minha águia viria no final. Eu ia fazer pela primeira vez baseado naquela que você disse que tinha a anatomia, né? Mas aí eu ia fazer a águia cantar parabéns, assoprar (inaudível), ia assoprar cem velas, cara! Família centenária, todas as águias eram convidadas pra festa da... Eu só não usava a águia do Hitler. Mas os romanos, todas, a americana, dos índios, totem. A águia dos Maias, entendeu? O condor era convidado, que é um parente distante (inaudível).

Leonardo Jesus – Falando em águia, eu me lembrei agora da águia de 2001, que era uma águia bem diferente. Você já trouxe uma proposta bem inusitada.

Louzada – É. O escultor tá até aí, mas ele não... interpretou do jeito que... ficou parecendo uma saboneteira. Eu mesmo faço o meu meme, tá?

Leonardo Jesus – Qual era a inspiração? Era uma embarcação?

Louzada – Era. Mas era uma homenagem que eu queria fazer ao Viriato. Porque era o meu retorno à Portela, então você pega a águia de 79 do Viriato. *Incrível, fantástico, extraordinário*. Mas ele não captou, eu tentei... Mas ela ficou igual um pato... aquele display de botar ovo. É um carnaval que eu quero esquecer. É um carnaval que eu não gosto de lembrar por causa de um incidente. Porque no meio do caminho, quando tava pra entregar as fantasias, os figurinos de destaques, o Sr. Carlos resolver botar o Carlos Reis como destaque principal da Portela tirando a Wanda Batista. E eu tô crente que... “ah, pode deixar que eu vou resolver com ela”. A Wanda teve no barracão pra buscar a fantasia e eu entreguei o figurino a ela. Aí ela fez: “como é que vem a águia que eu... comigo?”. “Wanda, o Sr. Carlos não falou nada com você?”. “Não”. Aí eu não falei que era o Carlos Reis: “Ele pediu que não viria ninguém na águia, que eu colocasse você no carro 2”. Ela passou mal, no dia seguinte ela morreu.

Leonardo Jesus – Nossa, que chato...

Louzada – Era uma grande amiga, cara. Fiquei chocado com aquilo. Mas eu vi que... não faz falta! As pessoas agem assim... não me surpreende muito, não... as coisas... Mas... eu adorei! Eu

adorei essa entrevista! Você escreveu o meu livro, entendeu?
Grande parte!

Leonardo Jesus – Eu adorei, nossa! Mais ainda, 3 mil vezes mais porque eu tô surpreso. Eu sabia que seria ótimo, mas pras coisas que eu venho investigando e escrevendo, o papo aqui foi perfeito. Agradeço muito a oportunidade.

REFERÊNCIAS

JESUS, Leonardo Augusto de. **Desfile-conceito x desfile-imagem: O dizível e o visível nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro na hipermodernidade**. 391f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2023.

LOUZADA, Alexandre. [Entrevista concedida a] Leonardo Augusto de Jesus. **Arquivo de áudio: Louzada.m4a (3h50min)**. 22 dez. 2022.

Da sapucaí, assombro holístico: breve (re)ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro¹

Clark Mangabeira

¹ Este texto é uma republicação. Texto originalmente publicado na Revista Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, volume Especial, 2020. Uma versão deste foi também publicada no livro “Assombros e Enredos – Escolas de Samba em perspectiva antropológica”, coletânea organizada por Clark Mangabeira e Victor Marques (Selo Carnavalize, 2023).

(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 sinédócico, 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 cariocas por ser considerado um dos grandes desfiles da história do Carnaval, com imagens já clássicas cristalizadas no imaginário popular (SANTINI, 2018). No jogo sinédóquico proposto, o desfile de Joãozinho Trinta traz elementos cruciais para uma possível revisitação dos temas do Carnaval e, quiçá, uma diminuta contribuição aos estudos carnavalescos.

“Deixem-me mostrar meu carnaval”

Pautada na experiência de assistir aos desfiles das Escolas de Samba *na* 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 expectador 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 visão aos desfiles é 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, “apenas parcialmente 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 olho divino, 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.

“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 locus 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 Joãozinho 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 constringe 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.

Entre a completude e a 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 daí 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 vivo 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 e 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 ô ô Ebó-lebára laiá laiá 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?

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 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 Joãozinho 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 sua potência simbólica. Holisticamente, no desfile, um Cristo-Mendigo significativo porque articulado no e pelo desfile, enquanto totalidade integrada por 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 no Carnaval 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: ratos e 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: Embrafilme, 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.

Júlio Mattos: um carnavalesco esquecido

Madson Luis Gomes de Oliveira
Joaquim Sotero de Almeida Neto

Introdução

Os desfiles de escolas de samba, no Rio de Janeiro remontam ao início dos anos 1930 e, de lá para cá, muita coisa aconteceu. A cidade se modificou e os locais de apresentação da festa carnavalesca também tomaram novos rumos. Alguns termos sofreram alterações; algumas técnicas de fabricação de fantasias, alegorias e adereços também incorporaram inovações. Mas, essa é uma história muito longa e que não caberá nesse escrito. Por isso, decidimos focar como tema principal desse artigo, a figura de um carnavalesco que foi se tornando esquecido, ao longo dos anos: Júlio Mattos (1931-1994) ou o Julinho da Mangueira, como ele ficou mais conhecido.

Para tanto, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre a história dos desfiles das escolas de samba, em trabalhos acadêmicos e percebemos que existe pouco material publicado a respeito da trajetória artística e profissional desenvolvida por Júlio Mattos. Essa é uma das nossas contribuições: divulgar os feitos artísticos de um “carnavalesco esquecido”. Buscamos por notícias jornalísticas para nos ajudar a compreender a alcance da trajetória de Julinho, junto ao carnaval carioca e a fonte mais consultada foi a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional que, por meio dos periódicos dos anos 1970 e 1980, complementaram

as lacunas das poucas pesquisas acadêmicas sobre o personagem-título desse documento.

Assim, decidimos dividir o artigo em duas partes: a) CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE JÚLIO MATTOS e b) OS ÚLTIMOS CARNAVAIS DE JÚLIO MATTOS, NA MANGUEIRA. Na primeira parte, apresentamos o personagem principal, Júlio Mattos, recontando um pouco de sua origem e sua trajetória, desde jovem para colocá-lo no “cenário carnavalesco”, demonstrando como tudo teve início. Depois, na segunda parte, elencamos três desfiles carnavalescos da Estação Primeira de Mangueira, em que Júlio foi o responsável, nos anos: 1986, 1987 e 1988, os últimos em que ele apareceu em posição de destaque naquela agremiação.

A origem humilde e a falta de formação acadêmica são apontados como possíveis fatores para o “apagamento” de Júlio, junto ao primeiro time de carnavalescos, uma vez que ele chegou a ser campeão (ou vice-campeão) em desfiles memoráveis. Além disso, ele chegou a prestar serviço para outras tantas escolas de samba, no Rio de Janeiro e fora do estado, sendo conhecido por sua mão-de-obra especializada e qualificada. Então, qual o motivo para que Júlio Mattos tenha sido esquecido do “panteão carnavalesco”? Essa é uma das questões que pretendemos apontar nesse trabalho.

Portanto, entendemos que esse tema seja adequado ao mote do livro, no qual ele está inserido, uma vez que faz parte das “f[r]estividades”, tendo nos carnavais de nosso país novos olhares e perspectivas sobre o fazer cultural, mesmo como nesse caso em que trazemos à luz um personagem de outras épocas.

Contextualização sobre Júlio Mattos

Figura 1 - Júlio Mattos



Fonte: Site Sambario

(<https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=julio>)

Júlio Pereira de Mattos (Figura 01) também era conhecido como Júlio Mattos ou o Julinho da Mangueira. Ele nasceu em 06 de abril de 1931 e faleceu em 19 de março de 1994, com quase 64 anos de idade. Júlio cresceu pelos arredores da antiga Praça Onze, conhecida por abrigar os desfiles e festas carnavalescas

de momo até meados do século XX, ainda quando as escolas de samba “engatinhavam” em sua organização (JÚLIO MATTOS. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_Mattos).

Júlio era de família humilde e na juventude frequentava uma escola de samba chamada de Paraíso das Bananas, que ficava no Morro do Tuiuti. Esse morro, situado em São Cristóvão (RJ), remonta a um tempo que retrocede ao Império brasileiro, tendo sido instalado naquela localidade um reservatório de água que abastecia a Quinta da Boa Vista, residência real da família imperial. O Morro do Tuiuti passou a ser povoado com maior intensidade, no início do século XX, em virtude das reformas urbanísticas ocorridas no centro do Rio de Janeiro. Desde aquele período, a comunidade que se formou naquele morro, foi desenvolvendo estreita ligação com o carnaval, pois no ano de 1933 foi criada a escola de samba Unidos do Tuiuti. Nos anos 1940, a agremiação entrou em decadência e os dissidentes formaram o Bloco dos Brotinhos. No início dos anos 1950, alguns sambistas se uniram para formar o Grêmio Recreativo Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, ou Paraíso do Tuiuti, oficialmente fundada em 05 de abril de 1954, mas que as discussões e intenção datavam de dois anos antes. Portanto, a Paraíso do Tuiuti é o resultado da união dos remanescentes da Unidos do Tuiuti com a Paraíso das Bananas

(PARAÍSO DO TUIUTI. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Para%C3%ADso_do_Tuiuti).

Júlio manteve contato com muitos sambistas e os técnicos que “colocavam o carnaval na rua”. Os técnicos são considerados os precursores do que hoje conhecemos como carnavalescos, indivíduos responsáveis pela idealização e orientação dos préstitos ou desfiles e estavam ali para organizar e orientar os outros profissionais envolvidos no feito carnavalesco no ateliê (GUIMARÃES, 1992). Esse profissional, com técnica especializada e muitos deles ligados a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), já se encontravam confeccionando carros alegóricos para as Sociedades Carnavalescas, antes do século XX. Nilton Silva dos Santos (2009, p. 53), em *A arte do efêmero*, diz que não só especialistas ou com méritos conhecidos lidavam com o ofício de técnicos no/para o carnaval, mas autodidatas, curiosos e dedicados ao processo artístico também.

Da Paraíso do Tuiuti, Escola de Samba que nunca se desligou, Júlio Mattos, foi convidado a fazer o carnaval de outra agremiação, a GRES Estação Primeira de Mangueira, em 1958, lembrando que ambos os morros são vizinhos, e que Júlio passou a residir na comunidade de Mangueira (GUIMARÃES, 1992).

A repórter Lena Frias (1978), para o Jornal do Brasil, faz uma análise sobre Júlio Mattos:

Fala pouco por palavra: sua eloquência está no seu trabalho, que faz Julinho da Mangueira o grande artista plástico do carnaval. Arte e habilidade que ele empresta a grandes estrelas da cenografia carnavalesca, quando não está trabalhando para sua Estação Primeira. Júlio Matos é autodidata, produto do morro e das escolas de samba. Nasceu, faz 47 anos, na praça 11 e mora na fundação, no alto do morro de Mangueira. Leva, portanto, sobre os carnavalescos em geral, a vantagem de conhecer o assunto de dentro... (FRIAS, Edição 00301, 05 de fevereiro de 1978, Caderno B, p. 1).

Para observar melhor esse artista autodidata, Leonardo Augusto Bora (2019, p. 27), em sua obra *Antropofagia de Rosa Magalhães*, diz que não existe uma formação carnavalesca ou algo específico, uma vez que muitos são autodidatas, pois aprendem na lida do ofício, observando o fazer artístico e imaginando-se serem os fazedores da arte carnavalesca. Um diploma numa área artística ou afins não determina a qualidade e o sucesso do trabalho carnavalesco, pois há um leque de profissionais que trabalham no/para o carnaval e não tem formação alguma em artes visuais e áreas afins.

Essa busca pela técnica específica, não se limitou aos acadêmicos, entre eles cenógrafos e artistas visuais, que as próprias escolas de samba formam e produzem seus

carnavalescos. Importante é mostrar como Júlio Mattos, cujo trabalho atravessou três décadas (1960, 1970 e 1980), mas que nos anos de 1950 já estava na labuta da profissão, conseguiu desenvolver trabalhos para várias escolas de samba.

No entanto, foi na Estação Primeira de Mangueira que ele dedicou mais tempo da sua arte, do seu amor, tornando-se, também ele, “verde e rosa” (GUIMARÃES, 1992, p. 43). Júlio Mattos fez grandes carnavais para a Mangueira, ocupando a função de carnavalesco solo em 1963, quando fez o enredo *Exaltação à Bahia*, considerada pela crítica como uma arrebatadora apresentação. Ele foi reconhecido tecnicamente no desfile da Mangueira de 1967, quando tornou-se campeão pela primeira vez, com o enredo *O Mundo Encantado de Monteiro Lobato*. Depois foi bicampeão, em 1968, ao desenvolver o enredo *Samba, Festa de Um Povo*, numa época em que a figura do carnavalesco não era tão celebrada e reconhecida como atualmente. Mas, Júlio foi considerado aquele que dava “verdadeiras aulas de verde e rosa”, ao explorar as cores sociais da agremiação do morro da Mangueira (GASPARANI; MELO; MAGALHÃES e SIMAS, 2016. p. 148).

Olhando retrospectivamente para a história das escolas de samba no Rio de Janeiro, é consenso estabelecer algumas fases que coincidem com o desenvolvimento por que passaram os desfiles carnavalescos, a saber. Costumamos atribuir à fase

inicial o intervalo temporal entre o ano de 1932 (primeira competição oficial entre as escolas de samba) e o final dos anos 1950. Num segundo momento, houve uma espécie de revolução estética, no início dos anos 1960, com a chegada de Fernando Pamplona (oriundo da arte teatral e da Escola de Belas Artes) ao Salgueiro. Essa fase se estende até o início dos anos 1980. Em 1984, a terceira fase dessa trajetória pode ser delineada com a criação do Sambódromo (com as arquibancadas de grandes dimensões), pois houve nova mudança estética pela verticalização do espetáculo (fantasias e alegorias foram alongadas para alcançar a visão dos espectadores, agora mais distantes da pista). Essa fase pode ser entendida até o início do século XXI. A quarta fase é a que atualmente vivemos e que se estabeleceu a partir do ano de 2004, com a criação e difusão das alegorias vivas (ou coreografadas), no desfile empolgante da Unidos da Tijuca, sob a batuta do carnavalesco Paulo Barros que, naquele momento, despontava para o grande público, com ideias arrojadas e diferentes do que era praticado.

Sobre as duas primeiras fases descritas acima, Helenise Guimarães (1992, pp. 33-34) explica a marca deixada por algumas agremiações e personalidades, no seguinte trecho: “A diferença é que a Portela fez uma revolução de bases administrativas e ideológicas (Paulo da Portela, Antônio Caetano e Lino Manuel Reis), e o Salgueiro posteriormente

revolucionou no contexto plástico-visual de Fernando Pamplona)”. Assim, não tirando os méritos de Paulo da Portela e nem dos acadêmicos da Escola de Belas Artes e dos “filhos de Pamplona” (GASPARANI; MELO; MAGALHÃES e SIMAS, 2016. p.148), essas revoluções deixaram no limbo o grande artista que foi Júlio Mattos, relegado a uma outra categoria, quase nunca citado ou lembrando e quando o é, quase na totalidade vem de uma mesma fonte, que a já citada pesquisa de mestrado de Helenise Guimarães (1992).

Neste contexto, fazemos um paralelo com o período pré-carnavalesco da Mangueira para o ano de 1964, em que Júlio Mattos desenvolveu o enredo *História de Um Preto Velho*. Este é o mesmo ano em que o artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980) “subiu o Morro da Mangueira”, a convite de amigos e conheceu a Escola, sua comunidade, sua arte. Naquele ano (1964), ele saiu como passista na escola e daquele encontro com o morro, com o samba e com a Mangueira, idealizou os *Parangolés* dele. Foi a partir daí que sua obra chegou ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (HERMANN, 2020, pp-62-83). Hélio Oiticica continuou a frequentar a Escola, sua comunidade e a sair de passista na verde e rosa, em que Júlio Mattos era o carnavalesco. Então, é natural que surja uma indagação: Por que isso tudo não foi acatado com uma “Revolução Mangueirense”? Com o convívio e toda a relação de arte, considerando os encontros e

as trocas de experiências, por que o nome de Júlio Mattos não ficou gravado no “panteão” dos artistas plásticos ou mesmo do Carnaval das escolas de samba?

Leonardo Bora (2019, p. 25) reforça a importância da dita “Revolução Salgueirense”, afirmando que: “Seguindo esse raciocínio, tinha início um efeito cascata: as mudanças visuais experimentadas pelo Salgueiro levaram as outras agremiações a uma paulatina revisão dos conceitos estéticos”. Mas, Júlio Mattos foi o artista que conseguiu furar a bolha entre os carnavalescos oriundos das Belas Artes ou áreas afins, nos anos de 1960. Julinho voltou a ganhar o campeonato carnavalesco, em 1973, com o enredo *Lendas do Abaeté* e foi vice-campeão em 1978, com o enredo *Dos Carroceiros do Imperador ao Palácio do Samba*, imprimindo sua linguagem estética que ainda hoje é marca na Estação Primeira de Mangueira, influenciando outros carnavalescos e agremiações. Essa marca é fruto do encontro de Júlio Mattos com a comunidade e suas cores, tão bem utilizadas nos desfiles que fez naquela agremiação (GUIMARÃES, 1992, p. 42).

Entre idas e vindas como carnavalesco da Estação Primeira de Mangueira, Júlio Mattos mantinha sua fábrica de esculturas para o carnaval, atendendo outras escolas de samba do Rio de Janeiro e do Brasil, chegando a atender 42 Escolas no ano de 1986 (CUNHA, 1986, p. 8).

Helenise Guimarães (1992, p. 45) afirma que: “Em seus galpões ele guardou a história do Carnaval Carioca através das Esculturas e alegorias que comprou das Escolas de Samba. Um grande acervo que ainda alimenta o grande sonho deste Carnavalesco, o de construir um imenso Museu do Carnaval”, quando teve oportunidade de entrevistá-lo para sua dissertação de mestrado. Esse sonho de fazer/ter um museu é sempre citado em vários momentos da vida de Júlio Mattos. É só recuperar o trecho da matéria jornalística de 1978, quando ele afirmava que queria criar a “Julilândia” (FRIAS, 1978, p. 1), se referindo a um espaço temático carnavalesco. Em 1990, 12 anos depois, em matéria publicada no O Globo, *Uma fábrica de sonhos em Olaria*, continuava com a mesma ideia, uma vez que guardava peças históricas, afirmando não vender de maneira alguma, pois aguardava um dia fazer um Museu do Carnaval. No entanto, o que faltava era um terreno e ajuda pública (UMA fábrica de sonhos em Olaria. O GLOBO, 16 de fevereiro de 1990, p. 16).

Reforçando a importância de Júlio Mattos e de sua “fábrica”, Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti (2006), em *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*, diz que:

Julinho ocupa um lugar ímpar, e esclarecedor, na história do Carnaval da cidade. Sua “fábrica de Carnaval”, permite que ele concilie o “amor à arte” e a “fidelidade à Mangueira” com o dinheiro necessário à sobrevivência. Julinho sobreviveu graças a um esquema o mais

mercantil possível: a venda do “pacote pronto” pela cidade e país fora. Porém, mais do que isso, Julinho permitiu que a Mangueira mantivesse sua competitividade no desfile, com um carnavalesco oriundo de “dentro” da escola (CAVALCANTI, 2006, p. 81).

Júlio Mattos domava a técnica do *Papier Maché*, técnica essa que se utiliza de uma massa feita com papel picado que é imersa em água, depois coado e misturado com cola ou gesso, que Julinho dominava total conhecimento e detinha particularidades na confecção de peças utilizando essa práxis. Nunca revelava seu mistério para ninguém e eram poucos os que tinham a oportunidade de aprender os segredos do carnavalesco e a forma do seu preparo da massa, informação extraída da matéria jornalística *Carnaval da Mangueira tem Carlos Drummond de Andrade* (RODRIGUES, 1987, p. 13).

Em uma de suas entrevistas, Júlio Mattos se autointitulava como: “*O Rei do Papier Maché* (...) faço melhor do que ninguém” (CUNHA, 1986, p. 8). A respeito da “Fábrica de Carnaval” de Júlio Mattos e suas técnicas especiais, exclusivas e secretas é interessante relacionar com o trecho abaixo, sobre novas “habilidades específicas” e “necessidades particulares”:

(...) O dinheiro se transforma num mediador por excelência no espaço metropolitano, faz surgir novas formas ou configurações profissionais nas quais os indivíduos poderão imprimir sua marca, seu caráter, seu

conteúdo. “Empregados da indústria e do comércio das grandes cidades” utilizarão suas formações individuais, sejam as escolas ou as da vida prática, como fonte principal e idiossincrática de se apresentar nas arenas e contextos de interação e socialização. Indivíduos buscarão tirar proveito de habilidades específicas e de necessidades particulares, por conseguinte, para obter seu sustento. Empregados como os carnavalescos, portanto, que farão brotar gramáticas e estilos próprios através de seus trabalhos, como no caso das escolas de samba (SANTOS, 2009. p. 68).

Depois de quase 10 anos trabalhando na “Fábrica de Carnaval”, produzindo para várias escolas de samba, em 1986 Julinho voltou à sua amada Estação Primeira de Mangueira. O carnavalesco foi convidado a retornar à escola já no final do ano anterior, pois a “verde e rosa” passava por dificuldades financeiras, recorrendo ao artista por sua familiaridade e sua identificação com a escola. Júlio Mattos, em seu depoimento fornecido para a professora Helenise, diz sobre sua volta à Mangueira:

(...) me chamaram de novo, na Mangueira. As coisas estavam ruins e queriam a minha opinião, eu me empolguei e dei a sugestão – Caymmi – e acabei ficando de novo como Carnavalesco, fazendo figurino, alegoria e enredo. Fui campeão novamente e depois a apresentamos Carlos Drummond de Andrade e “Cem Anos de Liberdade”, em que perdemos por um ponto, que seria o tricampeonato de minha autoria (GUIMARÃES, 1992. p. 115).

Após essa contextualização sobre a trajetória carnavalesca de Júlio Mattos, analisamos especialmente três de seus desfiles: 1986, 1987 e 1988, com intenção em demonstrar a maturidade artística desse carnavalesco, que tão bem soube interpretar as características estéticas da Estação Primeira de Mangueira.

Os últimos carnavais de Júlio Mattos, na Mangueira

1986

Figura 2 - Desfile da Mangueira, 1986



Fonte: Site Sambario

(<https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=julio>)

Em 1986, com o enredo intitulado *Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia e a Mangueira têm*, a agremiação deu sequência às homenagens que a Escola vinha fazendo antes (em 1984, com enredo *Yes, nós temos Braguinha*, homenageou o compositor mais longevo do Brasil; em 1985, no enredo intitulado *Abram alas que eu quero passar – Chiquinha Gonzaga*, reverenciou a maestrina brasileira). Ficou notória essa fase da Mangueira, sendo reconhecida por exaltar os mestres do Brasil, obtendo boas colocações (em 1984 e em 1986, foi campeã do grupo 1A) (CALARRELO, 1985, p. 8).

Portanto, em 1986 a Estação Primeira de Mangueira fez uma homenagem ao compositor baiano Dorival Caymmi, por meio de suas músicas e propôs um passeio pela terra natal do homenageado. Durante a transmissão dos desfiles das escolas de samba em 1986, enquanto outros comentaristas faziam críticas severas ao visual da escola, que é de responsabilidade do carnavalesco, afirmando que as alegorias e as fantasias não contavam o enredo, Fernando Pamplona destoava dizendo:

(...) o Julinho, Júlio Mattos, o artista carnavalesco da Mangueira, faz parte dos carnavalescos tradicionais, daqueles que faziam escolas de samba, antes, muito antes da década de 1960. Ele é o carnavalesco clássico, daqueles que faziam carnaval do antigamente. Eu creio, que vocês, vão ver a Mangueira fazer um carnaval do antigamente, hoje! (TAPAJÓS, 2017b. Transcrição do desfile da Mangueira, em 1986. Ver em:

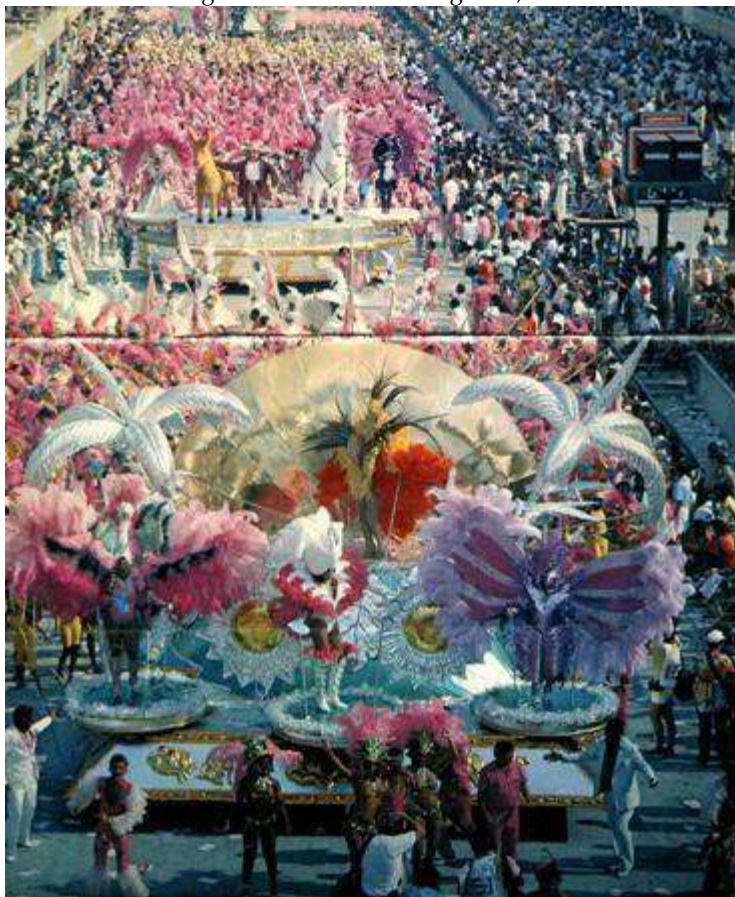
https://www.youtube.com/watch?v=B3_S5J2lXtg, 22:45 minuto).

Sobre a estética visual da Estação Primeira de Mangueira, dita por Fernando Pamplona como tradicional, observamos uma produção da imagem ancorada em si mesma, por meio da identificação do samba, além de considerar a formação e a figura do carnavalesco. Essa “tradição” ressaltada antes parecia se equilibrar na dicotomia entre o visual elaborado e a identificação popular com a escola. No desfile de 1986, o carnaval da Mangueira, seu visual no desfile, sua composição estética e sua comunicação mostraram uma outra visão de mundo, conforme trecho abaixo:

... importa não propriamente o que se vê, mas o que se lê: o que se sabe de seus fundadores, de suas figuras míticas e exemplares, a relativa simplicidade das fantasias e alegorias da Mangueira. Os carros baixos com poucos destaques, o uso marcado do verde e do rosa, suas cores emblemáticas, falam de tradições caras ao imaginário carioca. O visual da Mangueira crítica dessa forma a “primazia do visual no desfile” (CAVALCANTI, 2006, p. 73).

1987

Figura 3 - Desfile da Mangueira, 198



Fonte: Site Sambario

(<https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=julio>)

No ano de 1987, a Mangueira e Julinho sagraram-se campeões e o bicampeonato deu o reconhecimento merecido,

Fábio Fabato, 2016, pp. 149-150) descreve o final do desfile, assim: “com o sol na moleira e uma narrativa visual sobre Carlos Drummond de Andrade...”, cujo título do enredo era *No reino das palavras, Carlos Drummond de Andrade*. Julinho fez uma viagem não só sobre a vida do escritor, mas por suas obras para discorrer sobre a trajetória literária daquele mineiro.

Com escassez de patrocínio e forte crise econômica na época, o carnavalesco usou de vários artifícios para colocar o carnaval na avenida, até pegando um pedaço de Minério, esmagando a pedra e transformando em pó, para revestir o paletó da escultura do personagem Carlitos, ícone do ator inglês Charlie Chaplin (1899-1977), de acordo com matéria jornalística intitulada *Expectativa e mistérios dão o tom dos barracões* (EXPECTATIVA e mistérios dão o tom nos barracões, JORNAL DO BRASIL, 28 de fevereiro de 1987, p. 35). A referida matéria foi ao barracão da Mangueira e fotografou o criador e a criatura, ilustrando o que era dito no texto a respeito da grande escultura de Carlitos (Figura 04).

Figura 4 - Julinho fotografado sentado na base da escultura de Carlitos



Fonte: Foto de Carlos Mesquita.

Hemeroteca Digital BN. *Jornal do Brasil*, 28/02/87, p. 3.

Na transmissão de 1987, novamente a Estação Primeira de Mangueira foi criticada pela estética, mas ressaltaram que a Mangueira fez um carnaval no estilo de Julinho, numa linha de criação bastante popular, uma vez que Júlio Mattos tinha total identificação com a escola (RODRIGUES, 2013. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibmYvMUn0pE>, 13:05 minuto).

Ao final daquele ano, numa reportagem publicada no O Globo, Julinho diz: “Olha que a gente faz tudo certo, com muito carinho e dedicação, para, na maioria das vezes, ver o nosso trabalho ser julgado por meia dúzias de imbecis, pseudointelectuais que cometem erro incríveis” (O VELHO mestre da Estação Primeira, O GLOBO, 09 de dezembro de 1987, p. 30). Neste sentido, a respeito do contexto de visual e estético, Helenise Guimarães (2015), em *A batalha das ornamentações*, diz que “que a visualidade de sua apresentação determina seu caráter espetacular e que ‘a festa carnavalesca’, que tem historicamente a fantasia e alegoria como parte de seus componentes centrais, traz a visualidade no seu bojo” (CAVALCANTI, 1995 *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 258).

1988 e a despedida como carnavalesco da Mangueira

Figura 5 - Desfile da Mangueira, 1988



Fonte: Site Sambario

(<https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=julio>)

Para o carnaval de 1988, a Mangueira não escolheu uma personalidade como vinha fazendo, e sim uma efeméride, os 100 anos da abolição da escravização no Brasil, mantendo uma abordagem crítica sobre a temática (TAPAJÓS, 2017a). Júlio Mattos prometia surpresas e alegorias jamais vistas, como enredo intitulado de *Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão?*, considerado seu último grande desfile pela verde rosa. Ele saiu da avenida aclamada pelo público, com seu samba-enredo imortalizado, perdendo o campeonato para antológico desfile do GRES Unidos de Vila Isabel, que tornou-se ícone: *Kizomba*. Vale a ressalva do jornalista e escritor Fábio Fabato (2016, p. 150) ao afirmar que: “Sim, o artista com branco na pele e o povo miscigenado na alma sabia mesmo extrair o essencial da mágica ala de poetas do palácio do samba”. O desfile da Mangueira ficou com o vice-campeonato, naquele ano.

Júlio Mattos ainda fez o desfile da Mangueira de 1989, cujo enredo não escolheu, *Trinca de Reis*, tendo uma colocação ruim (ficou em 11º. Lugar), assim terminando oficialmente sua longa jornada na Estação Primeira de Mangueira. No entanto, ele continuou, mesmo sem vínculo, fornecendo alegorias para a escola, pois todas as alegorias usadas para o desfile de 1990, com o enredo *E deu a louca no barroco* (UMA fábrica de sonhos em Olaria, O GLOBO, 16 de fevereiro de 1990, p. 16).

Helenise Guimarães (2015, p. 103) cita o antropólogo Roberto Da Matta (1991) para explicar que o carnaval não só reinventa o espaço social, como cria regras dentro destes próprios espaços, no qual ficam submetidas imposições às pessoas e à cidade.

Avançando mais no tempo, Nilton Santos (2009) afirma que:

O trabalho do carnavalesco, na cidade do Rio de Janeiro, passa indubitavelmente, pela construção de elos e pontes, mediações, decodificações e interpretações que põem em relação segmentos do universo societal carioca. A “troca” – de valores, crenças e informações – como horizonte de possibilidades, identificadas por Gilberto Velho em diferentes tipos de mediação, é própria do *métier* do artífice do carnaval (SANTOS, 2009, p. 110).

O último carnaval de Júlio Mattos como carnavalesco, em 1990, foi pela escola de samba que começou, a Paraíso do Tuiuti, com o enredo *Eneida, o pierrô está de volta*. Infelizmente, ele não conseguiu abrir sua “Julilândia”. Ao longo da sua trajetória profissional foi guardando conquistas e mágoas, que o fizeram acreditar que não fora incluído entre as grandes personalidades no Museu do Carnaval, porque ainda não teria ganhado o Prêmio *Estandarte de Ouro*, prêmio este concedido pelo Jornal O Globo para Escolas de Samba e personalidades do carnaval.

Entre as mágoas do carnavalesco, ele deixou explícita duas delas na reportagem *O velho mestre da Estação Primeira*, de 1987, destacado o seguinte trecho com a impressão dele a respeito de sua “invisibilidade” no meio dos críticos: “Acho também que o fato de ter morado 25 anos no alto do morro da Mangueira, de onde me mudei há pouco tempo, contribuiu para que não tivesse o meu nome incluído entre os 50 que compõem o Museu do Carnaval e por não ter ganhado ainda o Estandarte de Ouro” (O VELHO mestre da Estação Primeira, O GLOBO, 09 de dezembro de 1987, p. 30).

Como já citado, Júlio Mattos era um artista autodidata que equilibrava sua prática nas seguintes dicotomias: conhecimento formal e o informal; a interação do erudito e o popular. Maria Laura Cavalcanti (2006) reforça sobre as mágoas do carnavalesco, no seguinte trecho: “Julinho traz a mágoa e a frustração da impossibilidade de uma superação” (CAVALCANTI, 2006, p. 82). Noutra ocasião, ele revelou a frustração de nunca ter conseguido cursar a Escola de Belas Artes. O artista diz que tentou fazer Belas Artes, mas não tinha o curso ginásial e foi barrado; depois até tentou terminar os estudos, mas foi chamado de “velho” para cursar a Universidade, fazendo com que Julinho “tomasse ódio” das Belas Artes e recusando qualquer convite daquela instituição para proferir palestras, ou mesmo colaborar com aulas e

oficinas, mesmo lamentando depois em não ter passado seus ensinamentos e técnicas aos mais jovens (O VELHO mestre da Estação Primeira, O GLOBO, 09 de dezembro de 1987, p. 30).

Leandro Viera está como carnavalesco da Imperatriz Leopoldinense, mas esteve a frente da Estação Primeira de Mangueira (entre 2016 e 2022), é detentor de três títulos do grupo especial carnaval carioca, sendo dois deles pela Mangueira. Em um debate no programa Roda Viva, da Fundação Anchieta/TV Cultura, foi perguntado sobre o carnavalesco Júlio Mattos e o que teria de influência em seu trabalho, disse o seguinte:

(...) Júlio Mattos é um artista fundamental... é o cara que mais ganhou na Mangueira... é o artista que tem que ser reconhecido, porque ele, o Júlio Mattos, faz parte destes artistas que longe deste ambiente acadêmico e de formação autodidata, acabou sendo um cara meio que engolido por esse processo carnavalesco da Academia e tudo mais, e a produção intelectual deste cara ficou colocado de lado. Ele... inclusive, a Mangueira “Cafona”, a Mangueira “Brega”, a Mangueira que... a estética não estava à altura da estética de outros carnavalescos é... vindo da Academia”. (...) O que chama de “Cafona”, para Mangueira é uma sofisticação que não foram alcançadas, sofisticação que não foi alcançada, porque acham que está acima da régua para o bem do que é ruim. Júlio Mattos é o cara, que eu tenho paixão pelo trabalho do Júlio Mattos, porque ele é um cara completamente fora da curva e entendo essa sofisticação popular que guarda o perfume da Mangueira (CARNAVALESCO... Roda

Viva. Ver entrevista completa em:
https://cultura.uol.com.br/programas/rodaviva/videos/11108_roda-viva-leandro-vieira-28-02-2022.html).

A dissertação de mestrado de Helenise Guimarães (1992, p. 115), utilizada como base nesse escrito, finaliza o capítulo sobre Júlio Mattos de uma forma nostálgica, deixando no ar se um dia o carnavalesco voltaria à Estação Primeira, uma vez que quando ela o entrevistou ele ainda estava ativo, artisticamente falando.

Como sabemos agora, mais de trinta anos depois, Julinho, oficialmente, nunca voltou à verde e rosa. Ele morreu de câncer, longo após o carnaval de 1994, no dia 19 de março, mas ainda hoje é identificado por quem pesquisa sobre o carnaval das escolas de samba, como “O Julinho da Mangueira”.

Considerações finais

Nesse escrito, apresentamos Júlio Mattos, importante carnavalesco carioca, abordando seus principais trabalhos artísticos junto à Mangueira, ao mesmo tempo em que remarcamos a ausência dele entre as grandes personalidades da festa carnavalesca. Como demonstramos, ele foi um artista que durante três décadas e cuja obra ficou na memória dos foliões carnavalescos, que sempre esperavam os dias de carnaval para ver os desfiles das escolas de samba cariocas, em especial os da Estação Primeira de Mangueira.

Nossa intenção com esse texto é a valorização de Júlio Mattos, um artista autodidata, entendendo a relevância dele como de suma importância para aqueles, que já labutam no ofício artístico dos desfiles das escolas de samba, tendo disputado com outros de formação acadêmica.

Entendemos que os entraves pelos quais Julinho passou em sua época não sejam tão evidentes na atualidade, pois sendo nós mesmos integrantes da Escola de Belas Artes – EBA (professor e estudante) a cada ano chegam pessoas buscando formação nas artes e interação com a festa carnavalesca. A EBA sempre teve uma ligação com os desfiles carnavalescos e continua sendo procurada por jovens estudantes que fazem da arte uma profissão.

Ao buscarmos alcançar saber mais sobre Júlio Mattos, encontramos como principal fonte de pesquisa a dissertação de Mestrado de Helenise Guimarães (1992), uma fonte primária de suma importância, uma vez que ela acompanhou de perto o trabalho do artista, chegando a entrevistá-lo. Some-se a isso, outros autores que se dedicaram ao estudo da festa carnavalesca que, ao falar de Julinho sempre se referem ao trabalho de Helenise Guimarães, como obra de referência no assunto. Em busca de complementação, pesquisamos em periódicos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e outros acervos sobre a figura do carnavalesco Julinho. Foram

nessas reportagens e entrevistas, ao longo de sua carreira, que pudemos conhecer um pouco mais sobre as particularidades de Júlio Mattos, o Julinho da Mangueira. No entanto, temos consciência que ficou muita coisa de fora, o que justifica uma pesquisa mais aprofundada a respeito do trabalho dele, seja na atuação junto à Mangueira ou mesmo nas outras muitas escolas de samba com as quais ele teve a oportunidade de colaborar.

Ao conhecermos mais sobre o trabalho de Júlio Mattos e suas técnicas nos deparamos com um artista que conseguiu cinco campeonatos e seis vice-campeonatos no Grupo Especial do carnaval do Rio de Janeiro, isso sem citar outras colocações nos outros grupos que existem no carnaval carioca e é inevitável uma pergunta: Por que Júlio Mattos não recebeu a mesma atenção que outros artistas, muitos deles muito menos premiados? Ou mesmo uma indagação que merece reflexão: Por que o trabalho de Julinho, junto à Mangueira, não teve a mesma repercussão que a “revolução portelense” (anos 1930 e 1940) ou mesmo a “revolução salgueirense” (dos anos 1960)? Não seria ele próprio um expoente para uma “revolução mangueirense”?

Portanto, propositalmente finalizamos nosso texto não com fechamentos, mas com a ideia de abertura de novas possibilidades investigativas, em busca de caminhos para seguir, pois Júlio Mattos merece ser estudado e seu talento

devidamente recuperado para outras gerações que não o conheceram. Como bem declarou o carnavalesco Leandro Vieira, no Programa de abrangência nacional Roda Viva, temos que recuperar, festejar, celebrar.

Por fim, elencamos alguns adjetivos encontrados durante nossa pesquisa, para se referir ao Júlio Mattos: Julinho; Julinho da Mangueira; artista comunitário; favelado; autodidata; popular; genuíno; puro; de estética simples; ingênuo; brega; produto do morro; homem de sorte. Viva Júlio Mattos!

REFERÊNCIAS

BORA, Leonardo. **A antropofagia de Rosa Magalhães**. Rio de Janeiro: Rico Editora, 2019.

CALARRELO, Mara. Os heróis vivos da avenida. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 17 de dezembro de 1985, p. 8. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=&pagfis=158540. Acesso em: 19 out. 2023.

CARNAVALESCO Leandro Vieira. **Roda Viva**, Rio de Janeiro: TV Cultura/Fundação Padre Anchieta, 28/02/2022. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/programas/rodaviva/videos/11108_roda-viva-leandro-vieira-28-02-2022. Acesso em 01 mar. 2022.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. 3ªED. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MINC / Funarte, 2006.

CUNHA, Ângela Regina. Cenógrafo de 42 escolas produziu a festa da Mangueira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1986, p. 8. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=030015_10&PagFis=6885&Pesq=%22Angela%20cunha%22. Acesso em: 19 out. 2023.

EXPECTATIVA e mistérios dão o tom nos barracões. **Jornal do Brasil**, 28 de fevereiro de 1987, p. 35. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015>

_10&pasta=ano%20198&pesq=%22Expectativa%20e%20mist%C3%A9rios%20d%C3%A3o%20o%20tom%20dos%20barrac%C3%B5es%20%22&pagfis=193397. Acesso em: 02 mar. 2022.

FABATO, Fábio. “Julinho da Mangueira, o artista sem estrela na testa e gás néon no cghapéu”. In: FABATO, Fábio; GASPARANI, João Gustavo, MELO; MAGALHÃES, Luis Carlos; SIMAS, Luiz Antonio (orgs.). **As Matriarcas da Avenida** – Quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da terra. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2016.

FRIAS, Lena. Julinho da Mangueira: o cenógrafo popular. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 1978, Caderno B, edição 00301, p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=118523. Acesso em: 14 jan. 2022.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **A Batalha das Ornamentações** – A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. 1º Edição, Rio de Janeiro: Rio Book’s, 2015.

_____. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Rio de Janeiro, 1992. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais (História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA.

HERMANN, Carla. “Como Hélio Oiticica chegou à Mangueira?”. In: **Revista Concinnitas**, ano 21, n° 37, janeiro de 2020. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ. pp. 62-83.

JÚLIO MATTOS. In: Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Julio_Mattos. Acesso em: 19 out. 2023.

JÚLIO MATTOS. In: **Sambario**. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=julio>. Acesso em 19 out. 2023.

O VELHO mestre da Estação Primeira. **O Globo**. Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1987, Carnaval, p. 30. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/?word=O%20velho%20mestre%20da%20Esta%C3%A7%C3%A3o%20Primeira>. Acesso em: 31 dez. /2022.

PARAÍSO DO TUIUTI. In: Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Para%C3%ADso_do_Tuiuti. Acesso em 19 out. 2023.

RODRIGUES, Valéria. “Carnaval da Mangueira tem Carlos Drummond de Andrade”. In: **Tribuna da Imprensa**, edição11527, Caderno Tribuna bis, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1987, p. 13.

RODRIGUES, Eduardo. **Mangueira 1987 – O Reino das Palavras – Parte 1**. YouTube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibmYvMUn0pE>. Acesso em: 03 jan. 2022.

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

UMA fábrica de sonhos em Olaria. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de fevereiro de 1990, Matutina, Jornais de Bairro, p. 16. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=julio+mattos&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1990&anoSelecionado=1990>. Acesso em: 31 dez. 2021.

TAPAJÓS, Thiago. **Desfile completo Mangueira 1986**. YouTube, 2017a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B3_S5J2IXtg. Acesso em: 02 jan. 2022.

_____. **Desfile completo Mangueira 1988**. YouTube, 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eQeuDRhEUg0&t=2013s>. Acesso em: 04 jan. 2022.

Carmem Miranda e sua baiana: a construção de uma identidade visual

Maria do Carmo Martins Vido

Introdução

Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), conhecida nacional e internacionalmente como Carmen Miranda, tornou-se um ícone do *showbiz* mundial, com performances exóticas e por seus figurinos chamativos. Seus personagens fizeram sucesso em Hollywood representando mulheres calientes e exageradas. Esses figurinos reverberaram em diversos setores da indústria cultural influenciando a moda dos anos 1940, a partir dos filmes que estrelou.

Mas, essa história teve início em 1939, com o filme “Banana da Terra”, quando Carmen interpretou, “O que é que a baiana tem?”, em um figurino de baiana estilizada, com requêbres e remexos inerentes a música por ela cantada. Esse número musical transformou sua vida, tornando-se o ponto de virada em sua carreira de cantora e atriz de musicais.

Carmen foi assumindo sua persona acompanhando o avançar da carreira artística e apesar de ter nascido em Portugal, ainda criança veio morar no Brasil, tornando-se um mito mundial ao se apresentar com seu figurino-baiana e com isso sinônimo de cultura brasileira. Nosso texto questiona o que Carmen Miranda tinha para se tornar um símbolo de brasilidade, analisando o figurino-baiana usado por ela, tendo a própria artista regido esta criação colaborando ativamente para a construção de sua imagem.

Nas biografias consultadas, Carmen foi apresentada como a maior artista “brasileira” com expressão mundial, sendo sua trajetória vinculada à Hollywood, lugar de maior representatividade na indústria cinematográfica, porém, ela morreu jovem e isso ajudou a transformar sua imagem em mito e, ainda hoje, se faz representar na moda, no cinema, no teatro, em biografias e na história do Brasil. A partir do uso de um traje estilizado de baiana, Carmen ajudou a associar o Brasil como símbolo do tropical.

O presente texto é resultado da pesquisa de mestrado em design pela UFRJ¹, e demonstra aqui as perguntas elaboradas pela dissertação, tendo como ponto focal o primeiro figurino de Carmen Miranda. Como se deu a construção deste estereótipo adotado pela cantora que a transformaria em símbolo de nacionalidade e que acerca o imaginário coletivo até os nossos dias?

Queremos mostrar aqui uma criação conjunta através de vários colaboradores da época, além de ter a própria Carmen Miranda na elaboração deste primeiro figurino baiana. Embora outras artistas já performavam a baiana em shows do Teatro de Revista, Carmen conseguiu este destaque, tornando-se ícone de

¹ VIDO. Maria do Carmo M. **O figurino-baiana de Carmen Miranda**: identidade visual, cultura e design. Orientador: Prof. Dr. Madson Oliveira. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Design, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

brasilidade. Sua trajetória na Broadway e em seguida Hollywood pontuaram esta jornada cadente até sua morte em 1955.

Em oficina realizada na mesma Instituição do mestrado, UFRJ, para alunos de graduação do Curso de Artes Cênicas em Figurino, podemos perceber, ainda, a influência desta persona. Na Oficina de adereços cênicos para figurino “A Chica Chica Boom do século XXI”, hibridamos o estilo de Carmen Miranda a estilos artísticos de vários cantores da atualidade em resultados surpreendentes de adereços de cabeça onde formas, cores e texturas nos oferecem uma imagem desta baiana ainda viva em pleno século XXI.

O figurino baiana

Nascida em Portugal, Carmen Miranda veio para o Brasil ainda criança. Em 1929 começa sua carreira artística como cantora de marchinhas e já alcança sucesso, tendo um “it” diferenciado, segundo alguns biógrafos revelam (GIL-MONTEIRO (1989); CASTRO (2005), dentre outros). Sua virada artística aconteceu em 1939, com o filme “Banana da Terra”, quando passa a performar a baiana estilizada.

Antes disso, Carmen se apresentava em cassinos no Rio de Janeiro e em Niterói, na segunda metade da década de 1930 e já havia interpretado músicas com temática baiana (“No

tabuleiro da Baiana”, de 1936; “Quando penso na Bahia”, de 1937 e na “Baixa do Sapateiro”, de 1938, de Ary Barroso). Carmen gravara sete canções “baianas” em menos de dois anos. Por tudo isso, ela foi convidada a fazer um número musical no filme “Banana da Terra”. No entanto, por problemas de ordem financeira, a música de Ary Barroso, “Baixa do Sapateiro”, foi substituída por outra de Dorival Caymmi, “O que é que a baiana tem?”.

Longe de se tratar de uma vestimenta de baiana tradicional, podemos ver muito da letra da música em sua indumentária, como: “torço de seda”; “brincos de ouro”; “corrente de ouro”; “pano-da-Costa”; “bata rendada”; “pulseira de ouro”; “saia engomada”; “sandália enfeitada”, etc. Ela providenciou uma estilização em tons de dourado e se apropriou de partes da indumentária das baianas para se ajustar à sua pequena estatura (de 1,52 m de altura). Assim, o torço na cabeça ganhou um cestinha com frutas de tecido, bem pequena em comparação aos tabuleiros das baianas de ganho. Assim como ela “escondeu” seus altos tamancos dourados por baixo da saia que chegava ao chão (figura 1).

Figura 1 - Carmen Miranda com seu figurino-baiana para o filme "Banana da Terra" (1939).



Fonte: BARSANTE, 1994, p. 29

Pesquisamos sobre o momento inicial em que a artista incorporou aquele tipo de figurino se utilizando da indumentária e cultura baianas como sinônimo de brasilidade. Nossa hipótese é que ela tenha tido da participação de vários “colaboradores” neste processo. Dentre eles, elencamos: Alceu Penna; J. Luiz (Jotinha); Gilberto Trompowski, o compositor Dorival Caymmi, além da própria Carmen Miranda como agente participante deste processo.

Entre controvérsias e contradições, Gonçalo Junior (2011), aponta Alceu Penna (1915-1980) como criador do figurino-baiana e incentivador de seus gestos de Carmen, ainda que após a volta de Alceu ao Brasil ele desenharia vários outros modelos encomendados pela artista. Já Ruy Castro (2005) atribui à própria artista e alguns amigos próximos como responsáveis por seu visual, sendo a colaboração de Alceu Penna somente enquanto ela estava morando nos Estados Unidos.

Segundo Stella Caymmi, neta e biógrafa do compositor/cantor Dorival Caymmi (1914-2008), o autor da música “O que é que a baiana tem?” cantou e representou a Bahia como poucos e foi também o propulsor da miscigenação brasileira em sua obra e em seu canto. É apontado como outro possível colaborador para a performance de Carmen, no filme *Banana da Terra* (1939), quando sugeriu que ela explorasse os

gestos acompanhando os movimentos proferidos na música e tirando partido de seu figurino-baiana.

Segundo os biógrafos de Carmen, ela mesma teria criado o seu figurino-baiana, justificando que a artista sabia costurar e tinha consciência corporal e, após ver o resultado dela vestida com o figurino na tela, decidiu adotar a imagem de baiana para si (Gil-Monteiro, Ruy Castro e Aloísio de Oliveira).

Além disso, Castro (2005) informa que os balangandãs usados por Carmen, citados na música “O que é que baiana tem?”, também foram estilizados em colares e braceletes de diversas formas, diferenciando-se das baianas anteriores; estas baianas se assemelhavam mais às baianas do Teatro de Revista, mas isto já é uma outra vertente da história.

O figurinista José Luiz Teixeira (1907-1972) conhecido pelo apelido de J. Luiz, Jotinha ou Jota, também é apontado como criador do primeiro traje estilizado de baiana por ela usado na temporada de lançamento do samba “O Que é Que a Baiana Tem?”, no Cassino da Urca, em fins de 1938 (Fig. 02). Segundo fotos da estreia do espetáculo “*The Streets of Paris*”, de Lee Schubert (responsável pela ida da artista para os Estados Unidos), de 1939, o mesmo figurino teria sido utilizado naquela temporada. Ruy Castro afirma que dois meses antes da estreia do filme (em 10 de fevereiro de 1939), Carmen resolveu incluir a baiana no seu guarda-roupa de show (que seria no início de

dezembro de 1938) e daí em diante passou a ser assinatura artística de Carmen.

Observamos uma controvérsia sobre essa baiana apresentada no Cassino da Urca, pois Cardoso Junior afirma que o traje foi criado pelo artista Gilberto Trompowsky (1908-1982), outro possível colaborador. No entanto, Cardoso Junior transcreve uma entrevista de Carmen Miranda à Revista Mundo Ilustrado (de 29-12-1954), em que a artista teria pedido a Trompowski que desenhasse uma baiana para ela, afirmando textualmente ser a primeira baiana para o filme: era branca, com uma barra preta e um pão de açúcar ao lado.

Stella Caymmi (2001), confirma que a baiana apresentada no Cassino da Urca, em 1939, era do figurinista. A descrição deste figurino segue a mesma de Cardoso Junior (1978), mas não tivemos acesso à imagem deste figurino apontado aqui, mesmo consultando vários estudos e biografias. Só mesmo a palavra de Carmen, como a informante do assunto na dita entrevista.

Figura 2 - Carmen vestida com o figurino idealizado por Jotinha.



Fonte: CASTRO, 2005, p. 160

Além de todos os colaboradores acima citados, destacamos a própria Carmen Miranda na criação de seu primeiro figurino. Ela tinha domínio de seu corpo e consciência de sua silhueta, seus gestos, suas roupas e seus figurinos. Pelo que reunimos até agora, entendemos que Carmen era participante ativa e presente no processo de criação e confecção de seus figurinos. Imaginamos que, em parceria com outros profissionais como figurinistas e costureiras, ditava e supervisionava o que ia vestir.

Aos dez anos, Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955) já demonstrava habilidades e aptidões que, um dia, lhe seriam fundamentais. Sua coleção de bonequinhas tinha um vasto estoque de roupas, costuradas à mão por ela mesma com os retalhos de dona Maria (CASTRO, 2005). Com 1,52, pele morena, olhos verdes bem vivos, corpo e dentes perfeitos, sabia do seu poder de sedução e como usá-los, tinha agilidade de raciocínio e tinha uma resposta pronta para todas as perguntas, segue o autor na descrição que formata a personalidade de Carmen Miranda. Martha Gil-Monteiro (1989), Aurora Miranda, irmã de Carmen e sua sobrinha, Carmen de Carvalho Guimarães, assim como o compositor Dorival Caymmi, observam que Carmen tinha a capacidade de sintetizar tudo que se relacionava à sua própria imagem.

O turbante na atualidade

A proposta da Oficina “A Chica Chica Boom do século XXI” foi trazer a representação da baiana de Carmen Miranda como ícone de brasilidade para artistas contemporâneos. Assim, nossa ideia era que os alunos pudessem representar seus adereços de cabeças criados para artistas brasileiras de diferentes segmentos e estilos musicais. Cada artista escolhido representou um modelo híbrido, (segundo conceitos de teóricos como Burke, 2003 e Canclini, 2008), de baiana através de seu estilo artístico e de seu repertório musical, desenvolvidos por meio de formas, cores, texturas e materiais.

Nosso objetivo era entender o perfil físico e psicológico da artista selecionada por cada aluno, sua performance, seu estilo visual e cênico. Como descreve Pavis (2008, p. 75) “O corpo não significa como um bloco: ele é ‘decupado²’ e hierarquizado de maneira sempre muito estrita, sendo que cada estruturação corresponde a um estilo de atuação ou a uma estética”. O adereço, neste caso, potencializa a construção da persona na figura de um artista real e busca através de processos criativos

² A decupagem ocorre quando o espectador se esforça para analisar a impressão global causada pelo espetáculo, e é induzido a buscar as unidades e seu funcionamento. (PAVIS, 2008, p. 86)

e técnicos a formação do futuro profissional no construto efetivo de um objeto específico.

No primeiro encontro foi apresentado aos alunos o projeto de nossa pesquisa, explicando sobre o objeto de estudo, os objetivos e a metodologia empregada para o desenvolvimento da pesquisa. Apresentamos um breve resumo sobre Carmen Miranda, seu nascimento, carreira artística no Brasil e nos Estados Unidos e sua representação nos dias atuais no Carnaval e no Teatro.

A hipótese na pesquisa confirmou que embora jovens, o grupo apresentou interesse por Carmen Miranda e constatamos que muitos não a conheciam, muito embora distinguíssem suas fantasias de baiana, mas não a associavam à cantora. Após informarmos aos alunos sobre a possibilidade de uma visita técnica ao Museu Carmen Miranda, passamos à explanação da proposta da Oficina.

Após firmarmos essa mescla entre artistas contemporâneos que seriam apresentados por cada aluno, solicitamos uma pesquisa mais aprofundada sobre Carmen, focando a investigação em modelos de turbantes da cantora que pudessem se unir ao(à) artista escolhido(a). A pesquisa do artista deveria destacar seu perfil, estilo vestimentar e musical,

dentre outras características. Após essa etapa, os alunos selecionaram imagens representativas das duas personas.

Figura 3 - (a, b, c, d, e) - Projeto 01. Artista: Aretuza Lovi.



Fonte: Acervo da autora.

No segundo encontro, discutimos sobre cada representatividade escolhida e cada aluno começou a montar seu painel imagético. No terceiro encontro, projetamos modelos variados dos turbantes de Carmen, principalmente de imagens cedidas pelo Museu Carmen Miranda. A finalidade era mostrar a parte técnica relacionada à confecção e sua estrutura e apresentar os modelos e os materiais usados em cada um.

Neste ponto se priorizou a experimentação de croquis representativos em cada proposta de turbante, além do estudo das cores sugeridas. Formas, cores e texturas foram retiradas da própria prancha imagética de cada aluno, a fim de buscar no próprio material de pesquisa os elementos usados em sua criação.

Deste encontro em diante acompanhamos o processo criativo e o desenvolvimento do produto de cada aluno individualmente. Assim, partimos à seleção de materiais, com base no estudo das formas, cores e texturas, para posterior execução do adereço de cabeça sugerido.

Apresentamos dois exemplos com os resultados dos trabalhos desenvolvidos, contendo a prancha imagética da hibridização das artistas, aquele(a) escolhido(a) pelo aluno e Carmen Miranda. Apontamos aqui que foram escolhidos dois dos 20 trabalhos executados, para exemplificação dos resultados. As artistas apresentadas abaixo são: Aretuza Love (figura 3), uma drag queen brasileira conhecida por sua extravagância visual e Joelma (figura 4), cantora paraense de grande repercussão no cenário musical brasileiro.

Figura 4 - (a, b, c, d) - Projeto 02. Artista: Joelma.



Fonte: Acervo da autora.

Considerações finais

A importância da Oficina para a pesquisa se deu ao perceber a relevância do figurino de baiana na trajetória artística de Carmen Miranda na contemporaneidade, pois sua imagem ainda permanece e permanecerá em voga por muitos anos após sua morte. Tendo o seu figurino-baiana como ícone de brasilidade, permitindo que novos alunos e futuros profissionais a interiorizem e a propaguem através de seus trabalhos.

A experiência em sala de aula, através da Oficina desenvolvida, nos permitiu legitimar o processo de design ao processo da construção de figurino tendo como foco os adereços. O tema é bastante amplo e sinalizamos nesse escrito o pensamento de pesquisa a respeito desse assunto, tendo o design como área interdisciplinar que nos permitiu a interação de processos através da metodologia aplicada às Artes Cênicas.

Carmen Miranda já era aclamada mesmo antes de se apropriar da figura de baiana para si. Na concepção do figurino do filme apresentado nesse texto foi construída e inventada, sendo que a artista foi deixando de ser uma civil para “virar uma personagem”, representando o Brasil e a América Latina nos Estados Unidos, tornando-se um ícone de brasilidade para o mundo. A partir de então, ela foi inúmeras vezes imitada, em

seu colorido exuberante e performance, nos turbantes e balangandãs que foram parar nas mais conceituadas vitrines.

Investigamos o que a artista tinha para se tornar um símbolo de brasilidade através de seu figurino-baiana e como este traje pode ser entendido diante deste processo. Para esta abordagem, ela se apropriou de alguns elementos visuais e culturais nesta representação que se transformou em ícone criado a partir do imagético eternizado na memória e no imaginário coletivo, principalmente através dos figurinos usados por ela.

Muito antes do filme, Carmen tinha ligações com o mundo do espetáculo e foi em função de sua arte que a indumentária de baiana foi estilizada e transformada num figurino de show. Isso permitiu que o figurino-baiana fosse constantemente reinventado em uma espécie de bricolagem, como apontado por outros escritos, nos quais novas versões poderiam ser acrescentadas de acordo com o tempo e o espaço, além da junção de outras culturas a ele.

A inserção do aspecto cultural da representação da baiana de Carmen Miranda passa a ser fundamental como produto, pensado à época com o propósito de produzir uma figura retirada do popular e transmutada para grande parte da sociedade, transformando-se em identidade nacional. Um

estereótipo formado por vários elementos, dentre eles, a indumentária baiana, o turbante e os balangandãs.

REFERÊNCIAS

BARSANTE, Cássio E. **Carmen Miranda**. Rio de Janeiro: ELFOS Editora, 1994.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Garcia. “Culturas híbridas, poderes oblíquos”. In: **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

CALS, Soraia. **Catálogo Haroldo Coronel** – Coleção Carmen Miranda: Personal & afins. Rio de Janeiro: Soraia Cals Escritório de Arte, 2020.

CARDOSO JUNIOR, Abel. **Carmen Miranda, a cantora do Brasil**. São Paulo: Edição particular do autor, 1978.

CASTRO, Ruy. **Carmen, uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GIL-MONTEIRO, Martha. **Carmen Miranda: a pequena notável** – Uma biografia não autorizada. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

JUNIOR, G. **Alceu Penna e as garotas do Brasil: moda e imprensa** – 1933 a 1975. Capa dura. São Paulo: Amarilys, 2011.

OLIVEIRA, Aloysio de. **De banda pra Lua**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva. 2008.

VIDO, Maria do Carmo M. **O figurino-baiana de Carmen Miranda**: identidade visual, cultura e design. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado em Design), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2020.

**Brasil com Z jamais: análise da
crítica econômica no desfile de 1986
do G.R.E.S. Caprichosos de Pilares**

Taynara Quites Senra

Introdução

Durante o mês de fevereiro, todos os anos a cidade do Rio de Janeiro é o palco para o desfile das Escolas de Samba. Desde de sua oficialização em 1932, durante o governo de Getúlio Vargas, essa manifestação carnavalesca vivenciou mudanças estéticas e estruturais. E durante alguns anos o regulamento exigia temáticas nacionalistas nas apresentações das agremiações, que também serviram como meio de divulgação da Ditadura Militar. Os enredos também contaram a história do Brasil, das religiões de matriz afro-indígena e criaram novas histórias.

Os desfiles homenageiam músicos, intelectuais, políticos, estados, municípios e países. E na década de 1980, no período da abertura política, com o último presidente militar no poder, criticou os militares e suas ações, nos enredos com temática crítica política.

Nos anos de 1980, o carnavalesco Luiz Fernando Reis com humor e irreverência, criticou os episódios econômicos e políticos brasileiro no desfile do G.R.E.S. Caprichosos de Pilares. Esses desfiles com temática crítica política, mostraram através dos samba-enredos, enredos, alegorias, tripés e fantasias o cotidiano da população brasileira. O carnavalesco mostrou as insatisfações e anseios da sociedade, a sua visão de

mundo e conhecimento, com humor e ironia, o artista carnavalesco, criticou ações do Estado.

Sendo assim, esse artigo tem como objetivo analisar os acontecimentos econômicos apresentados nas alegorias e fantasias, do último setor do desfile de 1986 do G.R.E.S. Caprichosos de Pilares, no enredo: *“Brasil com z, não seremos jamais ou seremos?”* em 1986. Esse desfile aconteceu após o memorável desfile da agremiação *“E por falar em saudade...”* de 1985, também do carnavalesco Luiz Fernando Reis e do figurinista Flávio Tavares.

Em 1986, a agremiação apresentou uma crítica ao acultramento norte-americano e a relação diplomática e econômica entre os dois países. Para analisar as imagens desse desfile foi necessário o uso de fontes audiovisuais como a transmissão da TV Globo, disponibilizadas na plataforma de vídeo *Youtube*.

Diante da escassez de fotografias das alegorias e fantasias, utilizei o material disponibilizado por Flávio Tavares, para minha dissertação de mestrado, que contém a justificativa das alas e alegorias desse desfile de 1986.

Para entender esses acontecimentos econômicos utilizo o livro da jornalista Miriam Leitão (2019) e as pesquisas de Carlos Fico (2021) e Rodrigo Patto de Sá Motta (2021), sobre o Brasil Contemporâneo.

Também utilizo as reportagens dos periódicos de grande circulação no Rio de Janeiro, como: *Jornal O Globo*, *Jornal do Brasil* e a revista *Manchete*, são as fontes jornalísticas do artigo e ajudam a compreender o destaque conferido aos desfiles. Para entender essas reportagens, o estudo de Marialva Barbosa (2017) sobre a imprensa e o posicionamento dos periódicos, auxilia na compreensão das reportagens.

E a partir da pesquisa de campo, é aplicado para análise deste artigo a noção de cultura de Clifford Geertz (1997), as questões da História da Cultura Material, do Imaginário e das Mentalidade de José D'Assunção Barros (2004) e as ideias de Peter Burke (2017) sobre imagem.

A crítica econômica da Caprichosos de Pilares

Após o sucesso do desfile de 1985 “*E por falar em saudade...*” dos carnavalescos Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares que contou as diferentes saudades dos brasileiros, nos anos de 1980. A Caprichosos de Pilares cruzou a Marquês de Sapucaí no domingo de Carnaval, com o enredo “*Brasil com Z, não seremos jamais, ou seremos ?*” e terminou na nona colocação no Carnaval de 1986 com esse desfile.

A proposta do carnavalesco era apresentar um alerta sobre a americanização no Brasil, a temática do cotidiano, tinha como objetivo mostrar as ações do cotidiano dos brasileiros.

Luiz Fernando, critica na sinopse os valores da cultura do capitalismo dos Estados Unidos da América (EUA).

Essa crítica continua quando o carnavalesco aponta na sinopse que a rotina dos brasileiros, recebe influência dos valores, costumes e hábitos dos norte-americanos. Devido a isso, na história do desfile, os brasileiros precisam resgatar a sua liberdade e independência cultural, política e econômica.

Em 1986, José Sarney, era o primeiro presidente da república civil, após 21 anos de ditadura militar, por isso em determinado momento da sinopse o carnavalesco escreve: “o renascimento do pensamento brasileiro em busca de sua liberdade, seus ideais e sua conscientização política” (REIS, 1986, p. 3).

Nesta parte da sinopse, Luiz Fernando explica para o leitor sobre o novo momento político, sobre o direito ao voto direto, a liberdade de opinião, a luta das diferentes categorias, o início da conscientização política com o surgimento de diferentes partidos e continua defendendo a cultura e os valores brasileiros.

Na visão do carnavalesco, os acordos fechados durante o governo João Baptista de Oliveira Figueiredo com o Fundo Monetário Internacional (FMI) na década de 1980, somados à alta dos juros internacionais, fez com que o Estado brasileiro perdesse autonomia da sua economia.

Porque ao aceitar o empréstimo do fundo, o país precisou seguir uma série de exigências, como forma de pagamento das dívidas. Rodrigo Patto Sá Motta (2021) explicou em seu livro *Passados e Presentes*, que as medidas exigidas pelo FMI implicaram na retração da economia brasileira, porque o Estado precisou diminuir os gastos público, os investimentos, diminuir os créditos, elevando a taxa de juros e a maxidevalorização da moeda, diminuindo as importações e aumentando as exportações.

Com esse cenário, o Brasil viveu durante a década de 1980 com a inflação alta e o principal objetivo do governo, passa a ser o controle da inflação. Diversas tentativas aconteceram, porém todas sem sucesso. Nossa economia era indexada, isso significava que quando o governo anuncia reajuste salarial, os bens de consumo aumentavam na mesma proporção.

No livro *A Saga Brasileira*, a jornalista Miriam Leitão (2019) contou: “o Brasil tinha uma economia indexada, tudo era corrigido por índices de preços. A dívida crescia na mesma proporção da inflação, porque todos os títulos subiam automaticamente.” (LEITÃO, 2019, p. 36). Diante desses acontecimentos, o Estado brasileiro passou a não corrigir mais os salários, através dos preços, desindexou a economia, como tentativa de controlar a inflação, porém não deu certo.

O Brasil viveu um grande descontrole financeiro, devendo valores altíssimos ao FMI e a dívida externa. Essa

situação econômica gerava a diminuição do poder de compra e o endividamento de estatais. Esse cenário continua durante o Governo de José Sarney. “Em abril de 1985, o ministro da Fazenda, Francisco Dornelles, decretou o congelamento dos preços na expectativa de controlar a inflação” (FICO, 2021, p. 111).

Nada conseguia diminuir a inflação, tampouco os planos econômicos, muito menos o congelamento de preços. Na sinopse do enredo Luiz Fernando descreve esse momento econômico e como os norte-americanos influenciam a nossa economia:

Até que o tio Sam se apercebeu disso e prorrogou empréstimos e prazos de pagamentos de dívidas e cedeu novos empréstimos e nos enviou gratuitamente pacotes culturais e enlatados para o progresso e fizemos pactos de aliança mútua e eles sempre bondosamente nos cedendo mais empréstimos a juros mais baixos e com prazos mais dilatados. "Americano é tão bonzinho". (REIS, 1986, p. 4).

Quando na sinopse Luiz Fernando, utiliza a expressão “tio sam” ele faz referência a um símbolo dos EUA, também personifica o país mais poderoso do mundo. E no momento que o carnavalesco escreve “prorrogou empréstimos e prazos de pagamentos de dívidas e cedeu novos empréstimos”, é uma referência ao pagamento da dívida externa, ao valor da taxa de juro e à prorrogação da dívida.

A ironia na sinopse na frase “americano é tão bonzinho”, segundo Motta (2021) o Estado brasileiro precisou iniciar uma série de concessões diplomáticas, militares e territoriais com o governo dos EUA, na tentativa de algum ganho satisfatório para o Brasil, essa relação tem início no governo de Getúlio Vargas nos anos de 1940, uma relação que continua nos outros governos:

Foi um jogo baseado ao mesmo tempo em ameaças e concessões. Naturalmente, estamos falando de relações assimétricas, dada a potência econômica e militar dos Estados Unidos. [...] Diante de tais pressões, os líderes brasileiros oscilaram entre negociar uma situação de subordinação com vantagens compensatórias para o Brasil ou sujeitar-se inteiramente à vontade do aliado. (MOTTA, 2021, p.74).

Na citação de Motta (2021) revela a nítida vantagem do governo norte-americano. Retornando a análise da sinopse, Luiz Fernando também escreveu sobre o Golpe Militar de 1964: “E veio a revolução, golpe militar para nós outros, e em nome da paz democrática ocidental nos unimos e nos ajudamos mais e mais, eles é claro, nos ajudando muito mais ou nós mais a eles? (REIS, 1986, p. 4).

Os militares e simpatizantes ao regime, nomeiam o Golpe Militar de 1964 de revolução e o conflito político-ideológico instalado no momento da Guerra Fria está na sinopse quando o carnavalesco escreve: “em nome da paz democrática ocidental”.

De acordo com Motta (2021, p. 81) os EUA cooperaram com o Golpe Militar de 1964, porque quando Goulart ascende à presidência da república em 1961, a relação entre EUA e Brasil torna-se fria, desconfiada e afastada, o nacionalismo do então presidente, também não agradava os estrangeiros.

Na sinopse Luiz Fernando, escreve sobre a relação entre os dois países, a partir do ano de 1985 no Governo de Sarney, período nomeado de Nova República. E neste momento, ele volta com as críticas à apropriação cultural.

E veio a nova república e esse "bondoso" apadrinhamento americano não pode mais continuar, já não podemos admitir que nossas crianças, nossos jovens e adolescentes sejam massacrados por esse resíduo cultural tão alheio ao nosso patrimônio de cultura, nem podemos aceitar que nossa massa trabalhadora pague o ônus desse errôneo e irresponsável endividamento, que nossos ouvidos continuem sendo poluídos por músicas de péssima qualidade, que nossos olhos sejam diariamente alvejados por medíocres enlatados promocionais, e que, de uma vez por todas, entendamos que é nossa soberania que está em jogo, que são os nossos ideais de liberdade que estão sendo alijados por esse aculturamento consumista e selvagem, calculista e inescrupuloso. Por isso nos unamos e gritemos bem alto para que eles nos ouçam. (REIS, 1986, p. 4).

O viés irônico está quando o carnavalesco escreve: "bondoso apadrinhamento", em nenhum momento existiu bondade dos EUA com o povo brasileiro, o que prevaleceu ao

longo dos anos na relação política e economia entre os dois países, foram os interesses norte-americanos.

Nesta parte da sinopse, o carnavalesco também faz uma crítica aos desenhos animados, super-heróis, aos costumes, produtos e histórias americanas que são apresentados na televisão brasileira. Essa crítica está na parte: “não podemos admitir que nossas crianças, nossos jovens e adolescentes sejam massacrados por esse resíduo cultural tão alheio ao nosso patrimônio cultural”. A música norte-americana *rock* e *pop*, também são alvo de críticas na parte “nossos ouvidos continuem sendo poluídos por músicas de péssima qualidade”.

O costume de consumir produtos das redes de lanchonete, chamadas de *fast-food* e as comidas processadas e enlatadas são alvos de críticas. Durante a década de 1980 as redes de *fast-food*, como: *Mc Donald's* e *Bob's* eram famosas e consumidas, assim como as comidas de origem norte-americana, como: hambúrguer, cachorro quente, batata frita, *milk shake*, *nuggets* e os demais processados

E para exaltar a população brasileira, Luiz Fernando, usa o personagem “canariquito” do desfile de 1985, como protagonista do desfile de 1986, no item 3.0 ele descreveu :

3.0 - E quem será esse tal "CANARIQUITO"?

E NASCE O CANARIQUITO BRASILINO DA SILVA.

Um dia um canário amarelo apaixonou-se por uma bela e dengosa periquita verde, namoram-se e casam-se e têm um

filho verde e amarelo e lhe dão um nome, BRASILINO DA SILVA, fraco e franzino como eles, porém audaz e destemido como ninguém. Desde criança, nos seus devaneios infantis, Brasilino assustava-se com as histórias de uma águia que todos diziam ser forte, poderosa e imbatível, que a todos dominava e amedrontava. E porque não tentar destruí-la, sozinho seria difícil, mas quem sabe unindo-se a outros canariquitos como ele, fracos e franzinos, mas que juntos, talvez tornar-se-iam fortes, fortes o bastante para derrotá-la; antes, porém, seria necessário afastar os estrelados abutres do poder que compromissados com a temível águia estrangeira os aterrorizavam e impiedosamente os dominavam pela força e pelo arbítrio. E de repente vieram canariquitos de todas as regiões, e se uniram e juntos derrotaram os estrelados abutres verde oliva e iniciou-se um novo tempo e uma nova república, e a união deve continuar, pois a luta só cessará quando a dominante águia e seu representante e colorido Tio forem definitivamente derrotados pelos canariquitos - Sub-Heróis brasileiros, fracos como nós, mas tornados fortes pela união, como nós. (REIS, 1986, p. 5).

De acordo com a sinopse, o “canariquito” representa os brasileiros e os EUA é retratado através da águia, que é o animal símbolo do país, os militares são simbolizados no “abutre verde olivia” que é um animal necrófago.

Os brasileiros, no caso os “canariquito” na história do desfile, conseguem vencer os “abutres verde oliva”, porém para essa vitória torna-se completa, somente acontecerá quando os “canariquitos” triunfarem sobre o Tio Sam, no caso os EUA. Luiz Fernando, enfatiza na sinopse a necessidade da união de toda a sociedade brasileiro, em prol de um país melhor.

Para compreensão do espectador com o desfile, o carnavalesco dividiu o enredo em três fases, que são: o aculturamento infantil, o aculturamento juvenil e o aculturamento adulto. Sobre o aculturamento infantil, Luiz Fernando defende os personagens dos desenhos animados brasileiro, porque eles são capazes de transmitir a realidade e a história da cultura brasileira. No aculturamento dos adolescentes, é o momento em que os super-heróis norte-americanos enaltecem o mundo capitalista e defendem os EUA, esses personagens também não retratam a realidade brasileira.

Na fase do aculturamento juvenil é quando os jovens possuem consciência da sua cultura e dos seus hábitos. Na visão do carnavalesco é neste momento que acontece a intensificação da cultura, dos costumes e dos hábitos norte-americano, na sinopse a influência do *rock* internacional na música brasileira, é alvo de críticas.

Assim como, as empresas de comércio de roupas que produzem, as chamadas de *t-shirts*, que são blusas de meia manga com estampas escritas no idioma inglês. Até mesmo, os esportes sofrem interferência dos costumes dos EUA, porque a população brasileira incluiu no seu cotidiano esportes como: *skate*, *surf*, *patins* e *ioiô*, de origem norte-americana. As lanchonetes brasileiras precisaram adaptar seus cardápios com os nomes das redes de *fast-food*, isso também é outro costume que recebeu influência do estrangeiro.

O último setor do desfile é o acultramento adulto, a interferência dos norte-americanos, para o carnavalesco acontece em três momentos: nas produções cinematográficas de *Hollywood*, nas empresas multinacionais e na dependência econômica. É nesta parte que surge a crítica à política e economia, Luiz Fernando descreveu da seguinte forma essa crítica:

2 - MULTINACIONAIS - Atraídas pelo baixo nível salarial do operariado brasileiro aqui são instaladas as multinacionais - empresas estrangeiras que se instalam em outros países, que evidentemente aumenta a oferta de empregos, mas que por outro lado levam para fora do país uma grande quantidade de divisas. E assim fortalecidas passam a influenciar nos modos, nos costumes e no processo de formação cultural da gente brasileira, como as empresas fonográficas, americanas em sua maioria, que além de desprestigiarem o artista nacional ainda nos empurram "lixos" musicais a custo de escusos interesses citemos esse exemplo: num determinado dia de programação (Abril/85) de uma rádio FM do Rio de Janeiro, 67% das músicas ouvidas eram estrangeiras, 12% eram de rocks brasileiros e apenas os demais 21% eram de autêntica música popular brasileira. O nosso ritmo, por exemplo, talvez por isso seja quase completamente marginalizado nas chamadas FMs da juventude. Até quando suportaremos isso?

3 - DEPENDÊNCIA ECONÔMICA - Talvez o grande responsável por essa massificação cultural americana seja o nosso endividamento externo junto ao F.M.I. (leia-se City Bank), que nos compromete emocionalmente e nos torna cúmplices dessa desagradável e envolvente situação. (REIS, 1986, p.9).

A crítica às multinacionais são ao modelo empresarial, comum no contexto político e econômico do mundo globalizado. Essas empresas de atuação internacional, possuem unidades em diversos países e o Estado brasileiro para atrair essas companhias, realizam concessões e benefícios.

Na visão do carnavalesco, apesar dessas empresas auxiliarem na criação de novas vagas de empregos, elas trazem a cultura, os costumes e hábitos dos seus países de origem para o Brasil, mesmo elas aumentando a oferta de emprego e o investimento do governo, acontece uma não valorização das companhias nacionais.

Luiz Fernando, deixou por último a crítica à economia, no ano de 1986 mesmo com um governo civil, os problemas econômicos continuaram, como a dívida externa, a inflação, a alta taxa de juros e a desvalorização da moeda, Carlos Fico aponta que o governo Sarney “seria um completo fracasso no ponto de vista econômico.”(FICO, 2021, p. 111).

Em resumo, o desfile de 1986 da Caprichosos de Pilares é uma crítica aos norte-americanos sobre sua política, cultura, seus hábitos e costumes. Luiz Fernando, também crítica as heranças políticas e econômicas dos governos militares e o governo do presidente Sarney. Em todos os setores do desfile tem o intuito de criticar os acontecimentos, inclusive na letra do samba-enredo de 1986 que foi fiel à sinopse de Luiz Fernando.

As fantasias e alegorias críticas da Caprichosos de Pilares

No Carnaval de 1986, a Caprichosos de Pilares tinha consolidado os enredos do cotidiano, de forma colorida, crítica e irreverente. Porém o bom humor não foi uma característica principal deste desfile e a ironia foi um elemento principal nas alegorias e fantasias.

Para compreender esse desfile são necessárias as imagens disponíveis do vídeo da transmissão da TV Globo, disponível na plataforma *Youtube*, o uso dessa fonte para entender os acontecimentos do desfile é uma consequência da falta de fotografias de acervos pessoais e dos periódicos, de acordo com Marcos Napolitano (2006) o uso das imagens da transmissão são uma comprovação dos acontecimentos do desfile. “a fonte é evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis.” (NAPOLITANO, 2006, p. 240).

No desfile de 1986 a Caprichosos de Pilares trabalhou com a capacidade compreensão do público, esse conceito do campo da cultura é de Clifford Geertz (1997). O carnavalesco expressou os acontecimentos que ele e toda a sociedade brasileira vivenciava através da arte carnavalesca, essa noção de Geertz é aplicada nas alegorias e fantasias do desfile. Segundo Clifford Geertz “ A capacidade visual de seu público deve ser seu veículo transmissor. Sejam quais forem suas habilidades e

especializações profissionais, ele próprio é um membro da sociedade para a qual trabalha e partilha de sua experiência e costumes visuais.” (GEERTZ, 1997, p. 156).

As fantasias, alegorias e adereços, ilustram a crítica elaborada por Luiz e são um reflexo dos acontecimentos nos anos de 1980. Burke (2017), aponta que as imagens são relevantes para entender a cultura cotidiana, os costumes e hábitos. “Imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns, [...] O valor de imagens como evidência para a história do vestuário é inquestionável.” (BURKE, 2017, p. 123).

Essa noção de imagem de Peter Burke (2017) é referente à História da Cultura Material, campo da história que também é pesquisado por José D’ Assunção Barros (2009), que explica que devemos somar a análise dos objetos, os seus usos, as necessidades sociais, as aplicações, os usos e o seu valor econômico. Os objetos interagem diariamente com o cotidiano, através do vestuário, da culinária, da habitação, do trabalho e do lazer. Em seu texto Barros aponta que:

Contudo, este campo deve examinar não o objeto material tomado em si mesmo, mas sim os seus usos, as suas apropriações sociais, as técnicas envolvidas na sua manipulação, a sua importância econômica e a sua necessidade social e cultural. Afinal, a noção de “cultura” também não deixa de atravessar este campo. (BARROS, 2009, p. 4-5).

As ideias de José D'Assunção Barros (2017) sobre a Cultura Material podem ser aplicadas nas fantasias e alegorias do desfile de 1986. Porque os objetos de origem norte-americana aparecem na rotina dos brasileiro e no desfile, assim como os seus usos.

Barros (2009) também explica que a Cultura Material pode ser analisada junto com outras dimensões, enfoques e relações dentro do contexto histórico. Essa ideia é aplicada no desfile porque o carnavalesco apresenta nas fantasias e alegorias os acontecimentos, objetos e costumes dos anos de 1980, mostrando como acontece o acultramento norte-americano. Barros explica sobre o uso das dimensões, enfoque e relações:

História da Cultura Material pode atuar na conexão com campos historiográficos definidos por outras dimensões ou enfoques. Assim, a “matéria” e a “imagem” podem ser examinadas nas suas interrelações, e conseqüentemente um historiador pode associar os campos da História da Cultura Material e da História do Imaginário. (BARROS, 2009, p. 7).

É de José D' Assunção Barros (2009) as ideias da História do Imaginário, outro campo de estudo que também pode ser aplicado nesse desfile. Esse campo da história é sobre as imagens mentais, visuais e verbais produzidas pela sociedade. Outro campo de estudo que conversa com os desfiles do cotidiano é a História das Mentalidades, também de Barros

(2009), esse campo da história associa o usos dos objetos e as suas funcionalidades no cotidiano da sociedade.

Esses três campos da história são materializados nos quesitos visuais que Luiz Fernando apresentou os acontecimentos do cotidiano com ironia ao estilo de vida estrangeiro. Somando aos acontecimentos do momento político e econômico do Brasil com os EUA.

A crítica econômica aparece no último setor do desfile. A primeira alegoria deste setor é sobre as multinacionais e representa a ideia do carnavalesco sobre essas empresas.

7.2 - Carro das multinacionais

As bruxas estão a solta, multinacionais, cuida delas Canariquito. (REIS, 1986, p. 10).

Figura 1 - Alegoria das multinacionais.



Fonte: Captura de tela de vídeo do Youtube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aWBE1xYsDpw&t=614s> Acesso em: 21 de julho de 2023.

Na alegoria (Figura 01) as multinacionais são representadas na escultura de abóbora e faz referência ao dia das bruxas. Essa associação entre bruxas, os EUA e essas empresas estrangeiras é porque, na cultura norte-americana a abóbora simboliza o dia das bruxas e no imaginário popular elas causam malefícios.

Luiz Fernando, tem como proposta criticar as empresas de origem estrangeira e defende que esse modelo de negócio visa o lucro acima dos empregos e da cultura nacional.

A ideia do lucro está representada na alegoria, através das esculturas frontais em formato de cifrão, representando o lucro dessas empresas. Os destaques dessa alegoria, são os “canariquitos” representando a resistência das empresas nacionais.

De acordo com Motta (2021, p. 95-96) a ampliação das relações entre o Brasil e EUA é intensificado e em 1986 os hábitos, os costumes e a cultura norte-americana estão incorporados no cotidiano da população. Alguns fatos explicam essa relação de interesses econômicos e políticos entre os países, um deles é ampla divulgação do capitalismo, o outro é o medo do comunismo e do socialismo, existente na sociedade brasileira, outro acontecimento é o apoio do governo dos EUA ao Golpe Militar de 1964.

A ala dos abutres, é uma crítica aos militares, Luiz explicou sobre ela:

7.6 - Ala dos abutres

Durante vinte e poucos anos foram os abutres estrelados os gerentes de uma terra, representantes verde oliva da inescrupulosa águia, mas seu dia chegou. Obrigado Canariquitos. Brasil nunca mais. (REIS, 19863, p. 10).

No vídeo da transmissão da TV Globo aparece essa ala (Figura 02), o figurino é composto de chapéu no formato da cabeça do animal, facilita a identificação do espectador do significado da ala. Assim como, a cor verde oliva na fantasia, representa esse animal no enredo, que são os militares.

Figura 2 - Ala dos abutres.



Captura de tela de vídeo do Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aWBE1xYsDpw&t=614s>> Acesso em: 21 de julho de 2023.

Rodrigo Patto Sá Motta (2021) conta sobre o apoio dos norte-americanos à ditadura militar.

O governo dos Estados Unidos foi parceiro não apenas do golpe de 1964 como também da ditadura, especialmente em seus anos iniciais, quando o apoio norte-americano foi essencial para dar estabilidade ao novo regime. (MOTTA, 2021, p. 84).

O FMI, também foi representado nas fantasias (Figura 03) da Caprichosos de Pilares, Luiz explicou:

7.6 - Ala do FMI

Quem gosta do sangue alheio é o vampiro drácula, quem gosta do sangue e do suor do povo brasileiro é o FMI.

Figura 3 - Ala do FMI.



Fonte: Captura de tela de vídeo do Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aWBE1xYsDpw&t=614s>> Acesso em: 21 de julho de 2023.

Nos anos de 1980, segundo Marly Rodrigues (1992) o pagamento da dívida é uma prioridade para o governo brasileiro: “o pagamento dos juros da dívida passou a ser

prioritário, uma vez que o Brasil precisava mostrar-se capaz de superar suas dificuldades financeiras, forma de continuar merecendo novos créditos do FMI (Fundo Monetário Internacional).” (RODRIGUES, 1992, p.41).

A fantasia que representou o FMI é inspirada no figurino dos personagens de vampiros. É possível entender essa representação com justificativa da ala, porque segundo o carnavalesco, a instituição gosta “de sangue e suor brasileiro”. Para o Brasil seguir as exigências do FMI, gerou na nossa economia o déficit público, o arrocho salarial, a desvalorização da moeda e restrições no aumento dos salários. Esses fatos contribuíram para uma alta taxa de inflação, diminuindo o poder de compra da população e no imaginário popular nos anos de 1980, o FMI era conhecido por “sugar” as riquezas do país.

O figurino que representou a instituição, era composto de capa com a estampa da bandeira dos EUA, o adereço de mão era uma mala preta com as siglas da instituição no metalizado dourado. Outros acessórios da fantasia como cartola e gola são uma inspiração ao figurino dos vampiros de *Hollywood*.

A crítica a economia, continua também na alegoria que representou a dívida externa.

7.7 - Carro da dívida externa

“I want my money” diz o Sam-drácula, nada ao FMI lhe responde o Canariquito. Moratória já. (REIS, 1986, p. 10).

Na justificativa da alegoria, Luiz Fernando apresenta um diálogo de negociação entre os EUA e o Brasil, sobre o pagamento da dívida, para ele o Brasil deveria decretar moratória da dívida. A expressão da justificativa “*I want my money*” traduzindo para o português quer dizer: “Eu quero o dinheiro”. E a alegoria tem a escultura do “Tio Sam” misturada com as formas do drácula, outro personagem de vampiro.

O carnavalesco também criticou neste setor os escândalos de corrupção dos governos militares na ala do colarinho branco.

7.8 - Ala do colarinho branco

Sunamam - Coroa - Brastel - Crime Financeiro - Halles - Auxiliar - Impunidade - INAMPS - Brasilinvest - Estelionato - Isso tem que acabar. (REIS, 1986, p. 10).

Na justificativa, Luiz Fernando mencionou autarquias, bancos privados e instituições públicas envolvidas em episódios de corrupção durante os governos militares. A corrupção nos setores públicos gera o sucateamento dos serviços e instituições federais.

Com esse cenário de corrupção, alta taxa de inflação, arrocho salarial e alta taxa de juros, os maiores prejudicados são os trabalhadores e esses foram retratados na ala dos operários. O figurino da ala (Figura 04) nas cores verde e amarelo, contém chapéu de operário e o corpo do componente é revestido com a forma de barril.

Figura 4 -Ala dos operários.



Captura de tela de vídeo do Youtube, 2017. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=aWBE1xYsDpw&t=614s>> Acesso em:
21 de julho de 2023.

A elite brasileira, também foi alvo de críticas no desfile de 1986, Luiz Fernando descreveu essa ala:

7.10 - Ala da burguesia inescrupulosa

Conviventes com o sistema e grande assimiladora desse inescrupuloso consumismo é a burguesia a grande responsável por essas imposições americanizadas. (REIS, 1986, p. 11).

E com esse discurso de melhorias, crescimento econômico e o enfraquecimento da ideologia de esquerda, que o golpe militar conseguiu o apoio dos empresários, dos conservadores e dos anticomunistas. Motta (2021) como isso aconteceu:

De início, a motivação do empresariado para apoiar o regime autoritário mesclava expectativas econômicas (defesa da propriedade) e razões ideológicas. O seu entusiasmo aumentou quando o novo regime se mostrou alinhado aos interesses do capital e adotou políticas favoráveis ao crescimento econômico e à expansão dos lucros. (MOTTA, 2021, p. 153).

A burguesia brasileira apoiou a ditadura, porque devido a relação política e econômica com os EUA, os brasileiros sofreram influências do consumismo e do estilo de vida capitalista, esse modelo de negócio gerou lucro para muitas empresas.

A penúltima alegoria é uma referência a empresa brasileira Petrobras, até o ano de 1977 ela era uma estatal. Porém depois desse período tornou-se uma empresa de capital misto e o seu acionista majoritário é o estado brasileiro. O foco da alegoria é defender os interesses nacionais.

7.12 - Carro da Petrobras

E um dia alguém falou: - O Petróleo é nosso, e ninguém acreditou, mas hoje é, Petrolino que o diga dominou num só golpe as multinacionais do Petróleo. Valeu Petrolino. (REIS, 1986, p. 11).

Luiz Fernando Reis, defende os bens e valores nacionais, por isso, a última alegoria do desfile representou uma empresa brasileira. Outras alas desse setor como: das baianas, da velha

guarda, do sol da liberdade e dos “Canariquitos”, seguem a proposta de valorização do nacional.

A última alegoria que fechou o desfile mostra a vitória do personagem “Canariquito” sob a águia americana.

Durante o desfile, foram apresentados dez tripés, mostrando os tópicos do enredo. Esse formato de comunicação é uma característica dos desfiles do carnavalesco, facilitando o entendimento do público.

Na justificativa do enredo, o carnavalesco explicou a função dos tripés.

Colorindo e explicando um pouco mais o enredo
traremos tripés-frases características imprescindíveis
nos enredos da Caprichosos de Pilares.

- 1 - Brasil há quem te ama
há quem te U\$A
- 2 - Devo não nego
Pagarei quando puder
- 3 - Yankees go home
- 4 - Democracia é importante
mas soberania é fundamental
- 5 - O povo unido
jamais será vencido
- 6 - E um dia esses jovens
serão governo e poder
e aí terá sido tarde demais.
- 7 - Cheese vatapá, mac angu, big feijão. Será?
- 8 - Ordem, Progresso e Independência
- 9 - E o vento levou...
Nossa mente
- 10 - Aliança para o progresso.... deles

11 - Somos do Samba

Não somos do Sam. (REIS, 1986, p. 11-12).

Os tripés 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10 e 11 são frases com críticas à relação diplomática, política e econômica entre Brasil e EUA. Os tripés: “Brasil há quem te ama há quem te U\$A”, “Democracia é importante mas soberania é fundamental”, “Ordem, progresso e independência” e “Aliança para o progresso... deles”, mostra a diferença de interesses na relação entre os países. Para Motta (2021) o interesse dos americanos afetou e influenciou a política e a economia dos países da América Latina, incluindo o Brasil.

Os governos norte-americanos foram corresponsáveis pela onda autoritária na América Latina nos anos 1960-80, que não teria ocorrido da mesma forma na ausência das pressões da potência do Norte. Ainda assim, os atores da direita local tomaram decisões e fizeram escolhas convergentes com os interesses dos Estados Unidos, o que não pode ser minimizado (MOTTA, 2021, p. 95).

Nos tripés 1, 4, 8 e 10 o carnavalesco critica essa relação de interesses. O tripé “Devo não nego/ Pagarei quando puder” é a opinião do carnavalesco, sobre o Brasil decretar uma moratória ao FMI. E nos tripés “O povo unido jamais será vencido” e “E um dia esses jovens serão governo e poder e aí terá sido tarde demais” é uma referência ao movimento das “Diretas Já”, que aconteceu em 1984 e contou com a

participação de toda a sociedade civil, intelectuais, artistas e políticos.

O estilo de vida norte-americano é criticado nos tripés “Yankees go home”, uma referência ao esporte, “Cheese vatapá, mac angu, big feijão. Será?” é uma crítica às lanchonetes norte-americana e o tripé “Somos do Samba/ Não somos do Sam.”, avalia negativamente a música estrangeira.

O *Jornal do Brasil* publicou uma reportagem em 1986, após o desfile, que o título era “O mais óbvio dos panfletos” o jornalista analisa o enredo, as fantasias e alegorias da Caprichosos de Pilares.

A Caprichosos de Pilares é de esquerda. Detesta os americanos. Acha, por exemplo, que eles comem nossas criancinhas. Não por via oral, mas pelo poltergeist da televisão, com heróis “consumistas e maléficos que divulgam um comportamento diferente da nossa maneira simples e tropical de viver”. Está no folheto que a escola distribuiu aos jurados e que a essa hora já é leitura obrigatória do PC do B. Ele explica o enredo, **Brazil não seremos Jamais! (Ou seremos)**. É a luta do “Canariquito Brasilino da Silva” contra os agentes do mal, Tio Sam e a águia. Uma história pungente contada pelas alas “da burguesia inescrupulosa”, do “Mac Bobó’s”, da “águia inescrupulosa” e os carros “da dívida externa”, ao “acultramento infanto-juvenil” e das “multinacionais”. Para tudo terminar no carro da “vitória final”, onde a águia abjeta aparece depenada, vencida pelo Canariquito.

Com um enredo desses dá pra rir, dá pra chorar - só não dá para ganhar carnaval. É bobo demais. Anos atrás o

carnavalesco Luiz Fernando inventou para a Caprichosos um desfile solto, meio bloco, em que misturava crítica, humor e originalidade. Dessa vez perdeu a mão. Introduziu o rancor no carnaval. No máximo deu pra sentir nostalgia das passeatas estudantis de 68 em que se xingava o Mec-Usaid e cuspiam-se num boneco qualquer com a barbicha de Tio Sam. A Caprichosos vestiu-se com o mais óbvio dos panfletos. Velhota de celulite num carro de Tio Sam, bruxas no papel das multi, vampiros fazendo-se de FMI e estandartes gritando candidamente “Yankees Go home” ou “Brasil há quem te ama/ Há quem te U\$A”. Do lado do bem, muita fantasia verde e amarela cobrindo os personagens de Maurício de Souza, nossas baianinhas brejeiras, malandrinhos que dizem no pé, super-heróis nordestinos e a formidável ala dos operários, descrita no folheto como “aqueles que pagam com a fome esse endividamento irresponsável e esses crimes financeiros, mas acreditamos o trabalhismo sindical, na CUT, na CONCLAT...”

Os xiitas do PT mandam na Caprichosos.

É uma conversa que não ganha nem eleição, quanto mais carnaval. Maniqueísta demais. Para concluir que não estamos sós e que os americanos estão, bastava olhar a turma da NBC mandando imagens da própria Caprichosos para os States - o que deve servir de tema a um furioso enredo na próxima parada de bandas e balizas pela Sétima Avenida. A escola evidentemente confirmou um estilo baseado na alegria, criatividade, leveza de roupas e crítica - mas não trouxe a surpresa das outras vezes.

Havia uma ala engraçada do Flamengo, vestida como um time de futebol americano e até a boa ideia de uma águia batendo asas no carros de abertura, tirando o impacto do tradicional abre-alas da Portela que desfilaria em

seguida. Mas foi pouco. O mais engraçado mesmo foi ver todo aquele desfile falando mal da influência americano nesse paraíso de felicidade primitiva e, ao abrir o tal folheto, constatar que uma dos patrocinadores da Caprichosos de Pilares é uma loja do Shopping Cassino Atlântico que “ensina a atirar sem risco para terceiros”. Chama-se Guns e Security. (JORNAL DO BRASIL, 1986, p. 9¹).

Na reportagem, o jornalista do periódico apresenta a sua opinião sobre o desfile, segundo ele a escola é de ideologia de esquerda, rancorosa e não apresentou o humor e a leveza, elementos esses apresentados nos desfiles de 1984 e 1985. O jornalista cita os partidos PCdoB (Partido Comunista do Brasil) e PT (Partido dos Trabalhadores), que são do bloco ideológico de esquerda.

Belisa Ribeiro (2016) em seu livro *Jornal do Brasil: história e memória*, explica o posicionamento político do jornal. O *JB*, como era conhecido o jornal, apoiou os governos militares e era a favor das eleições indiretas em 1985, seguindo o caminho contrário da população brasileira. Com esse acontecimento, o jornal perdeu leitores e isso também explica a posição conservadora sobre o desfile da Caprichosos de Pilares.

Ao contrário do *Jornal do Brasil*, a revista *Manchete* elogiou o desfile na matéria publicada com o título “A escola Caprichou numa bem-humorada crítica à colonização cultural”.

¹ Jornal do Brasil, 12 de fevereiro de 1986, nº 306, Caderno B, página 9.publicação

A Caprichosos de Pilares criou o canariquito, filho de canário com periquito, um produto nacional legítimo para enfrentar a águia americana. O enredo, Brazil, Não seremos Jamais, ou Seremos ?, jogou na lata do lixo os tênis, chicletes e cachorros-quentes. Satirizou os crimes de colarinho branco e o FMI, e declarou: “Democracia é importante, mas soberania é fundamental.”. Os turistas americanos podem não ter gostado, mas os brasileiros adoraram - e engrossaram o refrão final: “Brazil com Z jamais.”. (MANCHETE, 1986²).

A reportagem da revista tem como objetivo elogiar o desfile e não apresenta críticas, como o *JB*. O foco da reportagem é apresentar os pontos positivos do desfile, as cantoras Fafá de Belém e Alcione, foram componentes da Caprichosos de Pilares neste ano e foram fotografadas pela revista.

O jornal *O Globo*, diferentemente do *JB* não apresentou críticas ou opiniões pessoais, isso também era uma característica do jornal *O Globo*, ser mais imparcial, segundo Marialva Barbosa (2007, p. 222) nos anos de 1980 os dois jornais de grande circulação no Rio de Janeiro tinham o mesmo leitor como foco, das classes sociais AB.

O título da reportagem do *O Globo* era “Caprichosos desagrada Embaixatriz”.

Todos assistiram ao desfile alojados no camarote do Governador Leonel Brizola (PDT). A embaixatriz dos Estados Unidos, Nancy Asencio, psicóloga, não gostou

² Revista *Manchete*, 22 de fevereiro de 1986, Edição nº 1766.

do enredo da Caprichosos de Pilares: “Brazil não seremos jamais, ou seremos?” do carnavalesco Luiz Fernando.

- Esse desfile está sendo exibido nos Estados Unidos, pela NBC (rede americana de TV que transmitiu o desfile diretamente) e lá ninguém vai entender como se pode tratar um país amigo dessa maneira. Acho injusto e sem sentido - disse a esposa do embaixador Diego Asencio. Luiz Fernando, o autor do enredo, ao saber das declarações da embaixatriz, disse que muito pior do que seu enredo é “o que os Estados Unidos fazem ao Terceiro Mundo”. Ele disse que seu enredo critica “tanto o imperialismo americano quanto o soviético”; e garantiu que continuará abordando temas políticos. (JORNAL O GLOBO, 1986, p. 11³).

A matéria do jornal mostra as visões e opiniões diferentes entre o carnavalesco, Luiz Fernando Reis e a representante dos EUA, sobre o mesmo desfile que criticou os norte-americanos.

Luiz Fernando Reis, em 1986, ganhou o prêmio do estandarte de ouro do jornal *O Globo*, na categoria personalidade masculina, e o enredo da Caprichosos de Pilares, ganhou de melhor enredo do Carnaval de 1986. A seguir, a matéria do prêmio do estandarte de ouro:

Preparando-se para o sexto carnaval na Caprichosos de Pilares, Luiz Fernando - carnavalesco da escola -, acumula este ano dois Estandartes de Ouro: melhor

³ Jornal *O Globo*, 12 de fevereiro de 1986, n. 19.081, página 11.

enredo e personalidade masculina. (JORNAL O GLOBO, 1986, p. 3⁴).

Ao contrário dos anos anteriores, a Caprichosos de Pilares apresentou um desfile diferente, as críticas à economia e a política brasileira, eram associadas à relação entre os dois países. Também de forma diferente com pouco humor, a agremiação mostrou os desfiles com temática do cotidiano, que são uma característica da agremiação nos anos de 1980

Considerações Finais

Este artigo buscou apresentar como a Caprichosos de Pilares, do carnavalesco Luiz Fernando Reis, criticou a economia brasileira nas fantasias e alegorias do último setor do desfile. Essas críticas ao longo do artigo foram apresentadas contextualizando o momento político e econômico brasileiro. As temáticas do cotidiano, perdem força e desaparecem nos anos de 1990. Porém, no Carnaval de 2018 o carnavalesco Jack Vasconcelos do Paraíso do Tuiuti apresentou um desfile com críticas ao presidente da república e suas ações econômicas e políticas. Ou seja, mais de 20 anos depois esse tipo de temática retorna para o Carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

⁴ Jornal *O Globo*, 12 de fevereiro de 1986, n. 19.081, página 3.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2018.

BALTAR, Anderson; LEAL, Eugênio; DATTOLI, Vicente. **As primas Sapecas do Samba: alegria, crítica e irreverência na avenida**. Rio de Janeiro: Novaterra. 2015.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis, Rio de Janeiro. Vozes Limitadas, 2004.

BARROS, José D.'Assunção. **História da Cultura Material: notas sobre um campo histórico em suas relações intradisciplinares e interdisciplinares**. Patrimoniuss. Maricá, p. 1-17, 2009.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

CHAGAS, Carlos. **A ditadura militar e a longa noite dos generais**. (Ebook) 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DE LUCA, Tania Regina. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. IN. PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, p. 111-154, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN. Georges. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. 1º ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN. Georges. **Imagens apesar de tudo.** Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. 1º ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

FARIAS, Júlio César. **O enredo da Escola de Samba.** Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FICO, Carlos. **História do Brasil contemporâneo.** 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2021.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.** Petrópolis: Vozes, 1997.

LEITÃO, Miriam. **Saga brasileira: a longa luta de um povo por sua moeda.** 12ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MOTTA, Rodrigo Patto de Sá. **O golpe de 1964 e a ditadura militar.** Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **A história depois do papel.** IN. PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes Históricas.* São Paulo: Contexto, p. 235-290, 2006.

RIBEIRO, Belisa. **Jornal do Brasil: história e memória.** 1ª ed. (Ebook). Rio de Janeiro: Record, 2016.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80: Brasil, quando a multidão voltou às praças.** São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROSTOLDO, Jadir Peçanha. **Brasil, 1979-1989: uma década perdida?** 1ª ed. (Ebook). São Paulo: Paco Editorial, 2015.

**Pode o povo, “menos os gays”:
afinal, por que falar de/com
LGBTQIAPN+ no Boi Garantido?**

Adan Renê Pereira da Silva

Introdução

Este texto carrega um misto de emoções para mim. Ele marca o fim de minha trajetória enquanto membro da Comissão de Arte do Boi-Bumbá Garantido em 2023, motivo de risos, tristezas, frustrações e orgulhos. Assim, de alguma forma, ele precisou passear enquanto um texto científico que se pauta pela escrevivência nos moldes feitos em publicações anteriores (SILVA, 2021), baseado em Conceição Evaristo, e em tons acadêmicos decoloniais, no qual almejo trazer, metodologicamente, falas de pessoas diretamente incluídas no debate aqui proposto.

Para que se entenda em que localização social estou, parto de uma publicação da rede social *Facebook*, de um alguém considerado “popular”, “formador de opinião” no que diz respeito a questões do boi-bumbá, especialmente do Garantido. Exporei brevemente do que se trata por meio de um *print* retirado da publicação¹:

¹ O post, na íntegra, pode ser conferido em: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02BLnfzCRsBP4huSQcjH37av4kXhya2geLoLS5JKTSLU6wsNUWc6fBMC7XqqyqwZZul&id=100002517819834&mibextid=9R9pXO. Acesso em 25 set. 2023.

Figura 1 - Imagem de publicação em tons preconceituosos sobre propostas de campanhas com textos e comentários LGBTQIAPN+fóbicos.

Vamos lutar por um boi sem apelação de gênero e mandar pra casa do baralho quem tem essas ideias imbecis. Tuxaua g4y e Naruta meu ovo! 🍑



Fonte: captura de tela, com demais informações em nota de rodapé 2.

Os comentários, tanto do *post* quanto de quem se propôs “opinar”, deixam entrever verborragias LGBTQIAPN+fóbicas, sendo este apenas um exemplo que me levou a refletir sobre dimensões mais profundas do evento, tendo em vista que os

casos das interpeladas “ideias imbecis” ocorreram na segunda noite de 2023. A ideia originou-se do “torcedor *influencer*” na época de eleições do Garantido também em 2023, usando “ironias” (sic), como se candidato fosse, ou seja, o que consideraria melhor para o seu boi do coração. Indago: a quem incomoda falar de questões de diversidade sexual e de gênero?

Em outro momento, ainda levando-se em consideração a eleição presidencial nos bumbás, o “polêmico” debate sobre gênero e diversidade sexual foi levado para apreciação dos candidatos (agora os “de verdade”, entenda-se, aqueles que se propuseram representar o boi Garantido enquanto gestão) durante entrevistas promovidas em veículos de comunicação. Houve acusação de proselitismo ideológico² em relação ao boi de arena do Garantido 2023 por parte de um deles, considerado o mais forte, à época. Isso já me leva a lembrar Trevisan (2018, p. 26-27), de cujo argumento me aproprio:

Como participei ativamente do movimento pelos direitos dos homossexuais no país, passei a merecer a suspeita (ou franca acusação) de “fazer proselitismo homossexual”, um surrado argumento repetido por reacionários de todas as tendências, sempre que se deixa de mostrar homossexuais morrendo de infelicidade. Não sei se o argumento está impregnado de má-fé ou de

² A afirmação pode ser conferida por volta dos 10min (e em outros momentos) na seguinte entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=gc8MutaanrY>. Acesso em 25 set. 2023.

conveniente ignorância, mas a verdade é que a abordagem sobre minha obra com frequência minimizou o aspecto literário para se concentrar em julgamento moral. Na mais sombria das hipóteses, o que eu faço é uma contrapropaganda ofensiva, em busca de sobrevivência psicológica [...].

Fato é que esses pontos iniciais levaram-me à escrita do presente texto. Nos moldes do que já houvera acontecido com o Boi Caprichoso ao levar pautas negras, com destaque para as religiosidades afro-brasileiras para a arena em 2019 (NAKANOME; SILVA, 2021), uma enxurrada de comentários preconceituosos inundou as redes sociais. Em questão de dias, a única noite em que o Garantido ganhou (na segunda noite o boi vermelho e branco venceu, empatando com a primeira e levando a disputa “zerada” para a terceira noite) tornou-se a noite da “militância”, da “lacração”, do vilipêndio ao “verdadeiro folclore” da Baixa do São José.

Obviamente, para essas pessoas, falar da diversidade sexual e de gênero foi o motivo principal, como se pode ver nos exemplos citados e que são apenas um mínimo recorte da “celeuma”, ramificando-se em *likes*, comentários e compartilhamentos. No centro do debate, eu, identificado por boa parte dessas pessoas como o responsável por essa inserção - o que assumo com muita honra, inclusive, mas sem invisibilizar a participação de toda a Comissão de Arte,

progressista e que entende o significado de ser, factualmente, “popular”.

Por óbvio, não é com quem pretende oprimir a população LGBTQIAPN+ que me preocuparei. Nem chego a esboçar uma hipótese nesse texto, porque a LGBTQIAPN+fobia estrutural atravessa todas as dimensões da vida cotidiana, sendo ponto pacífico na literatura das Ciências Sociais - as fontes aparecerão ao longo do texto. Assim, levando-se em consideração que o discurso social é predominantemente cisgênero e heterossexual por questões de ordem histórica (SILVA, 2022; QUINALHA, 2022; FACHINI; FRANÇA, 2020), entende-se ser importante visibilizar sentidos da população vítima da opressão, de forma a perspectivarmos o debate sob outra ótica: a dos oprimidos e subalternizados – a história vista do ângulo “oposto”. Se Spivak (2010) pergunta se pode o subalternizado falar, responde Gonzalez (2020) que sim, o lixo vai falar, e numa boa.

Feitas as devidas justificativas, o objetivo desse texto é demonstrar os significados desse eixo temático para pessoas LGBTQIAPN+, perguntando-se acerca da importância de se verem presentes na festa que elas mesmas fazem. Para isso, metodologicamente, partiu-se de uma questão norteadora feita a cinco sujeitos LGBTQIAPN+, de ambos os bois, sobre a qual deixou-se que eles e elas falassem livremente: qual a

importância de o boi trazer a temática LGBTQIAPN+ para as apresentações?

As respostas foram analisadas discursivamente e, com isso, empreendeu-se o debate sobre o tema em comento. Ou seja, ancorei-me nos pressupostos de uma pesquisa qualitativa e os sujeitos selecionados foram incluídos por amostra proposital, sendo instrumento de coleta de dados a entrevista livre. Como nenhum e nenhuma solicitou anonimato – não haverá aqui “armário científico”, ainda bem! – todos e todas serão identificados/as ao longo do texto.

Priorizaram-se, para o diálogo com os dados, autores/as versados na temática LGBTQIAPN+, em especial aqueles e aquelas que debatem o tema na perspectiva decolonial. Afinal, o enraizamento colonial e colonizador de gênero e heterossexualidade compulsória parece mais solidificado do que nunca no imaginário preconceituoso do “cordial” brasileiro. Esquemáticamente, o texto divide-se em duas seções: na primeira, debate-se o conteúdo daquilo que o Boi-Bumbá Garantido levou em sua segunda noite de apresentação e que gerou tanta “polêmica”, enquanto na segunda apresentam-se os dados obtidos nas entrevistas com os desafios para aqueles e aquelas que permanecerem produzindo a festa. Finaliza-se com as considerações finais e referências.

Ubuntu: eu sou porque nós somos

Esse foi o título da segunda noite do Boi-Bumbá Garantido de 2023. No ano cujo tema escolhido foi “Garantido por toda vida”, “brincando” com a dubiedade do sentido de ser um apaixonado pelo Bumbá por toda a vida e de ser o Garantido um defensor de todas as vidas, foi no dia primeiro de julho de 2023 que se empunhou a bandeira pela luta de todas as vidas, obviamente, dentro das especificidades de cada uma delas. Longe de ser um clichê de quem não entende a importância de defender vidas negras, indígenas, LGBTQIAPN+, de pobres e de outras classes sociais vulnerabilizadas, o Garantido procurou dar visibilidade a todas elas e mostrar-se, por meio de sua gente, como um defensor nato das humanidades, por ser, ele mesmo, parte das humanidades nascidas e criadas na Baixa do São José, esse território afetivo do Boi Garantido em Parintins.

Para isso, focou-se na filosofia africana Ubuntu, cuja “tradução” popular é “eu sou porque nós somos”. Ou seja, a ideia foi esmiuçar esse pressuposto para que entendamos porque a vida só faz sentido na coletividade, e que, como canta uma das toadas da noite, “a humanidade é um presente pra todos nós”³. Como posto no livro dos jurados:

³ Trata-se da toada Humana Amazônia, de autoria de Paulinho do Sagrado e Adan Renê, presente no álbum 2023. Disponível em:

A Amazônia, de árvores frondosas, de rios que comandam a vida, de bichos que dançam na valsa silenciosa da noite, é também terra de acolhimento de vidas humanas de muitas origens. Mãe amorosa que, com seu leite materno, acarinhou judeus/judias, japoneses/as, chineses/as, africanos/as em diásporas. Abraçou a diversidade LGBTQIAPN+. Aninhou os/as Tupinambá, os/as Parintintin, os/as Sateré-Mawé, os/as primeiros/as indígenas e negros/as em mocambos e quilombos afro-indígenas, aliançando povos contra a escravidão colonial. Aqui, plantamos a convivência com a diversidade humana e de fés! E o Garantido é isso: berço da diversidade. Boi do Povão. Por isso, nesse momento, é tempo de celebrar as humanidades em suas pluralidades religiosas, de gênero, de orientações sexuais, de classes e de etnias. A filosofia Ubuntu nos guiará (SILVA; RODRIGUES, 2023, p. 33).

Como se pode ver, a proposta, de cunho decolonial, antirracista e anti-LGBTQIAPN+fóbica não “enredou” nada que pudesse ser encarado como “absurdo”, a não ser por pessoas preconceituosas. Alguns momentos da noite se destacaram, como a Porta-Estandarte Lívia Cristina, assumidamente lésbica e casada com uma dançarina da Companhia de Dança *Garantido Show*, trajada nas cores da diversidade, a reverência a Tibira do Maranhão, primeiro indígena morto por homofobia no país (na falta de um termo

<https://www.youtube.com/watch?v=ZgnQDXC0NGg>. Acesso em 29 set. 2023.

mais apropriado, manteve-se a expressão “homofobia”, tendo-se o cuidado, entretanto, de não cairmos em anacronismos), na figura de um tuxaua (MOTT, 1998) e algumas participações de pessoas LGBTQIAPN+ que livremente se expressaram. São esses momentos que o autor do texto da Figura 1 pretende “ironizar” (sic).

Um dos participantes decidiu, em uma performance *drag queen*, vestir-se de Naruto, o que levou torcedores conservadores a considerarem aquilo um absurdo, um verdadeiro vilipêndio a supostas tradições encarnadas. Nada de novo no país que mais mata sua população LGBTQIAPN+ no mundo, segundo dados do Grupo Gay da Bahia (2021), com uma morte a cada 29h, aproximadamente. O que talvez essas pessoas não saibam é que a “morte” inicia-se discursivamente, quando se nega o direito de cada um ser do jeito que é. Violências simbólicas, em uma leitura no sentido de Bourdieu (2005). Não pode uma pessoa gostar do Garantido e do Naruto e querer levar isso para a arena em um momento no qual é protagonista?

Figura 2 - Livia Cristina, Porta-Estandarte do Boi Garantido nas cores da diversidade (2023). Indumentária do artista Fabson Rodrigues.



Fonte: Lucas Silva.

Figura 3 - Davizinho Assayag, Tuxaua do Boi Garantido, representando Tibira do Maranhão (2023). “Capacete” do artista Kelvin Machado, com o pássaro colhereiro, rosa, em alusão à região onde viveram os Tupinambá.



Fonte: Junio Matos/ACrítica.

A questão da diversidade sexual entre os povos indígenas não é uma novidade para pesquisadores e pesquisadoras. Para além da pesquisa citada de Mott (1998), há autores que inclusive já estão questionando a colonialidade das classificações das sociedades não indígenas sobre as indígenas. Por exemplo, Silva (2022) explana sobre a necessidade de romper com a cis-heteronormatividade, contudo, aproximando-se dos universos indígenas para entender as categorias nativas, desconstruindo ideários de gênero e sexualidade dominantes. Trevisan (2018) constata práticas homoeróticas entre os Krahó e assim poderíamos seguir citando mais pesquisas, como as de Oliveira (2022), que trata, inclusive, da Construção de um Movimento Indígena LGBTQIAPN+. Ou seja, não faltam estudos, sobre LGBTQIAPN+fobia estrutural e seu impacto entre os povos originários, evidenciando que negar a existência dessas pessoas é também promover negacionismo científico.

Para Melo e Lima (2021), parte desse preconceito pode ser explicado pela ausência de representatividade das populações minorizadas, em que a discriminação e violência acabam sendo resultado dessa invisibilização, posto que se naturalizam como algo banal na sociedade, negando direitos e discriminando pessoas por um suposto desconhecimento da realidade e consequentemente negando a presença do preconceito. Isso retroalimenta um regime de violência, de exclusão social, de

desrespeito à dignidade humana, tornando os grupos LGBTQIAPN+ em comento alvo de mais vulnerabilidade e violação de direitos.

Compreendo que o conceito de “ferida colonial” ajuda a explicar esse processo em âmbito brasileiro e amazônico, por meio da articulação entre três pontos: capitalismo, colonialismo e patriarcado. Tal articulação não deixa ninguém ileso, especialmente a população LGBTQIAPN+, com destaque para seu universo “T”. Sobre essa ferida, vale a citação de Santos (2022, p. 98):

Penso que a continuidade dinâmica das relações coloniais assenta na permanência, ao longo dos últimos cinco séculos, de três modos principais de dominação: o capitalismo (desigualdade classista), o colonialismo (desigualdade etnorracista) e o patriarcado (desigualdade sexista e redução da diversidade de gênero a homens e mulheres). Todos esses modos de dominação foram concomitantes de epistemicídio (desqualificação dos saberes não eurocêtricos como residuais, atrasados ou mesmo perigosos e blasfemos). Tanto o colonialismo quanto o patriarcado existiram muito antes do capitalismo e foram exercidos por outros povos que não os europeus, mas foram profundamente reconfigurados a partir do momento em que foram articulados com o capitalismo. Por outro lado, essas formas de dominação também vigoraram e vigoram no interior de antigos países colonizadores, ainda que de modos muito diferentes. As independências políticas alteraram (com intensidades diversas) essas três dominações, mas não as eliminaram [...]

É interessante perceber como o discurso de que “não é preciso falar disso, faz parte da vida íntima” está impregnado de racismo e misoginia. Para Grada Kilomba (2019), visibilizar a vida de mulheres negras – e podemos expandir para lésbicas – não quer dizer mera exposição da intimidade. Almeja-se falar sobre o histórico de violências às quais essas pessoas são expostas ininterruptamente. Ou seja, é um modo de visibilizar, ressignificar, decolonizar a arte por meio do (desfazimento de) gênero e da sexualidade “dissidentes”. Sempre será revolucionário olhar para aqueles e aquelas que nos precederam e para aqueles e aquelas que ousaram “sair do armário” e fazer do próprio corpo um instrumento de resistência e de empoderamento para que as pessoas possam ser o que são.

Como explica Angela Davis (2017), a arte progressista tem o condão de auxiliar pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o cunho social de suas vidas particulares, incitando-as a buscarem emancipação social:

Como Marx e Engels observaram há muito tempo, a arte é uma forma de consciência social – uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam. A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em

movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento [...] (DAVIS, 2017, p. 166).

Eu fui tocado pela arte. Pela arte popular. Pela arte popular parintinense. Pelo meu papel social enquanto membro do Boi Garantido. Eu sou esse povo LGBTQIAPN+. Mereço viver, ser reconhecido e ter dignidade. Mereço me narrar por mim (não há redundância, há ênfase!).

Até hoje me pergunto quem pode me contar, me ler, me perceber em minha realidade. Por que as pessoas se assustam com o fato de os sujeitos LGBTQIAPN+ quererem falar de si, com foco no que sabem de si, do que viveram, do que passaram em uma sociedade que os oprime? O que é isso se não a perpetuação de uma história violenta, colonial e contra nossas existências?

Antes de terminar esse tópico, não posso deixar de mostrar como os dados científicos coadunam-se com a realidade. Enquanto esse capítulo estava sendo finalizado, a cantora Márcia Novo, também assumidamente lésbica e que fez participação especial na terceira noite de apresentação do

Garantido, narrou um episódio de lesbofobia que sofreu durante um *show* do próprio Boi, junto de sua companheira⁴.

O citado ataque se deu provavelmente por uma torcedora do boi-bumbá Garantido. No vídeo em que a violentada expõe o que aconteceu, os comentários da publicação refletem um nível igualmente absurdo de lesbofobia, mostrando, mais uma vez, que falar sobre o tema é necessário, fundamental ainda em 2023. Um desses comentários, que mais me chamou atenção, inclusive, é de outra página que se pretende formadora de opinião sobre o Boi Garantido, fomentando a descredibilidade – e mais violência – sobre a cantora.

Ainda acham que “queremos biscoito” (atenção), quando falamos de violências que sofremos. Sim, para pessoas cis-heterossexuais, permanece uma mentalidade colonizada e LGBTQIAPN+fóbica de que tudo que fazemos é “para eles”, para chamar a atenção de quem se percebe como o centro do mundo (mais uma vez confirmando a literatura científica) e não porque precisamos lutar para existir/resistir. Trata-se do segundo comentário do *print screen* abaixo:

⁴ O post com o depoimento da cantora pode ser conferido na íntegra em: https://www.instagram.com/p/CxtLe3spLjR/?igshid=MTc4MmMlYml2Ng%3D%3D&img_index=1. Acesso em: 10 out. 2023.

Figura 4 - Publicação de página de notícias contendo vídeo-denúncia da cantora Márcia Novo sobre lesbofobia que sofreu durante *show* do Boi Garantido. Mais informações na quarta nota de rodapé.



Fonte: captura de tela. A informação pode ser conferida integralmente no *link* disponibilizado em nota de rodapé citada.

Resultados e discussão: “o boi-bumbá é uma festa de todos e para todos”

Início a apresentação da discussão dos resultados com uma torcedora bissexual, Beatriz Lorena. Torcedora do Boi Garantido, ao responder a questão norteadora desse texto, ela enfatiza:

O Boi-Bumbá, ele é uma festa de todos e para todos, além disso, ela é feita em sua maioria por mãos e mentes de pessoas do movimento LGBTQIA+, não há motivo contrário para que os Bois não levem a causa daqueles que ajudam a criar essa brincadeira o ano inteiro.

E conclui:

Levar essas pautas significa não só pensar no social, mas também ser identitário e valorizar aqueles que por muitas vezes dão a vida pra ajudar a construir esse Boi, levar a nossa luta é importante, principalmente em um palco tão grandioso como o Festival.

A fala de Beatriz mostra, entre suas várias camadas, a importância atribuída por uma pessoa da comunidade em se ver na arena e se sentir pertencente pela via da visibilidade. Ainda no excerto, ela tangencia algo que não pode ser deixado em segundo plano: a quantidade de pessoas que contribuíram e contribuem para o boi e que são LGBTQIAPN+. Pelo lado vermelho e branco temos o histórico “Didi faz Tudo”, por exemplo, que marcou a festa por sua arte de confeccionar

tuxauas. A maioria de nossos artistas de indumentárias são da comunidade LGBTQIAPN+ e, ao olharmos para a Galera Vermelha e Branca, podemos visualizar a mesma situação – a presença expressiva de pessoas LGBTQIAPN+. O paralelo com o Boi Caprichoso pode ser feito de modo idêntico.

Sobre o uso do termo identitário, a entrevistada destaca a importância de saberem quem somos, tendo em vista que faz parte de nossa constituição subjetiva e social. Consoante pensamento de Quinalha (2022, p. 163):

As identidades precisam ser compreendidas enquanto lentes de análise e instrumentos de ação para ir além de um universalismo abstrato que, nos últimos séculos, foi o princípio hegemônico a organizar um projeto de emancipação a partir da perspectiva particular do homem branco, heterossexual, cisgênero e europeu. Tal universalismo sempre teve essa inescapável dimensão de particularidade, apesar de ter se apresentado como um horizonte que paira sobre as hierarquias e diferenças. A construção de um universal concreto e mediado passa por esse reconhecimento dos marcadores sociais da diferença, interseccionalizando as agendas e permitindo a construção de alianças indispensáveis para as transformações estruturais da sociedade.

Ainda nesse sentido, vale pensar Trevisan (2018), para quem a ocupação dos diferentes espaços por pessoas não cis-heterossexuais tem sido uma resposta positiva à secular repressão. E isso é percebido pela entrevistada, que mostra

como é importante que essas pessoas não apenas existam, mas que elas existam “fora do armário”, porquanto são referências que se tornam positivas para outras pessoas. No caso de pessoas LGBTQIAPN+, as referências positivas ficam enquanto fonte de identificação e superação de estigmas e sentimentos ruins, como o de “vergonha” por ser quem se é, no caso de pessoas cis-heterossexuais, as referências positivas ganham forma no sentido de questionar sua própria “centralidade” no mundo e de perceber identidades “fora do padrão” como possíveis e fora do eixo de uma pressuposta “normalidade”.

Meu segundo entrevistado também é torcedor do Boi-Bumbá Garantido e se chama Júnior Lucena. Homem cisgênero e gay, quando perguntado sobre o tema, sinaliza:

Eu fui criado próximo e inserido já na cultura do Boi-Bumbá, com uma família parintinense. Desde que eu me entendo por gente, o boi-bumbá faz parte da minha vida. Estive no festival pela primeira vez aos 6 anos e fui crescendo com o boi-bumbá fazendo parte da minha vida e quando entendi minha orientação sexual, é, eu achava que minha orientação sexual não fazia parte da cultura que tanto me fazia feliz, que seria o boi-bumbá. Achava que o boi-bumbá e minha orientação sexual não tinham pontos em comum, justamente por não enxergar dentro da festa referências a pessoas LGBTs. Aí depois, passados mais anos, depois de vivenciar um pouco mais próximo a cultura do boi-bumbá, conhecer mais pessoas que fazem a festa, eu vi que na verdade é uma festa construída por mãos LGBTs. Se não forem as pessoas

LGBTs, o boi-bumbá não entra na arena. Eu não tenho dúvidas disso. Então quando eu vejo essas pessoas saindo dos bastidores e tendo holofotes, quando eu vejo a temática LGBT dentro da arena, quando eu vejo pessoas LGBTs, é, tendo papéis de destaque dentro da festa, isso me alegra de um jeito muito especial, porque finalmente a cultura e minha orientação sexual se encontram e finalmente eu vejo que uma festa construída por mãos LGBTs dá a essas pessoas o destaque que elas também merecem.

A identidade cis-heterossexual é pressuposta. Nesse sentido, é uma falsa simetria afirmar que se uma não é exaltada, a outra também não merece ser. Celebramos quando as mulheres entraram na brincadeira e também celebraremos a visibilidade de gente negra, LGBTQIAPN+, pobres, da periferia. Neste sentido, a fala do entrevistado apresenta dois núcleos: no primeiro, os prejuízos trazidos pela sensação de não pertencimento a uma cultura, o que aparece por conta da proposital invisibilidade. No segundo, na esteira do pensamento de Beatriz Lorena, a importância de se reconhecer essas pessoas para que as próximas gerações não passem por isso. Para além de uma reflexão crítica do presente, essa discussão é ponte para o futuro: a geração LGBTQIAPN+ que está adentrando esse universo sentir-se-á pertencente a ele? Sim, é necessário pensar sobre o assunto, porque, como aponta a fala de Lucena, crianças LGBTQIAPN+ existem e merecem respeito e dignidade.

Patrícia Hill Collins (2019) explana sobre a heterossexualidade compulsória como um sistema de poder. Isso explica porque as pessoas heterossexuais se sentem tão “ofendidas” quando se questionam as bases que mantêm a estrutura desse sistema. E explica também o polo oposto, porque para uma pessoa não-heterossexual é tão doloroso ver-se excluída dos espaços sociais, como aparece na fala de Lucena adulto olhando para sua infância. Para Collins (2019, p. 225):

Um importante fruto dos movimentos sociais de lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros tem sido o reconhecimento do heterossexismo como sistema de poder. Em essência, o espaço político e intelectual formado por esses movimentos pôs em questão a suposta normalidade da heterossexualidade. Esses questionamentos promoveram uma mudança na percepção da sexualidade: antes, ela era situada na composição biológica individual; agora, o heterossexualismo é analisado como sistema de poder. Assim como as opressões de raça ou gênero marcam o corpo com significados sociais, o heterossexismo marca o corpo com significados sexuais. Dentro dessa lógica, o *heterossexismo* pode ser definido como a crença na superioridade inerente de uma forma de expressão sexual sobre a outra, da qual decorreria, portanto, o direito de dominar.

A terceira fala é de uma artista transexual do Boi Garantido, Wendy Machado. Na fala sobre a importância das questões de gênero e diversidade sexual neste universo

cultural, ela destaca que homens e mulheres trans estão sempre em uma luta constante por espaço na sociedade e, sobretudo, respeito. Para ela, “ver os bois de Parintins nos dando esse espaço, essa visibilidade, principalmente com nossos trabalhos e por serem nossos porta-vozes, falar da gente, da nossa luta, é levantar nossa bandeira”. E complementa: “É nos abraçar, é segurar nossa mão, é percorrer junto conosco, ver tudo isso já é um bom começo, mas é necessário o espaço para pessoas trans ali na arena, porque nos bastidores nós sempre estivemos!”. E pergunta, dentro da pergunta: “você estaria preparado pra ver um item trans ou um tuxaua trans?”

A resposta de Wendy Machado me remete à clássica obra de Spivak (2010), acerca de se pode ou não o subalternizado falar. Na ocasião, a autora esboça uma resposta negativa a esse questionamento: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso na lista de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio” (SPIVAK, 2010, p. 165).

Penso que a resposta de nossa artista trans nos leva a refletir sobre esse ponto. De alguma forma, Wendy reelabora o questionamento de Spivak quando pergunta se estaríamos preparados para ter um item trans na arena do bumbódromo.

Pelo nível do debate e da própria estrutura social em que vivemos, provavelmente concordaríamos com a resposta de não poder. Mas isso não deve nos levar à inanição, pelo contrário, essa “tarefa circunscrita” não pode ser rejeitada, ou seja, precisamos continuar na luta para que todos e todas possam existir como são e, no bojo da existência em plenitude, possam também fazer sua arte da maneira que compreendam adequada e sendo vistas do modo como desejarem.

Neste viés, Angela Davis (2022) nos alerta acerca da necessidade de ter esperanças. Para ela, a mudança é possível, percebendo-se que, por mais horrendas que as coisas possam parecer hoje, o mundo foi forjado na mudança. E isso é facilitado quando as pessoas empobrecidas de minorias étnicas, sexuais e raciais aprendem a identificar-se com as comunidades de luta e passam a imaginar um mundo diferente e melhor. Davis (2022) ainda nos alerta da importância de nos organizarmos massiva e coletivamente para a mudança. Ainda que problemático, o espaço no qual vivemos hoje é um tanto melhorado por conta da atuação desses grupos, desses movimentos.

Ainda em termos de “caminhos” para soluções, propõe Butler (2016, p. 28-29):

Certamente, nós buscamos reconhecimento neste mundo de maneira a existir enquanto sujeitos sociais,

participando em um mundo comum. Ao mesmo tempo, nós sabemos que não há reconhecimento perfeito neste mundo. Isso não significa que devemos deixar de lutar por reconhecimento, mas que compreendamos o reconhecimento exatamente como uma luta constante. Nós demandamos reconhecimento não somente pelo que somos, mas por nossa capacidade mesma de autodeterminação, nossa reivindicação de igualdade e de liberdade. Como os corpos que têm vivido em zonas sombrias emergem sob luzes mais intensas (talvez não sob iluminação completa, mas ainda assim sob uma luz mais clara)? Eles fazem isso em solidariedade uns com os outros, não enquanto indivíduos heroicos. Mas, ainda assim, se nós vivemos em um mundo onde os corpos são somente compreendidos dentro de normas convencionais de gênero, ou quando aquelas pessoas que são excluídas da sociedade são tidas como as não civilizadas, então como essas vidas se tornam visíveis e audíveis em tais condições? Como podem os corpos serem reconhecidos quando eles não se encaixam na norma social do que os corpos deveriam ser? Que atos de agência são necessários para enfrentar as forças de exclusão e desrealização e também da violência? Como os corpos se reúnem juntos para significar sua existência, sua inteligibilidade e sua persistência? Algumas vezes é o próprio ato de se levantar, de caminhar juntas e de se reunir que afirma uma existência social, traz significado a uma demanda política e promete um futuro político diferente.

Ou seja, para além de importantes questões de visibilidade, representatividade e reconhecimento, tanto Davis quanto Butler estão insistindo na necessidade de união enquanto movimento social e político, para que possamos

mexer nas estruturas da sociedade que inviabilizam nossas existências, inclusive, enquanto artistas. Precisamos reconhecer nossas especificidades enquanto seres humanos.

Nas potentes e ferrenhas palavras de Maria Clara Araújo dos Passos (2015, p. 21): “Onde está a dignidade? Não somos iguais. Eu, travesti, não sou igual a você. Eu, travesti, além de ter batalhado por minha entrada [na universidade], a partir de agora irei batalhar por minha permanência”. Passos (2015) fala ainda da sub-humanidade de pessoas transexuais e travestis: ninguém parece se assustar com a ausência dessas pessoas no dia a dia, contudo, horroriza-se quando as encontram nas esquinas da prostituição, mesmo sendo lá o espaço que a sociedade condicionou essas pessoas a permanecerem.

Nesse sentido, o questionamento de Wendy Machado é mais do que legítimo, é coerente e inquieta a cisgeneridade compulsória e dominante socialmente. Acima de tudo, insiste para que encaremos a hipocrisia social que guia esse Brasil que jura para si mesmo que é um exemplo de democracia racial, mesmo diante de dados que desmascaram seu “jeitinho” colonizado, cisgênero, heterossexual e racista “de ser”.

Neste viés, pelo lado do Boi Caprichoso, as respostas parecem caminhar nesse sentido de que o discurso presente é necessário por ser uma perspectiva de mudança frente ao preconceito. Josivaldo Bentes Lima Júnior, homem cisgênero e

gay, ao refletir sobre o questionamento feito, responde que: “Eu sinto que o Boi, por meio da arte, do discurso, defende a minha vida e a vida dos meus amigos. Eu sinto que o discurso vai incomodar, e por isso acho que é necessário, pois promove um debate ainda que mínimo”.

Já nosso último entrevistado, também torcedor do Boi Caprichoso e homem cisgênero e gay, Adriano Tenório, sinaliza que é super importante a temática no boi, porque são essas pessoas que fazem o boi. Citando artigo meu com o qual se identificou (SILVA, 2021), conta que os LGBTQIAPN+ no boi sempre foram invisibilizados, não tendo o reconhecimento devido de suas obras/produções. O entrevistado vê nesse protagonismo uma “reparação histórica”, tendo em vista que o reconhecimento sempre foi para “os outros”. Na fala dele, ao pesquisar mais sobre o boi-bumbá, conta que conheceu várias pessoas LGBTQIAPN+ durante trabalho que realizou entrevistando pessoas da história do Caprichoso no Centro de Documentação e Memória (CEDEM) do Boi-Bumbá azul e branco. Entretanto, mesmo estando lá, presentes, essas pessoas não são conhecidas/vistas pelo grande público.

No texto citado por Tenório, eu falo de como o boi foi um “escondouro” de uma “vivência dissidente” como a minha. Lá conheci a diversidade, lá vi mais pessoas como eu e lá aprendi a nomear vivências e opressões. Então, de fato, para além de

qualquer leitura meramente “simbólica”, entendo que o boi-bumbá é um local no qual, materialmente, nossas existências acontecem de modo acolhedor, porque no fim somos nós por nós mesmos em um mundo cis-heterocentrado (SILVA, 2021).

França e Ribeiro (2020, p. 282) chamam a atenção para a presença de pessoas LGBTQIAPN+ em festas e como as expressões artísticas podem, por meio de atos corporais performativos e criativos, potencializar o viver e o “brilhar” dessas pessoas. Para além de mera exposição, os autores entendem que atuar nesses espaços de produção de cultura ensejam locais onde as desigualdades e violências cedem passagens para que outros corpos e outros sujeitos negociem suas posições sociais: “[...] esses sujeitos negociam suas posições sociais: elaboram, deslocam, questionam, desafiam e constroem outros lugares possíveis plenos de vida e de criatividade”.

Ou seja, é mais do que aparecer. É ressignificar, transbordar as próprias experiências em busca de respeito e de viver em plenitude. É sobre cidadania. Em uma sociedade cis-heterossexual, essas existências não podem ser coadjuvantes. A festa tem a responsabilidade social de ser arte-educativa.

Lélia Gonzalez (2020) dizia que desemprego, fome e miséria tinham a ver com a população negra e que, por isso, negros e brancos interessados em justiça e em democracia no

Brasil deveriam se irmanar e lutar contra as forças opressoras oriundas do imperialismo e do colonialismo. No espectro do colonialismo, Lélia inclui o racismo. Faço das palavras dessa autora, para terminar essa análise dos resultados, as minhas, só que no campo do combate à LGBTQIAPN+fobia:

Nós todos temos que nos unir nessa luta irmanados, respeitando as diferenças que nos separam, porque uma mulher não é igual a um homem, um negro não é igual a um branco. Mas não vamos reproduzir o que o capitalismo faz conosco: transformar a diferença em desigualdade. Irmão negros, lutemos para transformar efetivamente este país numa sociedade igualitária, numa efetiva democracia, porque no dia que esse país for uma democracia, lógico que ele será uma democracia racial (GONZALEZ, 2020, p. 227).

Um dia uma pessoa que se considera aliada me disse que não via cor, nem gênero, nem “opção sexual” quando olhava uma pessoa e que, por isso, não concordava em ver o boi fazer “proselitismo ideológico a favor dos gays”. Limitei-me a responder que achava muito bonita a humanidade dele, mas que, talvez, se ele realmente não visse o que dizia não ver, isso não o incomodaria daquele jeito. Ele ficou pensativo e me respondeu que eu tinha razão. Apesar da agressão sofrida discursivamente, eu fiquei feliz: naquele dia, alguém reconheceu que era preconceituoso e, ainda no âmbito do “talvez”, depois dessa intervenção, busque mudar e se tornar

um ser humano melhor. Nunca mais nos falamos, mas sigo esperançoso.

Minha esperança manteve-se porque me lembrei de bell hooks (2020), ao dizer que seríamos muito mais bem-sucedidos em nossas lutas contra o racismo, o machismo e a exploração de classes se aprendêssemos que a libertação é um processo constante diante do bombardeio diário de uma mentalidade colonizadora. E a perpetuação acrítica do pensamento normalizador da cis-heterossexualidade nada mais é do que isso: uma violenta forma de colonização contra gêneros e sexualidades considerados dissidentes, “foras da norma”.

Ah, e eu não quero aprender com a dor. Na esteira do pensamento de Ailton Krenak (2022, p. 47-48), ratifico e ergo a cabeça para seguir vivendo feliz:

[...] Os brancos que me perdoem, mas eu não sei de onde vem essa mentalidade de que o sofrimento ensina alguma coisa. Se ensinasse, os povos da diáspora, que passaram pela tragédia da escravidão, estariam sendo premiados no século XXI. Eu não tenho simpatia por essa ideia, não quero aprender nada às custas do sofrimento.

Considerações finais

Neste texto, explano acerca da constatação de que falar da pauta LGBTQIAPN+ no Festival Folclórico de Parintins é “absurdamente” necessário. Pelo significado do festejo, por quem o faz, pela sustentação do discurso de que é parte da arte

popular parintinense. Nenhum de nós vai a Parintins como “intruso”. Já anunciava o poeta que o que lá se faz é “de Parintins pra todo mundo ver”⁵. Durante o período do Festival, tudo nos convoca a ir até a cidade e prestigiar o evento.

Também não foi como intruso que cheguei à Comissão de Arte. Foi por meio de convite em reconhecimento à minha trajetória intelectual e por minhas vivências dentro do boi-bumbá, porque eu brinco com ele/nele desde criança.

Então, cabe xenofobia nessa festa? Racismo? Misoginia? LGBTQIAPN+fobia? Se a resposta pode parecer óbvia para alguns, como visto aqui no decorrer do debate, não o é para muitos e muitas. Para essa gente retrógrada, tais debates deveriam ser proibidos, sendo mantido o cerceamento de nossa liberdade de expressão em sentido amplo. Trouxe aqui, motivado por algo que me atravessou enquanto um artista que faz parte e que é LGBTQIAPN+, um “recorte” do “inferno” que se tornou minha vida dentro e fora das redes sociais apenas por defender uma sociedade mais justa e igualitária: ora, não é o Boi Garantido o Boi do Povão e, dentro desse “Povão”, não existe todo tipo de humanidade? A quem interessa nos invisibilizar/calar/violentar?

⁵ Trata-se da toada “Parintins para o mundo”, de autoria de Jorge Aragão e Ana Paula Perrone. Para mais informações e audição na íntegra, consultar: <https://www.youtube.com/watch?v=NHbG7dmryww>. Acesso em 07 out. 2023.

Ao dialogar com os entrevistados e entrevistadas, conclui-se que o Boi precisa entender que esse envolvimento com uma arte libertária não pode ser visto como uma escolha. É uma necessidade de quem tem compromisso social. Ao entender que o objetivo posto neste capítulo foi obtido integralmente nos moldes de uma pesquisa qualitativa, além de propugnar que o tema não seja abandonado pela nova gestão, sugiro que mais pesquisas sejam desenvolvidas neste viés de análise: as existências LGBTQIAPN+ são importantes. Nossas vidas valem muito e queremos que elas floresçam repletas de dignidade.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. In: **Dissidências Sexuais e de Gênero**. (Orgs) COLLING, Leandro. Salvador, EDUFBA, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. **O sentido da liberdade: e outros diálogos difíceis**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2022.

FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora Lins. **Direitos em Disputa: LGBTI+ poder e diferença no Brasil Contemporâneo**. Campinas: Unicamp, 2020.

FRANÇA, Isadora Lins; RIBEIRO; Bruno Nzinga. “Viver, brilhar e arrasar”: resistências e universos criativos entre pessoas negras e LGBT+ em São Paulo. In: **Direitos em Disputa: LGBTI+ poder e diferença no Brasil Contemporâneo**. (Orgs). FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora Lins. Campinas, Unicamp, 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afrolatinoamericano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRUPO GAY DA BAHIA. *Brasil é o país que mais mata população LGBTQIAP+ no mundo*. São Paulo, 2021. Disponível em: <[>. Acesso em: 07 out. 2023.](https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/clp/noticias/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-populacao-lgbtqia-clp-aprova-seminario-sobre-o-tema#:~:text=O%20Brasil%20%C3%A9%20o%20pa%C3%ADs,com%20a%20Alian%C3%A7a%20Nacional%20LGBTI%2B.>)

HOOKS, BELL. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MELO, Renata Louise Silva de; LIMA, Perla Alves Martins. Criminalização da conduta homofóbica no Brasil. In. **Gênero, Sexualidade e Educação: perspectivas, cidadania e saberes para inclusão da diversidade**. (Orgs) SILVA, Adan Renê Pereira da; MASCARENHAS, Suely Aparecida do Nascimento. São Paulo/Manaus, Alexa/EDUA, 2021.

MOTT, Luiz. **Bahia: inquisição e sociedade**. Salvador: EDUFBA, 1998.

NAKANOME, Ericky da Silva; SILVA, Adan Renê Pereira da. **Caprichoso, o boi de negro: dos terreiros de axé, nosso brado de fé!**. Revista Educação e Humanidade, v. 2, n. 2, p. 129-153,

2021. Disponível em:
<https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/reh/article/view/854>
1. Acesso em 07 out. 2023.

OLIVEIRA, Jefferson dos Santos (Niotxarú Pataxó). Gêneros e Sexualidades em Contextos Indígenas. In. **Sexualidades Indígenas**. (Orgs) SILVA, Paulo de Tássio Borges da. Salvador, Devires, 2022.

PASSOS, Maria Clara Araújo dos. **Pedagogias das Travestilidades**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+: uma breve história do século XIX aos nossos dias**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Descolonizar: abrindo a história do presente**. Belo Horizonte/São Paulo, Autêntica/Boitempo, 2022.

SILVA, Adan Renê Pereira da. “Minorizar” o boi ou reconhecê-lo como brinquedo popular? Escrivências, história de vida e reflexões de um torcedor. In. **Os bois-bumbás de Parintins: novos olhares**. (Orgs) OMAR, Diego; GARCIA, Elizandra; NAKANOME, Ericky. Manaus/Rio de Janeiro, UEA/Autografia, 2021.

SILVA, Adan Renê Pereira da; RODRIGUES, Allan. Ubuntu: celebração das humanidades. In. **Eu sou porque nós somos**. (Orgs) RODRIGUES, Allan. Manaus, Reggo, 2023.

SILVA, Paulo de Tássio Borges da. Notas de uma trajetória de pesquisa em sexualidades indígenas. In. **Sexualidades**

Indígenas. (Orgs) SILVA, Paulo de Tássio Borges da. Salvador, Devires, 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.** 4.ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

**Etarismo sem fantasia: produção de
imagens de idosos em desfiles na
marquês de sapucaí**

Valmir Moratelli

Introdução

*“Quando eu não puder pisar mais na Avenida
Quando as minhas pernas não puderem aguentar
Levar meu corpo junto com meu samba
O meu anel de bamba
Entrego a quem mereça usar”*

(“Não deixe o samba morrer”, de Edson Conceição e Aloísio Silva)

Marquês de Sapucaí, carnaval de 2005. A tradicional escola de samba Portela tem problemas com atrasos no encerramento de seu desfile. Pelo tempo regulamentar, deve atravessar o sambódromo em 82 minutos. Para não ser penalizada, após ordem de seu presidente, os diretores fecham o portão de acesso à pista da concentração. O ato enérgico deixa de fora a última alegoria, que traria o grupo de velhos sambistas, chamado tradicionalmente de velha guarda. É esta ala que abria nomes como Paulinho da Viola, Tia Surica, Noca da Portela, Monarco, entre outros baluartes do samba. Vários deles não seguram seus prantos. Enquanto isso, os últimos componentes atravessam a Sapucaí correndo para não estourar o tempo. A arquibancada popular, no setor 1, parece não acreditar no que está acontecendo. A imprensa questiona a medida. Outros sambistas choram [Figura 1]. Impensável imaginar uma das mais antigas escolas de samba sem os nomes que fizeram sua história. O desfile se encerra, o cronômetro é

zerado, já não se ouve o samba e, por decisão própria, a velha guarda atravessa a avenida em uma longa caminhada rumo à Praça da Apoteose. Ao lado dela, uma escultura da águia que também não teve tempo e permissão para se apresentar na pista. Praticamente todas as arquibancadas se levantam, aos gritos e aplausos, para reverenciar os velhos portelenses. Um grupo de turistas alemães, sem entender a comoção provocada pela passagem dos senhores vestindo terno de linho azul e branco, pergunta a este pesquisador: “Quem são?”. Alguém responde: “São o samba”.

Aos olhos estrangeiros, em um primeiro momento, essa emotiva reverência aos sambistas idosos pode representar o zelo que o brasileiro teria com sua parcela da população mais velha. O antropólogo Roberto DaMatta (1981) já demonstrou, em vários estudos, como o carnaval fala sobre o que somos. Ignorar a importância daqueles idosos e proibi-los, momentos antes, de desfilar, também diz muito sobre nós.

Figura 1 - Portela 2005, um desfile sem a velha guarda



Fonte: Reproduções do Youtube

O presente artigo¹ visa a analisar como o carnaval carioca reproduz determinados valores sobre os corpos envelhecidos, ao trazer em esculturas de carros alegóricos símbolos e compreensões da velhice para compor seus enredos. A metodologia parte da análise dessas representações sociais (HALL, 1997) para, em seguida, dar uso de um contexto no qual se inserem e aporte teórico que faça valer as percepções diversas. Vale ressaltar ainda que se utilizam exemplos de desfiles deste século, a partir de 2005, pela maior facilidade de captura de imagens disponíveis na internet, visto que a geração de conteúdo da Marquês de Sapucaí é domínio único e exclusivo da TV Globo.

Neste princípio de análise, lembremos que os desfiles de escola de samba foram criados oficialmente, a partir de 1932. Antes disso, porém, nos anos 1920, surgiram as primeiras escolas de samba com os sambistas do bairro do Estácio, entre eles Ismael Silva, que fundaram a escola Deixa Falar (hoje Estácio de Sá) e o primeiro concurso de sambas, em 1929, que contou com a participação da Estação Primeira da Mangueira. Sua origem está relacionada aos morros cariocas, onde, em geral, moravam os sambistas (VIANNA, 1995). Até o meio dos anos 1990, a velha guarda comumente abria os

¹ Este trabalho é um recorte de algumas das ideias apresentadas na tese de doutorado que deu origem ao livro “A invenção da velhice masculina – Da Antiguidade às séries de streaming, como se formou a ideia do homem idoso” (MORATELLI, 2023).

desfiles, acenando às arquibancadas como comissão de frente. Depois, com ritmo cada vez mais acelerado das apresentações, as escolas optaram por colocar os idosos sobre alegorias, quase sempre encerrando os desfiles. A comissão de frente passou a ser um show à parte.

Hoje o desfile das escolas de samba se trata de uma das maiores manifestações populares do país, reconhecido no mundo, e tem grande atrativo econômico em termos de geração de receita e de trabalho para a cidade do Rio de Janeiro². Além disso, a construção imaginativa de um desfile de escola de samba no tempo presente se faz em “um percurso em que o passado é somado com as experiências do presente e reinterpretado. A memória se faz importante por sua capacidade de agir sobre o presente, contribuindo para a afirmação da identidade” (CRUZ, MENEZES, PINTO, 2008, p. 12).

Para Bakhtin (1981), isso só é possível porque o ato de carnavalizar não é um processo estático, definido em um conteúdo finalizado, mas uma atividade flexível de visão

² Dados da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur) mostram que o carnaval de 2020, portanto o último antes da paralisação causada pela pandemia de Covid-19, injetou na economia formal e informal da cidade, no período que inclui a semana anterior aos desfiles, mais de R\$ 4 bilhões, superando os R\$ 3,78 bilhões do ano anterior, 2019. Esses números refletem a importância econômica do evento no calendário da cidade e do país. Ler mais em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-02/escolas-de-samba-movimentam-economia-durante-todo-ano-no-rio>>.

artística. “O carnaval (...) é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente” (SOERENSEN, 2017, p. 320). Desde seus primórdios, o carnaval tem como proposta revogar “o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens” (BAKHTIN, 1981, p. 105).

Em “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, Bakhtin (1999) reforça a possibilidade de inversão na lógica reinante como suspensão da realidade.

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a fantasia, isto é, a renovação das vestimentas e da personagem social [...] o elemento da relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval (BAKHTIN, 1999, p. 70).

O rompimento com a lógica organizacional da sociedade já é um indício de como as fronteiras com a fantasia são factíveis de serem alcançadas na proposta de fuga do real, também nos dias atuais. Para o antropólogo Roberto DaMatta (1981), em seu livro “Carnavais, malandros e heróis”, essa inversão de

hierarquia é pertinente a um país como o Brasil, marcado por grandes desigualdades sociais. Para DaMatta, as figuras de malandros e heróis, antagonistas em suas definições primordiais, se complementam como criações sociais que refletem os problemas e dilemas básicos da sociedade que os concebeu. Daí o Carnaval ser uma inversão pertinente da realidade brasileira: uma festa sem dono num país que tudo hierarquiza (DAMATTA, 1981, p. 116).

Mais a seguir, averiguaremos até que ponto o carnaval rompe com esta “lógica” e de que forma a sustenta para manutenção de compreensão e defesa de seus enredos.

O carnaval da pandemia

O samba do desfile da Portela de 2005 citado na introdução dizia num trecho: “Ensinando a viver a vida, como ela é/ Respeitando os direitos da mulher/ Dando a juventude um novo amanhã/ Saúde, corpo e mente são”. Em nenhuma parte da letra há menção há um outro grupo social importante, o dos idosos. No refrão principal mais genérico, depois entendida ironicamente, se diz: “A mensagem da Portela/ É pra toda humanidade/ Vamos semear amor/ Pra colher felicidade”.

Quinze anos depois daquele fatídico desfile para a velha guarda da Portela, situação que abre este trabalho, imediatamente após o carnaval de 2020, foi decretado no país

estado de calamidade pública pelo Congresso Nacional, como medida urgente para que o governo Federal desobedecesse à meta fiscal a fim de repassar aporte financeiro aos estados. Era o começo da pandemia de covid-19, afetando a ordem socioeconômica com forte recessão mundial.

A pandemia foi de imediato comparada a pestes da Idade Média, a outras doenças respiratórias recentes como a gripe espanhola, de 1917/1918, e a SARS de 2003. O editorial do jornal *O Globo* de 23 de março de 2020, que traduz o humor à época, reforçava que “nunca houve nada igual, pela velocidade com que o vírus se espalha pelo planeta, representando grave perigo para as populações”³. Tentando minimizar o alerta da pandemia e contrário às orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS) e de líderes de nações que já estavam com sistemas de saúde em colapso, como Itália e Espanha, o então presidente Jair Bolsonaro fez a seguinte comparação, em março de 2020: “A Itália se parece com Copacabana, onde em todos os edifícios há um homem idoso ou um casal de idosos. É por isso que eles são muito frágeis e muitas pessoas morrem. Eles têm outras doenças, mas dizem que morrem de coronavírus. [...]”

³ Ler mais em <<https://oglobo.globo.com/saude/coronavirus-servico/editorial-somos-todos-responsaveis-24321827>>.

Não é o coronavírus que mata os velhinhos, essas pessoas já estão debilitadas”⁴.

A tentativa de subestimar o impacto do vírus se mostraria frustrada pelos números de vítimas fatais atualizados diariamente pela mídia. Antes da vacinação, ainda quando a primeira onda da pandemia, em meados de 2020, já assustava pela rapidez de contágio e letalidade entre idosos, empresários se juntaram à fala de autoridades políticas, contrariando as de saúde, ao pedirem que não fosse feito o *lockdown*. No ano seguinte, uma discussão se abateu sobre os sambistas: ter ou não carnaval, diante de números de contágio ainda muito altos e inicial fase de vacinação. Houve quem tentasse enxergar como solução a transferência da data carnavalesca para julho, na tentativa de se assegurar a realização dos desfiles. Prevaleceu o bom senso e não houve carnaval. Nem na avenida, nem nas ruas – ao menos oficialmente, já que vários blocos clandestinos desfilaram sob os olhos das autoridades. Em 2022, na possibilidade de mais um cancelamento, chegou-se a um acordo entre órgãos públicos e de saúde para que os desfiles ocorressem em abril, dois meses após a data oficial. Em meio a estas discussões, não foram poucos os que, na defesa pela realização dos desfiles, sugeriram que idosos não

⁴ Ler mais em < <https://revistaforum.com.br/coronavirus/2020/3/19/bolsonaro-insulta-italianos-que-respondem-fascista-sexista-homofobico-e-alem-disso-vulgar-71164.html>>.

comparecessem à Sapucaí. Ou seja, chegou-se a haver a possibilidade de desfiles sem ala das baianas e da velha guarda, por exemplo.

Dois anos após o início da pandemia, o sistema capitalista estava em polvorosa com os apelos sanitários. A economia brasileira já vinha, antes da pandemia, apresentando tímido crescimento. O Produto Interno Bruto (PIB) cresceu 1,1% em 2019, primeiro ano do governo Bolsonaro, segundo o IBGE. Com a pandemia, a economia no país acompanhou o ritmo planetário de desaceleração. Ao longo da pandemia, foram muitas as declarações de que os idosos não deveriam ser alvo de preocupação da sociedade.

Na lógica racional do lucro capitalista, minimiza-se a morte de idosos em detrimento das consequências de se abster de atividades econômicas e da circulação de bens e pessoas. Tais declarações, que exacerbaram a impiedade de um sistema calcado na concentração do lucro, reforçam o estigma de que o idoso é um ser frágil e em declínio físico e mental, incapacitado de atividades individuais, desprovido de propósitos sociopolíticos e, assim, desmerecedor de assistência em momento de fragilidade econômica e grave crise global. O pensador Ailton Krenak (2020), líder do movimento indígena e um dos responsáveis pela inclusão do *Capítulo dos índios* na Constituição de 1988, tem uma analogia bem didática para estas

declarações discriminatórias que representam a banalização da vida. Para ele, dizer que a economia é mais importante é como dizer que o navio importa mais que a tripulação. Sabemos que quase nunca a ala idosa da tripulação desse navio é vista circulando no convés. A crítica ao modelo neoliberal compreende como a invisibilidade de determinados grupos se torna mortal quando toda a tripulação precisa repensar sua existência e os modos de relação. A isso é chamado “necropolítica”, termo de Achille Mbembe (2016) para definir relações de poder de uns sobre outros, garantindo o extermínio desses “outros” quando necessário.

A atitude de determinados governos, empresários e setores da sociedade durante a pandemia apenas exacerbou a visão contemporânea de que é preciso produzir para ter visibilidade e utilidade. Da mesma forma, sistemas de previdência social são compreendidos como gastos permanentes a cidadãos “inúteis”. A instrumentalização capitalista controla o pêndulo de deixar viver/fazer morrer. A visão moderna de produtividade aliada à inserção social se fez bastante atualizada nos discursos durante o cenário pandêmico. A velhice é traduzida como gasto econômico de não produtividade, um fardo social.

A base estratégica de sustentação do neoliberalismo adapta os princípios do liberalismo clássico às exigências de um

Estado regulador devidamente realocado, sob o argumento do livre funcionamento do mercado guiado por grandes corporações privadas. Já apontado pela teoria marxista em leitura crítica ao capitalismo, “o motivo que impele e o objetivo que determina o processo de produção capitalista é a maior expansão possível do próprio capital, isto é, a maior produção possível de mais-valia, portanto, a maior exploração possível da força de trabalho” (MARX, 1998, p. 384). A gestão neoliberal não permite a paralisação dessa estrutura para “apenas” proteger idosos, excluídos do processo produtor.

A gradativa saída do Estado de setores estratégicos, acompanhada das sucessivas crises que agravaram a fragilidade financeira do país, vem provocando a perda de autonomia política e econômica. O peso de decisão política dada ao mercado vigora com entusiasmo, quebrando laços de humanismo que, porventura, ainda resistiam. O sociólogo francês Edgar Morin (2020) lembra que o humanismo trazia em si a ideia de progresso, apesar dos terríveis desmentidos dos totalitarismos e das guerras do século passado. Mas os retrocessos nacionalistas, o recrudescimento de vários tipos de preconceito (como racismo, xenofobia, etarismo) e a primazia do interesse econômico promoveram uma crise nesse pensamento. Morin enumera, entre vários fatores, a

mercantilização generalizada como destruidora dos tecidos de convivência.

O carnaval, como festa popular intrínseca a manifestações culturais, ainda que também regido pela lógica da Sociedade do Espetáculo (DEBORD, 1998), apenas reflete valores que esta mesma sociedade dita como certos para ser concebida. O etarismo (preconceito contra determinada faixa etária), assim, faz parte do carnaval, da mesma forma que o carnaval faz parte da sociedade. São relações de pertencimento dificilmente dissociadas no recorte civilizatório.

Após levantamento episódico do desfile da Portela em 2005, quando a velha guarda foi impedida de desfilar, e do panorama do cancelamento dos desfiles durante a pandemia de Covid-19, como forma de dar um contexto histórico-social do posicionamento dos idosos na discussão da festa popular, façamos agora análise interpretativa de algumas esculturas de pessoas idosas. Analisemos representações imagéticas produzidas por desfiles de escolas de samba ao retratarem a velhice.

Dois griôs

Ao longo do continente africano, muitos séculos após o apogeu dos faraós egípcios, a oralidade foi componente de forte elo cultural, tendo o indivíduo velho papel fundamental na

preservação das tradições⁵. A oralidade permitiu a estruturação de sociedades nas quais os mais velhos eram reconhecidos como os mais sábios, tanto por terem vivido mais, quanto por acumularem experiências que servem como aprendizado aos demais.

Embora houvesse aspectos em comum nessas sociedades africanas, os deuses cultuados, a organização econômica, as línguas e até a formação sociopolítica eram diferentes. Na cultura banto (ou bantu), a oralidade não representa apenas uma forma de transmissão dos conhecimentos, mas cultura própria de uma região africana. Um dos pontos centrais é justamente a valorização dos mais velhos, pois é deles a tarefa de transferir conhecimentos recebidos aos mais novos. Na maioria das sociedades africanas, os velhos eram alicerces da vida na aldeia. Diz-se, comumente, que uma aldeia sem velhos era como uma cabana roída por cupins, ou seja, fadada ao fim.

Ressalta-se que, na África Subsaariana, a noção de família é diferente do que é mais aceito no mundo ocidental. As famílias africanas eram numerosas, formadas não só por mãe,

⁵ Diversos reinos africanos exemplificam a complexidade e a riqueza do continente, muitas vezes subtraída pelo eurocentrismo, no mesmo período em que a Europa atravessava a Idade Média, tais como o reino de Gana, conhecido no Oriente Médio, norte da África e Europa como “país do ouro” entre os séculos V e XV; o Império do Mali no século XIII; o Império de Songai, entre os séculos XIV e XVI em vasta região na África Ocidental; os povos da Guiné, os Ifé, no Benin e os hauçás, que ocuparam a África Subsaariana entre os séculos VI e XVIII; e o Império Monomotapa, que se ergueu no século XV, entre outros.

pai e filhos. Incluíam-se avós, tios, sobrinhos, netos, primos e todos que tivessem ancestral em comum. Sendo a figura do idoso a de testemunha, ou um referencial sobre o qual o grupo recorre como consulta de memória, era ela a responsável por reconstruir os elementos do presente da vida social a partir de um passado ressignificado. Eram também chamados de *griots* ou griôs. A palavra “griô” tem origem na tradição oral africana, utilizada para designar mestres portadores de saberes e fazeres da cultura. Entre os povos do oeste da África, os griôs são aqueles que preservam e transmitem as histórias – principalmente as que se referem aos grandes líderes e à formação dos reinos. Os griôs foram, por muito tempo, os portadores de saberes e fazeres da cultura, principalmente entre os povos do oeste da África. Os jovens se sentavam em volta de uma fogueira para ouvir as histórias dos homens mais velhos da comunidade. Os griôs traziam cantos e narrativas que ouviram ou vivenciaram ao perambular por outros povos do continente.

Para também exemplificar a força exercida pelos mais velhos, uma curiosa situação de uma sociedade originária australiana foi narrada pelo antropólogo Marcel Mauss (2015) em sua obra *Sociologia e antropologia*. A opinião desse grupo sobre os mais jovens podia provocar, inclusive, a morte: “Era um negro forte e saudável. Um dia o encontrou doente. Ele

explica que tinha feito o que não devia, tinha roubado uma fêmea de marsupial antes de ter a permissão de comê-la. Os velhos haviam descoberto e ele sabia que não cresceria mais. Deitou-se, por assim dizer sob o efeito dessa crença, e não voltou mais a se levantar, morrendo em três semanas. Assim as causas morais e religiosas podem provocar a morte também entre os australianos, por sugestão. Este último fato serve igualmente de transição com os casos de morte de origem puramente mágica. Houve ameaça da parte dos velhos” (MAUSS, 2015, p. 353).

A crença na palavra dos velhos faz pensar que eles não só detinham influência sobre o restante da tribo, como havia um consenso de que seus ensinamentos estavam acima de todas as decisões. Como muitas mortes decretadas por magia decorrem de vingança ou de punições infligidas em conselho, o indivíduo que se crê enfeitado pelas decisões jurídicas é atingido moralmente.

Posto isso, trazemos como ilustração a seguir, uma das esculturas mais emblemáticas a passar pela Marquês de Sapucaí no carnaval de 2022: a de um griô rodeado por crianças, no centro de uma das alegorias da escola de samba Vila Isabel [Figura 2], no enredo “Canta, canta, minha gente! a Vila é de Martinho!”, em homenagem ao cantor e compositor Martinho da Vila. A representação de um homem velho em posição de

destaque, em particular de um velho negro, é de se exaltar, ainda mais se tratando de uma festa popular de grande alcance midiático. Nitidamente, esse homem traz como significado os saberes que passa para outras gerações (representadas por crianças ao seu redor). Sua capacidade de proteger, ensinar e curar se repete na representação religiosa dos idosos, como será explanado mais à frente. De certo modo, se traduzem entendimentos da velhice masculina negra no país, na lógica carnavalesca, com elementos simbólicos que dialogam com a ancestralidade de um povo.

Tentando a mesma interlocução interpretativa, com o enredo “Resistência”, ao se retratar lugares importantes do Rio de Janeiro que ficaram marcados como pontos da cultura negra na cidade, a Acadêmicos do Salgueiro [Figura 2] também trouxe uma outra concepção de griô rodeado por crianças em sua abrealas no mesmo ano da Vila Isabel. A seguir, a representação alegórica dessa figura idosa nas duas escolas de samba.

Figura 2 - Vila Isabel e Salgueiro, ambos os desfiles de 2022



Fonte: Reproduções do Youtube

A prática de compartilhar vivências e conhecimentos parte da transmissão pela oralidade dos mais velhos aos mais jovens. Em suma, essas sociedades africanas, por mais diversificadas e distantes que se situassem, impunham formas de controle que, sob certos aspectos, eram organizadas pela

presença e atuação dos indivíduos entendidos como velhos. E no caso das sociedades africanas, mesmo dizimadas pelo trágico comércio de negros fomentado pelos europeus, se mantiveram vivas determinadas práticas e saberes, difundidos nas Américas em séculos de escravidão. Muito em parte isso só foi possível pela presença dos indivíduos mais velhos.

Não é a conduta ou a experiência individual em si, mas o código social que imprime sua marca no comportamento e na sensibilidade dos indivíduos – ou seja, a organização social a partir da qual se constrói uma personalidade individual mais ou menos distinta. Quem controla esse caminho é o sujeito mais velho. Isso se reflete nas crenças que ditam a forma de enxergar o mundo, as relações e comportamento entre os pares e a vida de forma geral.

Mas observemos que o griô da Vila Isabel traz aspectos de representação muito mais perceptíveis do sujeito idoso do que o do Salgueiro. O primeiro tem indumentária de um sacerdote, o segundo de um guerreiro; o primeiro tem cabelos e barbas brancas, o segundo não tem nem barba. Neste sentido, pode-se afirmar que a segunda escultura rejuvenesce a figura da ancestralidade idosa daquela sociedade ali representada.

Segundo Daniel Miller (2002), a cultura é um processo através do qual grupos humanos se constituem e se socializam. Hall (1997) considera que o conceito de cultura está centrado na

produção e na troca de significados entre membros de uma sociedade ou grupo. Os significados dados aos signos não são fixos ou imutáveis, se transformam ou se perpetuam a partir de seus usos (MORATELLI, DIAS, 2021). Os signos que ganham significado e relevância, a partir dos processos culturais de uma sociedade, tornam-se símbolos de uma cultura, constituindo-se como parte fundamental de sua cultura material, como é o carnaval para a cultura brasileira (MILLER, 2002; HALL, 1997). A reprodução de um personagem e o que ele representa para determinado grupo é, portanto, parte de um processo compartilhado pelo meio – como visto nas figuras dos griôs.

A figura do preto velho

A representação da velhice também nas religiões de matrizes africanas exemplifica um outro lugar possível, o de reverência [Figura 3]. Diz a tradição que os deuses dos terreiros têm origem nos clãs africanos, divinizados há mais de 5 mil anos. Essas religiões tendem a ser assentadas nos princípios de senioridade. No candomblé, a velhice é modelo a ser atingido, fonte de autoridade para os altos postos da hierarquia religiosa, o que se reflete nas representações de divindades.

Na cultura iorubá, para tratar da fé recorre-se ao orixá Xapanã (ou Omolu/Obaluaê), patrono das doenças e da cura, respeitosamente chamado “O Velho”. Já Oxalufã, representado por uma figura de um senhor curvado por causa do tempo, está

sempre apoiado em um opaxorô, bastão de metal branco com a imagem de um pássaro. É ligado à ideia de paz, sabedoria e paciência, sendo o oxalá mais velho na cultura iorubá. A umbanda tem, entre suas entidades, o Preto Velho, arquétipo de um africano que viveu em senzalas. Figura, aliás, recorrente nos desfiles de escolas de samba.

Figura 3 - Escultura de um Preto Velho da Alegria da Zona Sul, de 2019; ritmistas da mesma escola fantasiados; e esculturas da Portela em 2015





Fonte: Reproduções da TV Globo no Youtube

Conforme Gonçalves e Martins (2015, p. 3), “na sua dimensão sociológica, a cultura aponta para uma ação intencional de produção cultural, ou seja, há um desígnio manifesto de criar determinados sentidos e de atuar diante de algum tipo de público”. Ainda segundo os autores, é devido a essa intencionalidade, que agem “as mãos ‘visíveis’ (o Estado) e ‘invisíveis’ (o mercado) na produção da cultura”.

Nessa lógica, a cultura se caracteriza e se faz presente a partir de uma estrutura organizada na sociedade, seja por um circuito integrado por agentes, seja pelas organizações que fornecem “concretude à produção, circulação e consumo cultural” (GONÇALVES; MARTINS, 2015, p. 3). O carnaval se

insere nessa lógica. O idoso no âmbito religioso é sábio, detém saberes; fora dali, ele dificilmente mantém tal primazia. Ele está inserido numa compreensão particular do enredo, mas não transcende a um todo.

Deus está velho

Outro exemplo clássico de investigações sobre o corpo idoso remete à figura divina para o Cristianismo. Quando os aspectos científicos são emprestados à arte e vice-versa, nos vem à mente *A criação de Adão, no imponente teto central da Capela Sistina, no Vaticano. Com 280cm x 570cm*, a imagem representa o episódio do livro *Gênesis*, no qual Deus cria o primeiro homem. Pintado por *Michelangelo (1475-1564)* por volta de 1511, Deus é representado por uma imagem masculina e poderosa, mas igualmente *envelhecida*. Há um jogo de contraste de dois corpos em lados opostos, o do jovem Adão – mais iluminado – e o do velho criador rodeado de anjos. Deus é representado de barba e cabelos brancos, símbolos de sabedoria à época, mas envergado numa forma física jovem e vigorosa. Esse exemplo de pintura reforça a importância do Renascimento para o Ocidente, não só pelo retorno às referências artísticas da Antiguidade Clássica, mas por traçar paralelo entre interpretações religiosas e as recém-descobertas anatômicas do homem. Por fim, não se revela desnudo o corpo de um velho

Deus, apenas o do jovem Adão, bem torneado e em posição contemplativa.

Tal manutenção eurocêntrica para Deus branco e de olhos claros se reforça em diferentes sociedades. No carnaval, como se percebe nos exemplos a seguir, a Marquês de Sapucaí já presenciou alguns exemplos notórios [Figura 4] de uma divindade claramente inspirada em tal modelo. Esta figura idosa é sempre poderosa e inquestionável. Na primeira, a escultura trazida pelo Império Serrano, em 2019, num enredo baseado na música “O que é, o que é”, de Gonzaguinha. Na segunda, a escultura da Beija-Flor de Nilópolis, de 2011, uma figura de Jesus Cristo abençoando o homenageado daquela ocasião, o cantor Roberto Carlos. Em ambos os casos, figuras divinas que remetem a poder e, somado a isso, a uma valorização de branquitude. É, portanto, a valorização de uma outra velhice específica.

Figura 4 - Escultura do Império Serrano, de 2019; da Beija-Flor em 2011



Fonte: Reproduções do Youtube

Idosos homenageados

Não são poucos os homenageados que passam pela Marquês de Sapucaí. Carece de uma pesquisa aprofundada averiguar que homenageados são estes e sua faixa etária, para dar finalidade a uma discussão sobre quando se passa a observar determinados indivíduos pelos seus feitos dignos de tal honraria no carnaval. Aqui, parece razoável levantarmos a hipótese de algumas homenagens recentes a figuras idosas representadas em esculturas.

A seguir, na Figura 5, a escultura do compositor Monarco [1933-2021], na Portela, de 2022; escultura do ator Milton Gonçalves [1933-2022] na Acadêmicos do Santa Cruz, em 2022; escultura do orixá Nanã, na Acadêmicos do Santa Cruz, em 2022; e a atriz Ruth de Souza [1921-2019] na Acadêmicos do Santa Cruz, em 2019.

Figura 5 - Escultura do compositor Monarco, na Portela, de 2022; escultura do ator Milton Gonçalves na Acadêmicos do Santa Cruz, em 2022; escultura de Nanã, na Acadêmicos do Santa Cruz, em 2022; e a atriz Ruth de Souza na Acadêmicos do Santa Cruz, em 2019



Fonte: Reproduções da TV Globo no Youtube

É muito comum, por uma decisão estética e disposição material nas alegorias, que esculturas de homenageados venham representadas apenas pela cabeça e/ou dorso, sem a

postura completa. Monarco aparece sorrindo, diferentemente dos outros três exemplos, com semblantes fechados. Milton Gonçalves e Ruth de Souza têm braços quase na mesma posição – ele com punhos serrados, ela com mãos abertas. Suas representações reforçam uma velhice contemplativa, que não identifica a arte ou o ofício que designou suas trajetórias (não há composição de elementos para isso nas alegorias). Estão ali apenas para reforçar a homenagem a ser feita, sendo, portanto, figuras incompletas na sua visualidade corpórea.

Comparando aspectos da representação da velhice, entendemos como a disputa é sempre pela constituição do imaginário social. Este é o poder maior. Por isso, a premissa aqui defendida é por uma contextualização, sobretudo, imagético-política dos desfiles carnavalescos.

Quando a Estação Primeira de Mangueira levou a seu desfile, em 2022, a tripla homenagem ao cantor e compositor Cartola [1908-1980], ao intérprete Jamelão [1913-2008] e ao mestre-sala Delegado [1921-2012], ícones de sua história, mais uma vez se utilizou a estética do “corpo partido”. Ainda assim, vale ressaltar, vimos características convincentes que remetiam a suas personalidades – como os óculos escuros e cigarro no canto da boca de Cartola, visto ao lado de sua companheira de vida, Dona Ziza. Todos eles foram representados em suas ações

artísticas. Não são contemplativos, mas firmam suas atividades na história que lhes é de direito.

Figura 6 - Mangueira 2022



Fonte: Reprodução do Youtube

Além dessas representações da Mangueira de 2022, também nos chama a atenção uma raridade entre as esculturas de idosos levadas aos desfiles das escolas de samba. Em 2015, a Beija-Flor de Nilópolis exibiu na Sapucaí a figura de um homem idoso em pé, com movimentos articulados que conotavam uma caminhada pela pista [Figura 7]. Inserido no enredo sobre Guiné Equatorial, o homem negro remetia a uma figura erguida de griô – o que também contrasta com as figuras analisadas anteriormente dessa mesma função em sociedades africanas,

quando só são representados sentados e curvados em meio a uma roda de crianças.

Agora, pela Beija-Flor, vemos um homem envelhecido (barbas longas e cabelos brancos) que traz efeito de luzes nas mãos, rodeado por uma floresta. A posição dessas mãos se assemelha à da figura de Jesus Cristo da mesma Beija-Flor de Nilópolis de 2011 [Figura 4], como se abençoasse a Avenida. Neste caso, é um homem idoso negro, que está em situação de poder.

Figura 7 - Escultura de um griô no desfile da Beija-Flor, de 2015



Fonte: Reprodução do Youtube

Mais do que apenas um evento festivo, o carnaval se apresenta como um símbolo de uma cultura e identidade

nacional. Assim, sua compreensão afeta diretamente a percepção de identidade.

Ninguém pode construir uma autoimagem isenta de mudança, de negociação de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com os outros. Vale lembrar que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essência de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p. 13).

Desse modo, a busca por elementos identitários passa por reinterpretá-los de acordo com as mudanças em curso na sociedade brasileira, cada vez mais envelhecida. O carnaval é, desde a sua origem, uma fuga da realidade, mas com os dois pés associados à experiência de uma vida “real”.

Por isso também nos chama a atenção, por exemplo, a escassez da representação de indígenas idosos em enredos sobre povos originários. É sabido que, nestas sociedades, cuja a oralidade é o cerne da transmissão e perpetuação de saberes, os indivíduos mais velhos exercem função primordial. Ainda assim, a Marquês de Sapucaí costuma priorizar a figura de indígenas jovens [Figura 8], em alusão a lendas que remetam a força e coragem, valores comumente associados à juventude na visão branca ocidental.

Figura 8 - Indígenas representados nos desfiles da: Vila Isabel, 2020; Beija-flor, 2010; Portela, 2020; Mangueira, 2014; Imperatriz Leopoldinense, 2017; e Inocentes de Belford Roxo, 2023



Fonte: Reprodução do Youtube

Na montagem acima, desfiles de diferentes escolas: Vila Isabel, de 2020, com “Gigante Pela Própria Natureza: Jaçanã e Um Índio Chamado Brasil”; Beija-flor, de 2010, com “Brilhante ao sol do novo mundo, Brasília do sonho à realidade, a capital da esperança”; Portela, de 2020, com o enredo “Guajupιά, terra sem males!”, Mangueira, de 2014, com “A festança brasileira cai no samba da Mangueira”; Imperatriz Leopoldinense, de 2017, com “Xingu - O clamor que vem da floresta”; e por fim a Inocentes de Belford Roxo, que desfilou no Grupo da Série Ouro (ou do Acesso) em 2023, com um abre-alas intitulado de “Saber ancestral”. Não há indígenas idosos na visão carnavalesca.

Entre o passado e o futuro

Em 2023, a Vila Isabel começou seu desfile com dançarinos encenando uma dança sensual em uma festa a Baco,

o deus do vinho na mitologia romana. No fim da apresentação da comissão de frente, Baco surge de dentro do chassi, em cima de uma mesa de banquete. Os integrantes saem da estrutura composta por várias esculturas de divindades idosas. A representação remete ao estilo greco-romano de priorizar corpos nus torneados, mesmo quando o semblante remete a pessoas idosas. Mas entre os dançarinos, nenhum deles fazia alusão a pessoas mais velhas daquela sociedade. Os componentes masculinos, metade homens e metade animais, se divertem com as ninfas, sensuais e provocantes, quanto bebem vinho. Os idosos, aqui, não fazem parte da festa, são apenas lembrados em esculturas de adoração, como se, já naquela época, fossem resquícios de um passado [Figura 9]. Ou ainda, eles não dançam, são meramente estáticos.

Pensemos por fim na construção de ideia de futuro que costuma encerrar a apresentação de alguns desfiles, ora tecnológico, ora apocalíptico. A mesma Vila Isabel, em 2017, encerrou o enredo “Corra que o futuro vem aí” com uma escultura de Albert Einstein vagando no espaço, com sua clássica fisionomia de língua para fora [Figura 9]. Observemos a escolha pela representação do cientista idoso (ele morreu aos 76 anos) de forma lúdica e infantil, tirando-lhe aspectos comuns à velhice. Obviamente são enredos distintos e, por isso mesmo, contextos diferentes (ainda que do mesmo carnavalesco, Paulo

Barros), mas comparemos as duas esculturas: o Deus Baco de 2023 e o boneco de Einstein em 2017. Que valores remetem ou apagam do indivíduo idoso?

Como nossa análise aqui não é a de interpretar enredos, mas apontar símbolos da representação idosa em desfiles da Sapucaí, pode-se afirmar que, mesmo quando estão presentes nas alegorias carnavalescas, os corpos idosos tendem a passar por adaptações que forçam a uma aceitação mais imediata, seja na contemplação de passado, seja na infantilização de futuro.

Figura 9 - Comissão de frente da Vila Isabel, 2023; e última alegoria da mesma escola em 2017





Fonte: Reprodução do Youtube

Como um idoso é (ou não) representado em um enredo fala tanto sobre a força de sua presença e de seus valores, quanto o poder exercido sobre os sambistas mais velhos que podem ou não desfilar. Inseridos em certos enredos, os idosos contribuem para o debate do etarismo numa realidade em que a expectativa de vida do país já é equivalente a várias nações europeias – em torno dos 76 anos, segundo o IBGE. O envelhecimento, portanto, deve ser tema latente para discussão em todos os âmbitos. Algo para se caminhar muito além dos apostos dados a alas de baianas, como as “mães do samba”; ou à velha guarda, quase sempre citada como “baluartes e memória viva das escolas”. Todos eles são de fato “memória viva” de suas comunidades, mas a compreensão desses significados com a ajuda do carnaval pode colaborar a não se repetir representações imagéticas de discursos etaristas em tempos de crises, como os que gravemente foram proferidos nos idos dos anos 2020.

Não deixar um grupo de idosos desfilar por decisão de regulamento e, no mesmo palco ou avenida, homenagear figuras representativas de griôs, é uma contradição notória do jogo de interesses da sociedade brasileira, assim espelhada no carnaval, que flerta com suas ambiguidades ainda a serem apaziguadas. A valorização da juventude também passa por estes mecanismos de dominação.

Por fim, a partir das interpretações apresentadas, a estratégia comunicacional adotada pelas escolas de samba em seus respectivos desfiles tem fins de legitimação organizacional e de agregação por uma mesma identidade cultural. Percebe-se, assim, como o capital cultural simbólico se reinventa como laço de sociabilidade, perpetuando determinados significados quanto às velhices.

Considerações finais

O desfile da Portela de 2005, quando autoridades da escola deixaram de lado os idosos para não “prejudicar” o andamento do desfile, citado logo na introdução deste trabalho, é apenas um exemplo de como o etarismo sempre esteve presente em qualquer âmbito social, incluindo manifestações culturais populares. A pandemia não inaugurou a discussão do etarismo, apenas tirou sua “fantasia”, desnudando-a para quem ainda teimava em deixá-la longe dos holofotes discursórios. Por ser uma festa que, tradicionalmente, produz imagens que

“vendem” o país para o exterior, o carnaval tende a se comportar como fruto de identidade, homogeneizando uma brasilidade tão diversa e desigual. O entendimento da representação de idosos em desfiles passa por compreender essa mesma sociedade que veta, já em qualquer princípio de crise, seu direito ao “jogo” da apresentação.

Coloca-se em diálogo recentes interfaces da comunicação com a cultura, realçando temáticas próximas dos Estudos Culturais, e, também, outros olhares e reflexões sobre um tema tão nosso, que é o carnaval das escolas de samba. Desse modo, colabora-se com a discussão da importância cultural de grandes manifestações populares, diante de incertezas contemporâneas. Este trabalho não esgota as possibilidades de discussão sobre o etarismo na sociedade brasileira, mas traz luz, de certo modo, para o olhar sobre manifestações culturais, que exemplificam o preconceito etário reproduzido por valores simbolizados em representações. O carnaval, por ser um meio de propagação de saberes e identidades, não é imune desses deslizes.

A interpretação das percepções simbólicas sobre o corpo envelhecido culmina com a crise moral exacerbada pelo neoliberalismo. O carnaval muitas vezes emprestou sua magnitude cênica para resgatar personagens invisibilizados pela História oficial. Portanto, também pode ser um meio eficaz de combate ao etarismo em sua forma mais cruel, a do

apagamento ou homogeneização de determinados grupos sociais. O carnaval pode ressignificar o valor das muitas velhices brasileiras.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

CRUZ, Mércia Socorro Ribeiro; MENEZES, Juliana Santos; PINTO, Odilon. Festas Culturais: Tradição, Comidas e Celebrações. Artigo apresentado no I Encontro Baiano de Cultura – I EBECULT – FACOM/UFBA. Salvador – Ba, em 11 de dezembro de 2008.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

GONÇALVES, Gisela; MARTINS, Tiago (org.). **Interfaces da comunicação com a cultura**. Beira, Portugal: Livros LabCom, 2015.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Representation: Cultural representations and signifying practices**. Sage Publications. Berkshire: Open University Press, 1997.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, [1974] 2015.

MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista**. Trad. de José Barata Moura. Lisboa: Editorial Avante!, 1997. [versão online]. Disponível em <
<https://www.marxists.org/portugues/marx/1848/ManifestoDoPartidoComunista/index.htm>>.

_____. **O Capital: Crítica da Economia Política: O processo de produção do capital**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1867] 1998.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Revista Temáticas - Arte & Ensaios**. n.32, dezembro de 2016.

MILLER, Daniel. Artefacts and the meaning of things. In: **Companion Encyclopedia of Anthropology**. London: Routledge, 2002.

MORATELLI, Valmir. **A invenção da velhice masculina – Da Antiguidade às séries de streaming, como se formou a ideia do homem idoso**. São Paulo: Matrix, 2023.

_____. Velhice e telenovela: representações da velhice antes e durante a pandemia do covid-19 : A discussion on the themes of old age in the context of the Covid-19 pandemic. **Oikos: Família E Sociedade Em Debate**, 32(1), 109–126, 2021.

MORATELLI, Valmir; DIAS, Mariana. O Silêncio da Sapucaí e o barulho na internet: Relação espaço-tempo durante o carnaval da pandemia. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, [S. l.], v. 19, n. 43, p. 189–207, 2021.

MORIN, Edgar. **É hora de mudarmos de via**. As lições do coronavírus. Rio de Janeiro: Bertrand, 2020.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992.

SOERENSEN, C. A Carnavalização e o Riso Segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4370>. Acesso em: 28 set. 2021.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. São Paulo: Cia das letras, 1995.

SOBRE OS AUTORES

Helenise Monteiro Guimarães é Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Graduada em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Líder do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe (UFRJ/CNPQ). Professora do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. Professora e orientadora na Pós-graduação de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ na Linha Imagem e Cultura - abordando : história cultural, antropologia da arte, historiografia, carnaval, carnaval carioca, cultura popular. Desenvolve pesquisa sobre Cultura Popular, Carnaval e Festas urbanas. Pesquisadora de enredo para desfile de escolas de samba. Presta consultoria cultural, apoio técnico e redação de textos para publicação do Boi-Bumbá Caprichoso de Parintins.

Carlos Carvalho da Silva é Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Vice-líder do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe (UFRJ/CNPQ). Foi professor associado no curso Lato Sensu Gestão e Design em Carnaval na faculdade CENSUPEG - Rio de Janeiro e São Paulo (2022 - 2023) e professor convidado no curso Lato Sensu de Figurino e Carnaval pela Universidade Veiga de Almeida (UVA) - Rio de Janeiro (2015-2020). Professor substituto, nos cursos de Artes

Cênicas da Escola de Belas Artes/UFRJ (2020-2022). No ensino Fundamental II e ensino Médio, como professor de História da Arte, de 2012 a 2021. Foi consultor de cultura da UNESCO, no levantamento historiográfico dos carnavais de Niterói/RJ. No carnaval, atuou em diversas funções em escolas de samba no Rio de Janeiro, a partir de 1998. Carnavalesco no Acadêmicos do Cubango/RJ (2007), Cova da Onça - Uruguaiana/RS (2009), Acadêmicos do Dendê/RJ (2012) e como membro do Departamento de Carnaval da Unidos da Tijuca/RJ (2015). Sua experiência como jurado iniciou no carnaval de Niterói/RJ (2018), nos desfiles da Intendente Magalhães LIVRES/RIOTUR/RJ (2018-2022) e no carnaval de Vitória/ES (2022). Nos carnavais de Maquete e Virtual (2021-2022). No ano de 2022 como jurado no Bloco C do 55º Festival Folclórico de Parintins/AM – Bois-Bumbás (2022) e no 56º Festival Folclórico de Parintins/AM - Disputa de Quadrilhas, Danças Folclóricas e Bois-Bumbás Mirins (2023).

Leonardo Augusto de Jesus é Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ e Mestre em *Historia del Drama* pela *Universidad de Alcalá de Henares*. Graduado em Artes Cênicas - Cenografia pela Escola de Belas Artes da UFRJ e graduado em Direito pela Faculdade Nacional de Direito da UFRJ.

Pesquisador organizador do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe (UFRJ/CNPQ). Foi Professor Colaborador da Pós-Graduação em Figurino e Carnaval da Universidade Veiga de Almeida (2016 a 2020) e Professor Substituto nos cursos de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes – UFRJ (2021 a 2023). Cenógrafo e figurinista, ganhador do Prêmio Arlequim de Melhor Cenário do Festival de Teatro Cidade do Rio de Janeiro (2010). Carnavalesco nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, com passagens pela Acadêmicos do Engenho da Rainha e Caprichosos de Pilares, ganhador do Prêmio Machine de Melhor Carnavalesco da Intendente Magalhães (2020).

O escritor e antropólogo **Clark Mangabeira** (@clarkmangabeira) é bacharel em Direito (UFRJ), Ciências Sociais (Uerj) e Letras (Uerj), mestre em Ciências Sociais (PPCIS/Uerj), doutor em Antropologia Social (Museu Nacional/UFRJ) e pós-doutor em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ). Pesquisador organizador do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe (UFRJ/CNPQ). É professor do Departamento de Antropologia, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), além de enredista de Escolas de

Samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, tendo sido campeão da antiga Série A como enredista da Unidos do Viradouro (2018), além de ter excelentes passagens pela Unidos de Vila Isabel, Mocidade Alegre (SP), Unidos de Padre Miguel, União da Ilha do Governador (para o Carnaval de 2024), dentre outras agremiações. Atualmente, é supervisor do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT. Publicou, além de diversos artigos acadêmicos em revistas especializadas, os livros “Bem-aventurados os que viram – cinema, emoções e espectadores” (5W, 2016), “Da vida em jogo: poéticas antropológicas do poker” (Papéis Selvagens, 2020) e “Assombros e Enredos: escolas de samba em perspectiva antropológica”, este em coautoria com Victor Marques (Selo Carnavalize, 2023).

Wádson Pereira Rocha é Doutorando em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Especialista em Ensino de Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Graduado em Artes pela Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES. Graduado em Direito pelas Faculdades Santo Agostinho - FADISA. Graduado em Letras Português e Inglês pelas Faculdades Integradas de Ariquemes - FIAR. Graduado em História pelas Faculdades Integradas de Ariquemes - FIAR.

Artista Visual/Pesquisador integrante dos grupos de pesquisa CNPQ: Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino - NUPPE (UFU); Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe (UFRJ/CNPQ). Atualmente desenvolve pesquisas em: Imagem e Corpo Negro; Dança de São Gonçalo; Festas; Matrizes Culturais Afro-brasileiras; Decolonialidade e Des/obediência epistemológica.

Madson Luis Gomes de Oliveira é Doutor e Mestre em Design, ambos pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio. Professor Associado na Escola de Belas Artes da UFRJ, atuando nos cursos: Graduação em Artes Cênicas - Indumentária e Pós-Graduação em Design-PPGD. Foi Professor assistente A da Escola de Design, na Universidade Veiga de Almeida (2003 a 2012) e foi Professor visitante do Curso de Pós-Graduação Moda e Marketing, Marista Católica do Ceará - CE. Foi Professor auxiliar I da Universidade Estácio de Sá (março a dezembro de 2007). Foi Coordenador do Curso: de Pós-Graduação Lato Sensu em Figurino e Carnaval (UVA-Rj, de set./2007 a mar./2009); Foi Coordenador do curso Superior de Graduação Tecnológica em Design de Carnaval (UVA-RJ, de jan./2008 a jan./2011). Entre abril/2012 e agosto/2014 foi coordenador do curso de Artes Cênicas/UFRJ (habitações:

indumentária e cenografia). Entre outubro/2014 e maio/2018 foi Chefe do Departamento de Artes Utilitárias - BAU/EBA. Entre maio/2018 e maio/2022 foi o responsável pelo novo Departamento de Artes Teatrais - BAT/EBA.

Joaquim Sotero de Almeida Neto é Graduando em Artes Cênicas - Indumentária na Escola de Belas Artes - EBA/UFRJ e Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará. Bolsista no Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC) pela CNPq, atuando no projeto Adereços de figurino: a prática em foco (2022-2023), Adereços de figurino: processo criativo e transferência de conhecimento (2021-2022) e Acervos Carnavalescos de Lícia Lacerda (2023-), ambos parte da linha de pesquisa "Formas Particulares de Design", do grupo de estudo "LED - Laboratório de Experimentações em Design" (PPGD/UFRJ).

Maria do Carmo Martins Vido é Doutoranda em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, Mestre em Design pelo PPGD/EBA/UFRJ , Especialista em Educação Universidade Cândido Mendes - UCAM, Licenciada em Educação Artística - UCAM, Graduada em Comunicação Social - Jornalismo- Universidade

Augusto Motta - UNISUAM. Graduada em Artes Cênicas- Indumentária- UFRJ. Técnica em Design de Moda- SENAI Cetiqt. Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe (UFRJ/CNPQ). Atua no ensino de Moda, Figurino e Artes no Ensino Técnico, Graduação, Pós-graduação e nos municípios do Rio de Janeiro e Nova Iguaçu.

Taynara Quites Senra é Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Especialista em Figurino e Carnaval pela Universidade Veiga de Almeida e graduada em Design de Moda pela Faculdade SENAI/CETIQT. Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe (UFRJ/CNPQ). Atua como estilista de moda e carnavalesca da G.R.E.S.V. Arautos do Cerrado desde 2019.

Adan René Pereira da Silva é Doutor em Educação e Mestre em Psicologia, com ênfase em processos psicossociais, ambos pela Universidade Federal do Amazonas. Compositor e Professor Adjunto do Departamento de Teorias e Fundamentos da Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Amazonas. Pesquisa gênero, diversidade sexual, festas populares e africanidades na Amazônia.

Valmir Moratelli é Doutor e Mestre em Comunicação, ambos pelo PPGCOM/PUC-Rio. Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Desde 2021 é professor do curso de extensão Escrita Criativa, na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM); e desde maio de 2022 é colunista fixo da Revista Veja. Pesquisador do grupo Narrativas da Vida Moderna na Cultura Midiática - Dos Folhetins às Séries Audiovisuais (PPGCOM da PUC-Rio) e do Grupo de Pesquisa Ficção Seriada (INTERCOM). Dirigiu os filmes documentais de longa-metragem Rosa - A narradora de outros Brasis (2023); Corpo São (2022); Prateados - A Vida em Tempos de Madureza (2021), e 30 Dias - Um Carnaval entre a Alegria e a Desilusão (2019); além do curta-metragem Meu Amigo Abdias (2021). Autor do livro A Invenção da Velhice Masculina (2023)..

Editora Coletivo Cine-Fórum
Núcleo de Estudos de Carnavais e Festas – NesCaFe
Todos os direitos reservados

Diagramado em Adobe InDesign