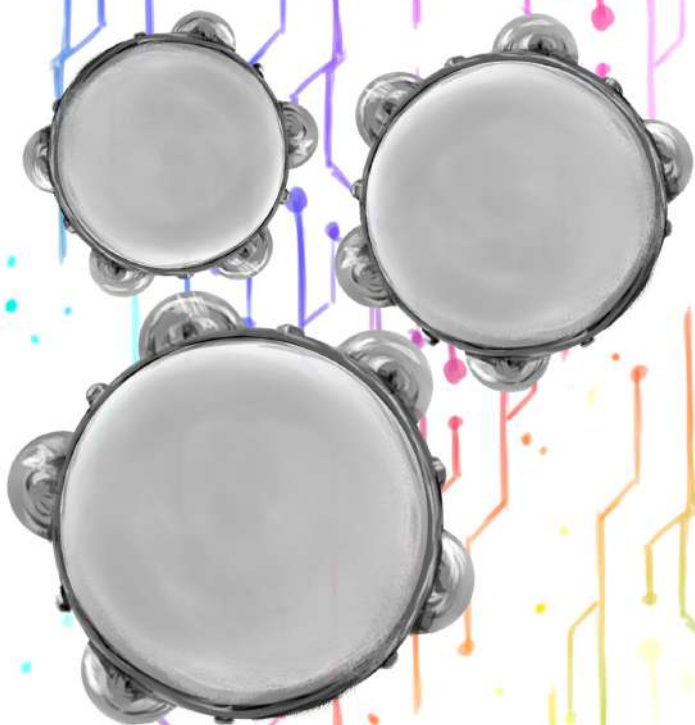


MODERNIDADES CARNAVALESCAS

O embate entre o tradicional e o moderno nas escolas de samba do Rio de Janeiro

Leonardo Augusto de Jesus



MODERNIDADES CARNAVALESCAS

○ EMBATE ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO NAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Leonardo Augusto de Jesus



EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

COMISSÃO EDITORIAL - EDITORA COLETIVO CINE-FÓRUM

Diretora Editorial

Liaki Paha

Co-fundador e diretor geral do Coletivo Cine-Fórum

Renan da Silva Dalago

Produção de Conteúdo e Diretora de Cursos do Coletivo Cine-Fórum

Victória Nantes Marinho Adorno

Revisão Textual e Gramatical

Rapha Strol

Murilo de Castro

Projeto Gráfico

Renan da Silva Dalago

Ilustrador

Pedro Henrique da Costa



Direitos reservados a
Editora Coletivo Cine-Fórum
Goiânia, Goiás
(41) 99722-1736
www.coletivocineforum.com

MODERNIDADES CARNAVALESCAS

○ EMBATE ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO NAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO

Leonardo Augusto de Jesus



COLETIVO CINE-FÓRUM

Copyright © 2024 COLETIVO CINE-FÓRUM

ISBN: 978-65-980905-8-6

UM LIVRO DE

Leonardo Augusto de Jesus

Diretora Editorial

Liaki Paha

Revisão

Coletivo Cine-Fórum

Diagramação

Renan da Silva Dalago

Capa

Pedro Henrique da Costa

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.

Esta obra possui finalidade científica, dessa forma, autorizamos a reprodução parcial da obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte. Proibido qualquer uso para fins comerciais.

Todos os direitos reservados.
Conforme a Lei 9.610/98.

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

Jesus, Leonardo Augusto de
Modernidades carnavalescas : o embate entre o tradicional e o moderno nas escolas de samba do Rio de Janeiro / Leonardo Augusto de Jesus. --
1. ed. -- Goiânia, GO : Coletivo Cine-Fórum, 2024.

ISBN 978-65-980905-8-6

1. Carnaval - Rio de Janeiro (RJ) - História
2. Carnaval - Rio de Janeiro - Aspectos sociais
3. Escolas de samba - Rio de Janeiro (Estado) - História I. Título.

24-197199

CDD-394.25098153

Índices para catálogo sistemático:

1. Carnaval : Rio de Janeiro : Cidade : História
394.25098153

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	11
INTRODUÇÃO.....	19
A FORMAÇÃO E A CONSOLIDAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA.....	31
Invenção da tradição: A padronização das apresentações.....	36
Anos de resistência.....	43
A partilha carnavalesca do sensível.....	48
O prenúncio de uma revolução.....	51
DA REVOLUÇÃO DOS ANOS 1960 AO ESPETÁCULO NA AV. MARQUÊS DE SAPUCAÍ.....	65
Nem melhor, nem pior: Apenas revolucionário.....	67
A espetacularização da <i>mise-en-scène</i> carnavalesca.....	78
Os desfiles sob o regime representativo das artes.....	85
O lado mais obscuro das modernidades carnavalescas.....	91
TEMPOS HIPERMODERNOS NO MUNDO DO SAMBA.....	115
O temp(l)o do hiperespetáculo.....	120
Tempos de liberdade política e artística – Redemocratizando os enredos.....	125
Novos tempos na (des)construção da narrativa carnavalesca.....	130

O tempo do produto televisivo.....	131
As Escolas de Samba e a estética MTV.....	138
Palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.....	143
Um mundo cinefágico ou fagocitado pelo cinema?.....	144
Carnaval cinematográfico.....	146
Os diferentes planos em que se apresentam os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.....	149
No tempo da globalização: as Escolas de Samba e o capitalismo transestético..	164
O elogio da superficialidade carnavalesca no tempo da Tela Global.....	174
CONCLUSÃO.....	185
REFERÊNCIAS.....	197

PREFÁCIO

Por Vítor Antunes¹

“Não é escola de samba! Não faço parte das antigas nem das modernas. Cansei! No meu tempo o samba era bonito, era longo contava-se a história como devia ser contada. (...) Agora virou bagunça”. Esta poderia ser uma fala dita hoje, referenciando-se a falta de respeito às *raízes fundamentais, antigas e aceitas* do samba. Seria uma perspectiva da segunda década dos Anos 2000 para... Os Anos 90 dos néons? Para os originais Anos 80? Para a popularidade nos Anos 70? Não. Nenhum dos casos. Aqui, o ponto de partida são os Anos 70, mais exatamente 1975. E o olhar poético ao tempo passado direciona-se aos Anos 1940. A frase é, nada menos, do que de Cartola, em depoimento em vídeo registrado pelo Arquivo Nacional. O marido de Dona Zica se lamentava que os sambas daquele tempo eram excessivamente curtos, populares, e que iam primeiro pro rádio e depois para a quadra, o que o fez afastar-se da escola de samba. A seu ver, os compositores pensavam mais no sucesso radiofônico do que no fundamento, na ritualística de apresentação de sambas, o que ele tinha como tradicional. “Estou afastado de Mangueira desde 1958”, lamentou. Vinte anos depois, em 1978, o baluarte voltou à verde e rosa, que homenageava as próprias raízes, no enredo *“Dos carroceiros do Imperador ao Palácio do Samba”*. Perguntado se a volta à pista resultaria num novo samba-enredo, Cartola foi categórico: “Não sei fazer samba de ritmo esperto como de hoje em dia”.

Uma das origens etimológicas atribuídas à palavra “saude” remontaria a “saudar a lembrança”. Apócrifo ou não, este significado poderia ser ferramenta interessante quando se observa o que o folião carnavalesco entende como tradição. A Portela hoje em dia é vista como “uma escola tradicional”. Com efeito, ela repete alguns signos, tem muita autorreferência e gosta de temas em específico. A ela é atribuída a primazia no uso das cores do pavilhão para vestir seus componentes, uma proposta de Paulo da Portela. Anos mais tarde, o próprio Paulo teria sido afastado da agremiação por vestir-se em preto e branco. Por anos esta questão da cor foi tácita nas escolas: Portela só desfila de azul e branco. Mangueira, de verde e rosa. Império, de verde e branco. “É tradição”, dizia-se.

Quando a agremiação da Rua Clara Nunes ensaiou falar de modernidade e tecnologia em 2010, uma grande celeuma acometeu os portelenses. A frase “Isso não é Portela!” suplantou outra recorrente desde que a agremiação adotou que seu símbolo viria sempre no Abre Alas. A exclamação indignada substituiu a recorrente “Como vem a Águia esse ano?”. Em 2010, as roupas de plástico, a ave emulando um backbone, o azul e branco dando vez ao azul e prata, foram peremptoriamente criticados. Em seu site, a própria agremiação descreve o enredo como uma “tentativa frustrada de inovar em tema pouco afeito à tradição da Portela”. Em depoimento, o carnavalesco Alex de Oliveira disse querer propor uma “*Portela de 2100*” mas a ala das Damas queria vir “[com figurinos que] pareciam vindos de Paquetá na época de “*A Moreninha*”,

ou seja, do século XIX. Para a diretora daquela ala, Dodô, na Portela desde os Anos 1930, fantasia de carnaval deveria ser composta por “vestido Brasil-Império com tomara que caia, peruca de cacho no acrílico, luva, guarda-sol e laçarote”, segundo conta Alex.

Em 1976, quando a Beija-Flor surgiu poderosa, ganhou seu primeiro título. No ano seguinte, manteve a opulência e ganhou novamente. Em 1978, encheu as alegorias com mulheres com os seios de fora, sobre plataformas giratórias numa alegoria prateada e ricamente decorada. Junto ao tricampeonato da nilopolitana, Neném e Pintado, compositores, escreveram uma música gravada por Beth Carvalho que pontuava que “Depois que o visual virou quesito, na concepção desses sambeiros, o samba perdeu a sua pujança ao curvar-se à circunstância imposta pelo dinheiro”. A Revista O Cruzeiro, também de 1978, foi muito crítica à Beija-Flor: “É escola de samba ou o Lido de Paris? É samba no pé ou can-can de vaudeville? Quando as mulheres desnudas entraram na passarela, o delírio e as palmas também vieram. Vale ou não vale o que a Beija-Flor fez?”. Tanto a canção como a revista criticavam, sem nenhum rodeio, a proposta estética de Joãozinho Trinta, carnavalesco da escola “novata”. A música de Neném e Pintado prosseguia evocando um carnaval nostálgico, supostamente autêntico, através da frase “Ai, que saudade que eu tenho das fantasias de cetim...”. No fim daquela década, 1979, a Mocidade venceu o carnaval com uma estética semelhante àquela adotada pela Beija-Flor, e a escola de Nilópolis que tornaria a ser campeã em 1980 e em 1983.

Consolidada a ideia de que para se ganhar carnaval era preciso render-se à beleza e à volumetria propostas pela Beija-Flor, as escolas que orgulhavam-se de seu tradicionalismo – Portela, Império Serrano, Salgueiro e Mangueira - tiveram muitas dificuldades para se render “ao novo normal”, mas acabaram cedendo. Ou melhor, dois grupos dissidentes da Portela acabaram por fundar duas escolas que, em tese, se manteriam fiéis à base do que eles compreendiam como *tradicional*. Da Portela surgiu o Quilombo, uma agremiação que negava comodificar-se e tornar-se um divertimento para a branquitude, ao manter seus pés fincados nas raízes negras, na exaltação à raça, no desfile sem fantasias elaboradas ou carros alegóricos. Os componentes desfilavam de maneira não competitiva, com pastoras reforçando o canto, e convidados encarapitados em jipes, algo muito parecido com o curso. Entendia-se aí como tradição os Anos 40 e 50. Também da azul e branca de Oswaldo Cruz nasceu a Portela-Tradição, que mais tarde seria batizada apenas como Tradição. Aqui compreendia-se a standartização do carnaval a partir do que era feito nos Anos 60. Com bases inegociáveis, ambas as agremiações fracassaram. O Quilombo não chegou aos Anos 1990 e a Tradição teve que ceder ao status-quo, sem nunca, no entanto ser uma escola de grande potência. Hoje está na terceira divisão, após ter chegado a ficar um ano na inatividade.

A ideia de tradição costuma vir ornada pela nostalgia. E por conta disso, passa pela lógica do inatingível. Do, “à minha época não se fazia assim. Hoje a coisa se vulgarizou”. Ora, mas o que seria tradição? O que seria moderno? Ser tradicional

é negar o tempo e ser moderno é transgredi-lo? Como ser tradicional – no que se entende como “repetidor de padrões” – num mundo carnavalesco que, a cada ano exige originalidade. E como ser original se esta premissa convive na linha tênue entre a rejeição contumaz e a aclamação? E quando o que foi inicialmente aclamado como ideia vitoriosa, é repetida a ponto de tornar-se banal o original perde a singularidade e torna-se um *padrão*.

Tradição e modernidade caminham juntas. Ou, contextualizando a partir de Serres (1993), seria um “corpo mesclado: constelado, manchado, zebreado, tigrado, ocelado, mourisco, ao qual a vida vai se ajustar”. Por vezes essa influência de um a outro acontece de maneira mais orgânica e acaba por ser replicada - como a adoção das alegorias vivas de Paulo Barros na Unidos da Tijuca em 2004. Por outras, mais incisiva e dura e reprovada, como quando a Beija-Flor resolveu romper drasticamente a narrativa carnavalesca em 2017 e trazer um coro indígena com fantasias variadas em cinco de seus seis setores narrativos. A proposta foi rechaçada pelo povo e pela crítica por ser “moderna demais”. É a ambiguidade e os conflitos no campo do real. Standartização e vanguarda estão sempre em embate, o que varia é a intensidade da autofagia.

Paulo Barros é alvo costumeiro da crítica dos tradicionalistas. Até mesmo daquele que era, em outrora, também criticado pela ousadia. Em 2006, o mesmo Joãozinho Trinta criticou o então novato carnavalesco ao trazer uma alegoria repleta de automóveis Fuscas pretos legítimos à guisa de decoração. “Não achei completo. Ele esqueceu do Carnaval.

Gostei, mas não entendi muito aquele [carro] que tinha os Fuscas. Ficou meio sem explicação, não entendi o carro”². O carnaval replica na pista a lógica da vida. O jovem suplanta o velho, que valoriza sua experiência em detrimento do vigor. Mas inegavelmente, num futuro, ambos serão suplantados por um novíssimo nome que repetirá o ciclo. Como diz Belchior, “o que há algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo”. E, como não poderia deixar de ser, o carnaval não está apartado da sociedade, nem de seus vícios, crenças e repetições.

Atualmente há uma grande discussão sobre a influência das redes sociais no carnaval. No seu X/Twitter, a porta bandeira Lucinha Nobre pontuou; “Em que momento a gente vai parar para conversar sobre a *tiktoktalização* da dança de mestre-sala e porta-bandeira? Antes ou depois que o conceito de simplesmente apresentar o pavilhão e se perder?”. A despeito de já haver pegado fogo cenograficamente enquanto se apresentava e já haver encenado o parto de um indígena, atendendo à proposta conceitual do enredo das escolas às quais passou - e pelos quais foi duramente criticada por ferir o tradicionalismo que o seu quesito exige/exigiria, Lucinha acidificou-se frente à influência das danças de *TikTok* no bailado do casal. Dança que já sofreu influências do balé, do funk carioca, do minueto e do frevo.

Retomando a ideia de Serres, a todo tempo o carnaval foi se “tigrando” de modernidade e tradição. E é sobre isto que também que se apoia “Modernidades Carnavalescas - O embate entre o tradicional e o moderno nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro”. Leonardo Jesus aponta que a construção de

tradição, por muitas das vezes tem como principal ingrediente a nostalgia, e esta acaba por nortear, época a época, o que “é ou não carnaval”. O autor propõe um debate profundo sobre a construção da ideia de tradição na festa, além de destacar o momento em que há a escalada da superficialização da imagem que se sobrepõe ao significado e os conflitos que por vezes acontecem entre o discurso da imagem e o do visual. Com a acurácia e talento que lhe são inerentes, Leonardo parafraseia o samba de 2018 da Unidos de Vila Isabel, quando faz saber que o povo do samba é a vanguarda popular na qual transitam a modernidade e tradicionalismo. No sopro de um novo tempo, na força do pensamento, os novos caminhos de elaboração da folia – e por que não dizer, da fantasia.

¹ Vítor Antunes é jornalista, pesquisador e carnavalesco assistente, ganhador do Prêmio Sambanet de melhor enredo da Série Ouro em 2023, pela Unidos de Padre Miguel.

² Joãozinho Trinta dá Palpites Sobre o Carnaval de 2006”. O Fuxico, 2006. Disponível em: <<https://www.ofuxico.com.br/noticias/joaosinho-trinta-da-palpites-sobre-o-carnaval-de-2006>> . Acesso em: 19 de jan. 2024.

INTRODUÇÃO

No século XXI, diversos estudos propõem repensar a modernidade. As provocações de Susan Friedman (2015) reconhecem outras latitudes modernas aparte da ocidental para evidenciar uma *modernidade planetária* que não se apoia no eurocentrismo como medida das demais, as quais entende como condição geo-histórica múltipla, contraditória, interconectada, policêntrica, recorrente, simultaneamente global e local. Gilles Lipovetsky (2004), por outro lado, periodiza a modernidade em três fases e propõe o termo *hipermodernidade* em substituição à *contemporaneidade*. Já Walter Mignolo (2017) rejeita estudar a modernidade dissociada do seu aspecto constituinte e mais sombrio, a colonialidade. Jacques Rancière apresenta uma nomenclatura capaz de englobar o fenômeno e seus efeitos sobre o fazer artístico: o regime estético das artes, “o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (2009b, p. 34).

Por outro lado, transcorridos quase 100 anos desde o surgimento das Escolas de Samba, já foram amplamente analisadas e estudadas diversas nuances deste universo artístico e cultural. A modernidade no carnaval carioca, inclusive, já foi abordada em alguns estudos. Em *Inventando Carnavais*, Felipe Ferreira (2005) detalha a modernização das práticas carnavalescas no Rio de Janeiro em substituição ao entrudo, na segunda metade do século XIX e começo do século XX, sem alcançar o surgimento das Escolas de Samba. Edson S. Farias

(1995) observa os fatores que propiciaram a consolidação do gênero “Desfile-espetáculo” nas representações carnavalescas da cidade desde o século XIX, para compreendê-lo como fato cultural simbólico e institucional do processo civilizatório moderno na cidade, motivo de sua adoção intencional pelas primeiras Escolas de Samba. Relativamente ao período compreendido entre 1946 e 1963, Danilo Bezerra (2005) parte da hipótese de que o prestígio progressivo das Escolas de Samba conduziu à comercialização e transformou os desfiles em símbolo cultural carioca, processo que incluiu a modernização da produção e espetacularização do evento para inseri-lo no mercado de bens culturais e internacionalizá-lo. Helenise Guimarães (1992) aborda o surgimento da função carnavalesco no mundo do samba e sua relevância para a modernização dos desfiles. Dedicase, principalmente, à análise da questão entre as décadas de 1960 e 1980, período em que aponta haver ocorrido muitas transformações nas apresentações, seja quanto aos aspectos visuais, local de sua realização, espaço cênico e posicionamento das agremiações no panorama artístico e cultural do carnaval carioca. Guimarães localiza o carnavalesco na história das Escolas de Samba e o compreende como “personagem central de um processo artístico sem paralelo na História da Arte Brasileira e no contexto das manifestações de cultura popular” (1992, p. 241). Roberto Moura, ao realizar uma análise breve do contexto histórico, político e social de 1964 a 1985, relembra que, ao final do período, as agremiações adquiriram relevância turística e econômica, desfilavam em

palco próprio, cantavam sambas que eram o grande sucesso da folia em todo o país e geravam lucros que interferiam em suas políticas internas e se refletiam em seus aspectos artísticos (1986, p. 13). Maria Laura Cavalcanti, para abordar a modernização empresarial dos desfiles nos anos 1990, retrocede à década de 1950 e traça a genealogia da “primazia do visual”, modelo estético referente à concepção do desfile, que privilegia o potencial expressivo das visualidades (1994, p. 59). Sérgio Cabral apresenta a referência mais explícita à modernidade artística no mundo do samba: intitula como *Tempos Modernos* um capítulo da sua obra *Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (2011, p. 199-225). Ali, trata da ruptura promovida por Fernando Pamplona nos desfiles da Acadêmicos do Salgueiro nos anos 1960. No entanto, não apresenta um estudo aprofundado sobre o advento da modernidade artística nos desfiles; a questão permanece apenas latente em seu texto.

Basta conversar com alguns integrantes do mundo do samba para perceber que a modernidade não se lhes apresenta como questão fácil e simples de ser entendida. Para ilustrar, invoco a afirmação de Nilo Figueiredo, então presidente da Portela, ao ser entrevistado na transmissão dos desfiles de 2008: “Eu desautorizo esse discurso da modernidade”. Tratava-se de uma resposta à informação prestada pelo carnavalesco de que a apresentação transitaria entre o tradicional e o moderno. O presidente, portanto, atribuiu-se o direito de recusar o caráter inovador de um desfile que rendeu a aclamação popular e gritos de “É campeã!” àquela tradicional agremiação. Desfile

repleto de efeitos tecnológicos, ressalte-se, no qual se destacava um Abre-alas que apresentava uma águia não mimética e classificada como *high-tech* pela imprensa por estar totalmente decorada em luz néon.

Seja pela aceitação ou sob a forma da recusa que lhe opõe ao tradicional, a modernidade é assunto recorrente em qualquer conversa de torcedores apaixonados por Escolas de Samba. E também está presente nos debates que orientam as escolhas estéticas dos carnavalescos e demais envolvidos no desenvolvimento dos desfiles e na produção de suas visualidades.

Não cabe aqui discutir o caráter artístico das imagens apresentadas nos desfiles; adoto a lição de Becker, para quem a definição de arte passa necessariamente pela identificação dos “grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte” (1977, p. 10). Cavalcanti, no estudo de campo realizado nos anos 1990 na Mocidade Independente de Padre Miguel, já enfatizava o caráter coletivo do processo e observava a regulação do fazer carnavalesco conforme os postulados beckerianos: “quando se tratava de definir a natureza do trabalho realizado, a equipe recorria à ideia de arte, designando ou não a si e aos colegas como ‘artistas’ ” (1994, p. 133). Para Guimarães, as Escolas de Samba transitam em diversos contextos da Arte; exemplifica com a participação de Rosa Magalhães, Fernando Pinto e Joãozinho Trinta em exposições de museus e galerias de arte (1992, p. 226-228). Assim, compreendo o mundo do samba

(Leopoldi, 2010), como um mundo artístico no sentido atribuído por Becker: “conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (1977, p. 9).

Ao abordar a ruptura com a reprodução mimética da realidade na arte, Danto relembra que a recepção das primeiras obras modernas pelo público e pela crítica especializada foi de perplexidade, o que gerou um questionamento recorrente se deveriam ser consideradas arte (2013, p. 5). O debate prorrogou-se ao longo de todo o século passado e persiste até os dias atuais. Guardadas as devidas proporções, posso compará-lo ao persistente embate entre tradição e modernidade no mundo do samba. Qualquer inovação capaz de romper os paradigmas estruturais dos desfiles leva público e crítica a se dividirem entre validação e estranhamento: de um lado, aplaude-se a originalidade e a busca pelo ineditismo; de outro, a exclamação “Isto não é carnaval!” apresenta-se como uma defesa contra as inovações capazes de destruir os aspectos mais tradicionais da manifestação.

Tal conflito não é recente; ao contrário, remonta às primeiras décadas do século XX, uma vez que o samba urbano carioca – surgido antes mesmo da formação das Escolas de Samba – já se apresentava como ritmo moderno em relação aos sambas rurais e aos sambas de roda tradicionais do Recôncavo Baiano, pois “nasceu do atendimento consciente a uma necessidade de um tipo de música que permitisse aos blocos e cordões dançarem o samba, sendo, portanto, muito

mais uma questão de inovação do que tradição” (Fernandes, 2001, p. 65). Não podem ser esquecidas as questões sociais, históricas e políticas do começo do século XX que influenciaram o surgimento e a consolidação do samba urbano carioca e que levam Lopes e Simas a afirmá-lo “como expressão dos anseios de uma classe” que “tomava consciência dos direitos adquiridos com a Revolução de 1930 e ansiava por exercê-los plenamente, inclusive por meio do samba” (2017, p. 12,13). Nos desfiles das Escolas de Samba, as primeiras inovações a causarem perplexidade e recusa dos tradicionalistas foram as alegorias, expressamente condenadas pelas comissões julgadoras nos anos 1930 por desviarem as finalidades da apresentação. A Vizinha Faladeira, campeã de 1937, por exemplo, foi duramente criticada – “Isto não é mais escola de samba” – em reportagem da *Gazeta de Notícias* (1937 *apud* Cabral, 2011, p. 124).

Este estudo se dedica à relação entre os aspectos tradicionais das Escolas de Samba e a modernidade. Desta forma, este livro é tributário dos pensamentos de Helenise Guimarães (1992), Felipe Ferreira (2005), Maria Laura Cavalcanti (1994), José Sávio Leopoldi (2010), Nelson da Nóbrega Fernandes (2001), Edson Farias (1995), Danilo Bezerra (2016) e Sérgio Cabral (2011), que abordaram aspectos da modernidade em períodos determinados nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Entretanto, dialogarei com tais teóricos do carnaval para discorrer sobre o recorrente debate entre tradição e modernidade desde os primeiros anos de desfile até a atualidade.

Ao apresentar as transformações no emprego do termo *moderno* desde a forma latina – *modernus*, “o tempo do agora” – até efetivamente o momento histórico que vivenciamos na atualidade, Jameson ressalta que o vocábulo sempre agregou ao seu conteúdo semântico a ideia de ruptura. O autor identifica a existência de dois modelos para a compreensão da questão: o primeiro ocupa-se do termo *moderno* na estrutura das categorias temporais, enquanto o segundo aborda-o a partir da linguística, para compreendê-lo como palavra cujo significado e conteúdo são variáveis através do tempo (2005, p. 29). Tratarei aqui de ambos os sentidos: enquanto oposição a escolhas estéticas já conhecidas, capaz de configurar o caráter inovador nos desfiles das Escolas de Samba e enquanto vocábulo que se apresenta com conteúdo variável nos debates sobre a defesa ou a recusa da tradição, cujo significado sempre dependerá de quem fala, do lugar e do tempo em que o observador analisa a questão.

Por outro lado, questionarei como a modernidade se reflete na identidade estética das agremiações e as transformações em cada uma das categorias temporais que se instauraram nos desfiles das Escolas de Samba. Pretendo examinar a dialética da ruptura e do período, um movimento de dupla face através do qual a ênfase nas continuidades na passagem do passado para o presente se transforma na consciência de uma ruptura radical e, simultaneamente, a própria ruptura em um período, conforme sugere Jameson (2005, p. 36).

A primeira máxima da modernidade segundo Jameson afirma a impossibilidade de não periodizar (2005, p. 42),

estratégia recusada por Friedman, ainda que reconheça a praticidade da periodização, por entender que reifica o Ocidente como centro da modernidade e compreende todas as demais como periféricas, minoritárias ou alternativas, prejudicando a análise da questão (2015, p. 5). Em que pese o alerta de Friedman sobre os riscos da periodização, sirvo-me dela por seus efeitos puramente didáticos, sem esquecer que corresponde a uma divisão artificial de um processo geo-histórico de formação e consolidação de determinada manifestação cultural e artística no Rio de Janeiro, o qual somente poderá ser perfeitamente compreendido na *mais longa duração* que propõe a autora, por tratar-se de fenômeno impossível de ser dissociado da diáspora africana e da política colonial e escravocrata vigente no Brasil anteriormente ao surgimento das Escolas de Samba.

Assim, divido a história dos desfiles das Escolas de Samba em três períodos: a formação e consolidação das agremiações entre os anos 1930 e 1950; a espetacularização dos anos 1960 a 1983; a hipermodernidade empresarial a partir de 1984. Ao periodizar, não busco produzir uma historiografia dos desfiles. O que me interessa é problematizar a relação conflituosa entre o tradicional e o moderno nas Escolas de Samba para entender como o debate se desdobra visualmente em cada um dos *períodos*. Busco entender tais períodos conforme os regimes das artes apontados por Rancièrè (2012a): ético, representativo e estético. Ademais, sirvo-me do conceito de modernidade planetária de Susan Friedman (2015) para examinar os efeitos das modernidades carnavalescas não em relação aos parâmetros

da modernidade eurocêntrica, mas no contexto cultural do mundo do samba.

As Escolas de Samba se formaram e se consolidaram entre os anos 1930 e 1950, período que chamo de resistência e “invenção da tradição” (Hobsbawm; Ranger, 2014). Resistência às tentativas de interdição e controle por parte do poder público e ao preconceito da sociedade; resistência em defesa do *ethos* das comunidades das quais as agremiações se originaram. Tradição inventada que estruturou os desfiles a partir da mobilização de elementos rituais e simbólicos de matriz africana, associados a elementos de práticas carnavalescas cariocas que antecederam às Escolas de Samba – como os Ranchos e as Grandes Sociedades.

O segundo período inicia-se na década de 1960, quando identifico uma ruptura capaz de instaurar a modernidade artística nos desfiles e conduzir à sua espetacularização. Identifico a atuação fundamental da figura do carnavalesco, mais especificamente dos artistas plásticos oriundos da Escola Nacional de Belas Artes ou da prática teatral, no processo de modernização das Escolas de Samba que inegavelmente teve aspectos positivos e negativos. Assim, revelo a lógica da colonialidade sobre os desfiles – o lado mais obscuro das modernidades carnavalescas, para parafrasear Walter Mignolo (2017) – que conduziu ao apagamento de uma alteridade artística comunitária no mundo do samba.

Afirmo o ano de 1984 como marco inaugural de uma era empresarial, em virtude da construção do Sambódromo na Av. Marquês de Sapucaí e da fundação da Liga Independente das

Escolas de Samba – entidade privada que assume a gestão e organização do evento a partir de então. Analiso os processos internos e externos que modernizaram hiperbolicamente as apresentações. Atualizo a dicotomia tradição e modernidade à luz das novas tecnologias introduzidas na cadeia de produção da imagem, desde o advento do cinema até as imagens computadorizadas. Aprofundo os estudos relativamente à influência da linguagem visual da transmissão televisiva na imagem carnavalesca. Analiso a apropriação da imagem cinematográfica pelas visualidades carnavalescas, além da influência do videoclipe e da imageria da cultura pop. Debato, ainda, a relação entre a introdução da imagem sem frase (Rancière, 2012a) nos desfiles e a perda de sentido da ideia de representação simbólica apontada por Philippe Dubois (2004) a partir do advento da imagem informática na hipermodernidade, em que a multiplicidade de telas, segundo Lipovetsky e Serroy (2009a), conduziu a uma “escalada da superficialização das imagens” – ou “revanche das imagens”, como prefere Flusser (1985).

Observar a questão na longa duração permitirá entender a incorporação de novos significados à prática carnavalesca. Buscarei entender os desdobramentos modernos na relação entre o dizível e o visível na apresentação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, os rearranjos na regulação entre as visualidades carnavalescas e a fundamentação textual do enredo em função da modernidade. Pretendo entrecruzar postulados teóricos sobre a modernidade com os pensamentos de

estudiosos do mundo do samba para pensar as modernidades carnavalescas e seus efeitos na articulação dos aspectos literários e visuais dos desfiles na hipermodernidade. Assim, apresentarei ao leitor minhas análises sobre as múltiplas questões e os desdobramentos estéticos da modernidade – ou das modernidades, como prefiro – nas Escolas de Samba, desde o seu surgimento até a hipermodernidade.

A FORMAÇÃO E A CONSOLIDAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA



Quarenta anos após a abolição da escravidão no Brasil, o bairro do Estácio de Sá foi o berço da fundação da Deixa Falar, considerada a primeira Escola de Samba do Rio de Janeiro³. As manifestações culturais e religiosas de origem africana nos anos seguintes à abolição foram tratadas com bastante preconceito em todo o país: o poder público e a sociedade em geral negavam-lhes o direito à existência, interditando-as com a força de legislações criminais e persecutórias. Fatos que refletiram diretamente na formação das Escolas de Samba e na necessidade de oferecer resistência cultural, questão primordial para os primeiros sambistas.

Segundo Cabral, a Deixa Falar foi fundada em 1928 com o objetivo de melhorar as relações dos sambistas da região do Estácio de Sá com a polícia. Tratava-se, para ele, não de uma Escola de Samba como entendemos atualmente, mas de uma estratégia institucional para obter a autorização policial necessária para realizar rodas de samba e participar dos festejos carnavalescos da cidade (2011, p. 41). Visão ratificada por Farias, E. S.:

Contam que Ismael Silva não se continha de felicidade ao fim do cortejo, porque tudo saíra como planejara: “todo mundo brincou sem apanhar da polícia”. (...) No ano seguinte, em 1929, já alguns Blocos, vindos do subúrbio nos trens da Central do Brasil (cujo prédio situa-se próximo da Praça XI), assumiram a designação Escola de Samba, tendo em vista que mais que uma denominação, compreendia um canal de inserção respeitável (1995, p. 80).

A partir de então, grupos de sambistas de outras regiões da cidade organizaram-se e fundaram novas agremiações,

atraindo a atenção da imprensa carioca. O jornal *Mundo Sportivo* organizou em 1932 a primeira competição, cuja idealização Fernandes atribui a Saturnino Gonçalves, do bloco Estação Primeira (2001, p. 75). A relação entre a imprensa e as práticas carnavalescas já constituía uma tradição carioca, para Fernandes; Cabral também destaca a extrema relevância da imprensa para a projeção e divulgação do samba e dos sambistas dos morros. O primeiro desfile realizou-se na Praça Onze, conhecida como Pequena África, ponto central de uma região habitada por ex-escravizados e seus descendentes, que incluía o Estácio de Sá, os morros da Favela e do São Carlos, Rio Comprido, Catumbi, Cidade Nova, Saúde, Gamboa e Santo Cristo (Cabral, 2001, p. 71).

O texto publicado em 04 de fevereiro de 1932 demonstrava como a sociedade carioca encarava os sambistas que realizavam “verdadeiros milagres” “com seus instrumentos bárbaros”. Da reportagem depreende-se que os primeiros desfiles ainda não se preocupavam com os aspectos visuais, pois a publicação enfatizava tão somente os aspectos rítmicos e sonoros das Escolas de Samba:

Há ‘malandros’ que não admitem a vitrola porque têm a impressão de que, na chapa, o samba perde a sinceridade, a graça emotiva e doce, o espírito delicioso. Assim sendo, fazem o samba para si e para seu gozo interior.

(...) Já falamos nos instrumentos prodigiosos, que conseguem todos os efeitos, repercutindo profundamente a sua alma. Só a cuíca encherá a Praça Onze com seu bárbaro rumor que desenha vozes profundas do samba, do espanto, da superstição (Mundo sportivo, 1932 *apud* Fernandes, 2001, p. 76).

E assim, sob os signos da barbárie, do espanto e da

superstição, foi fundado o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Essa perspectiva eurocêntrica no olhar da imprensa sobre o mundo do samba perdurou pelo menos até a década de 1950: o “fragor estonteante e bárbaro das baterias” foi elogiado em reportagem de 1954 (O Globo, 03/03/1954, p. 7).

Fernandes atribui ao jornalista Jofre Rodrigues a afirmação de que a Mangueira não ficava na África, e sim no Rio de Janeiro, em declaração feita após conhecer uma apresentação no alto do morro (2001, p. 53). A surpresa do jornalista parece-me originada no reconhecimento de uma africanidade potente em solo brasileiro, mais concretamente na capital nacional, e até então pouco conhecida pela imprensa e pela grande maioria da população carioca.

O movimento modernista brasileiro da década anterior havia buscado na cultura popular as raízes de um nacionalismo brasileiro. Canclini explica o processo:

para ser culto no es indispensable imitar, como en el siglo XIX, los comportamientos europeos y rechazar “acomplejadamente nuestras características propias” dice Amaral; lo moderno se conjuga con el interés por conocer y definir lo brasileño. Los modernistas bebieron en fuentes dobles y enfrentadas: por una parte, la información internacional, sobre todo francesa; por otra, “un nativismo que se evidenciaría en la inspiración y búsqueda de nuestras raíces (también en los años veinte comienzan las investigaciones de nuestro folclor)”. Esa confluencia se observa en *Las muchachas de Guaratinguetá*, de Di Cavalcanti, donde el cubismo da el vocabulario para pintar mulatas; también en las obras de Tarsila, que modifican lo que aprendió con Lhote y Léger, imprimiendo a la estética constructivista un color y una atmósfera representativas del Brasil⁴. (1990, p. 76)

Foi neste que contexto que as Escolas de Samba foram tomadas pelos intelectuais modernistas como essência de brasilidade e assumidas como uma espécie de símbolo e síntese de identidade nacional. Entretanto, os sambistas esforçaram-se por manter a pureza de uma herança cultural africana em terras cariocas, rechaçando influências externas na primeira década dos desfiles. Para corroborar minha afirmação, basta lembrar a declaração da comissão julgadora dos desfiles de 1934: a vice-campeã Vai Como Pode “mereceu esse destaque por apresentar o samba na sua verdadeira expressão, com o seu conjunto despido de alegorias, o que vale por representar a nossa melodia em sua autêntica modalidade” (Neto *et al*, 1934 *apud* Cabral, 2011, p. 95). A declaração revelava a preocupação em evitar que as Escolas de Samba absorvessem elementos alheios à sua origem para manter a tão valorizada autenticidade musical e rítmica. As alegorias, àquele tempo, compreendiam simples praticáveis sobre os quais se dispunham pequenas esculturas de *papier machê* relacionadas ao enredo (Cabral, 2011, p. 96). O regulamento da competição no ano seguinte proibiu a apresentação de carros alegóricos pelas Escolas de Samba.

Invenção da tradição: A padronização das apresentações

Não apenas as alegorias foram apropriadas pelas Escolas de Samba de outras práticas carnavalescas, mas a própria forma de apresentação: o cortejo processional era característico dos Ranchos e Grandes Sociedades, as principais atrações do carnaval carioca no começo do século XX. A introdução do

gênero de inspiração europeia “Desfile de Carnaval” constituiu esforço modernizante nos festejos cariocas no século XIX, estratégia para distinção entre as classes sociais da cidade que hierarquizou simbolicamente os modos de participação: forma civilizada de brincar o carnaval imposta para substituir o entrudo (FARIAS, E.S., 1995, p. 8). Por outro lado, a reforma de Pereira Passos ressignificou as manifestações carnavalescas na cidade. Seu símbolo maior, a Avenida Central, consolidou os parâmetros para uma nova hierarquia de valores ao categorizar as formas de participação carnavalesca e atribuir o protagonismo ao gênero “Desfile de carnaval” (Farias, E. S., 1995, p. 57), modelo de festejo espetacular, que coloca determinados participantes no lugar de espectador, enquanto a outros atribui o papel de ator.

Evidencia-se, assim, a atuação decisiva do “Desfile de Carnaval” na partilha do sensível da cidade ao atribuir aos foliões diferentes funções disciplinadoras da participação carnavalesca e definidoras de obrigações sociais, o que parece haver sido decisivo para a sua adoção pelas práticas carnavalescas surgidas no século XX, como os Blocos⁵ e as Escolas de Samba. Ao adotarem o formato dos préstitos carnavalescos desde a sua origem, as Escolas de Samba apropriaram-se do modelo civilizatório já consolidado no carnaval carioca e utilizado como critério para categorizar as práticas e seus participantes. Fato que, para Farias, E. S., já evidenciava a submissão dos aspectos rítmicos à espetacularização da manifestação em um processo de

polimento segundo os parâmetros da elite (1995, p. 76, 77). Portanto, ainda que nascidas na modernidade, as Escolas de Samba articularam as influências de diversas práticas que lhes antecederam, sem ruptura formal com as representações carnavalescas ou com sua ancestralidade cultural. Buscaram relacionar-se com o passado das práticas carnavalescas do Rio de Janeiro na continuidade formal:

as grandes sociedades, os blocos, ranchos, corsos e cordões também inventaram e reinventaram suas tradições (...). Reproduzindo este processo, a escola de samba pode ser compreendida como uma das últimas tradições inventadas no Carnaval carioca, não se tratando nestes termos de uma excepcionalidade mas de uma recorrência (Fernandes, 2001, p. 53).

Os aspectos que se consolidaram como autênticos nos anos de formação das Escolas de Samba correspondem, portanto, ao que Hobsbawn e Ranger (1997) chamam de “invenção da tradição”, processo de formalização e ritualização que se refere ao passado para impor sua repetição e alcançar um estado de invariabilidade:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores ou normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (...) Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as “tradições inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória (Hobsbawn; Ranger, 1997, p. 9, 10).

Tradição inventada a partir de elementos rituais e simbólicos herdados das práticas carnavalescas já consolidadas, além daqueles oriundos das religiões de matriz africana. Elementos mobilizados nos primeiros anos de existência das Escolas de Samba na geração de um denso conteúdo para as *novas tradições*, conforme defende Fernandes. A identidade das Escolas de Samba definiu-se entre 1928 e 1932 e normatizou-se através de “inovações essenciais que deram um novo perfil aos antigos blocos”: o samba urbano carioca enquanto gênero musical; o cortejo processional que permite desfilar e dançar o samba simultaneamente⁶; o conjunto instrumental de percussão; a obrigatoriedade de um grupo de baianas⁷; além de elementos apropriados dos Ranchos e das Grandes Sociedades, como enredo, mestre-sala e porta-bandeira, alegorias e comissão de frente (Fernandes, 2001, p. 54). Farias, E. S., ressalta que o surgimento das Escolas de Samba introduziu um novo conjunto simbólico que redimensionou o formato de desfile, em continuidade ao primado audiovisual das práticas antecessoras, ao mesmo tempo em que delas se diferenciou pela valorização dos seus elementos percussivos e melódicos específicos (1995, p. 57).

Vale lembrar que os Ranchos também participavam de uma disputa desde 1909, tendo a primeira sido organizada pelo *Jornal do Brasil*. O regulamento instituía a elaboração de um tema, a apresentação de abre-alas, comissão de frente, alegorias, mestres de canto, coro feminino e masculino, mestre-sala e porta-estandarte, figurantes e orquestra, de onde concluem

Simas e Fabato que o cortejo dramatizado, com canto, dança e elementos visuais já estava presente em seus desfiles (2015, p. 19). O próprio enredo compreendia elemento externo às Escolas de Samba; como explica Fernandes, sua adoção “resultou de negociações entre os sambistas” que assim o desejavam e aqueles que não queriam as “complicações existentes nos ranchos” (2001, p. 79).

Para demonstrar o formato que a partir de então normatizou as apresentações das Escolas de Samba, sirvo-me da descrição que Fernandes oferece do desfile da Quem Nos Faz é o Capricho em 1930. Um pede-passageira com o nome e o símbolo da agremiação abriu o desfile; a ele seguiu-se o casal de mestre-sala e porta-bandeira, atrás do qual desfilaram o primeiro puxador – responsável por cantar a primeira parte do samba – e o primeiro versador – a quem cabia improvisar a segunda parte. Em seguida, apresentou-se a diretoria em um caramanchão, além do segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira. Finalizou o desfile a bateria conduzida por seu mestre, à frente da qual vieram o segundo puxador e o segundo versador. Em cada lateral do cortejo, apresentaram-se as baianas (2001, p. 70).

A padronização das fantasias e sua adequação a um enredo é um ótimo exemplo para esclarecer a questão da *invenção da tradição*. O uso de fantasias nos festejos de carnaval não era novidade na década de 1920; registra-se o uso de disfarces e máscaras⁸ desde antes da instituição da festa no calendário da Igreja Católica. No entanto, os primeiros desfiles

das Escolas de Samba não observavam maiores rigores quanto ao uso de fantasias pelos componentes; a única obrigatoriedade era a apresentação de um grupo de mulheres vestidas como baianas. Os enredos apresentados não funcionavam como referência obrigatória para a composição da letra do samba, tampouco condicionavam a criação dos aspectos visuais, como fantasias, adereços, pede-passagem e alegorias. Somente em 1939, uma agremiação apresentou fantasias relacionadas ao enredo apresentado, à exceção da Ala de Baianas e dos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, conforme relata Cabral (sem explicação, não entendi o carro011, p. 136).

Teste ao samba foi, assim, o primeiro enredo efetivamente desenvolvido e desdobrado em visualidades, com figurinos desenhados por Lino Manoel dos Reis. Paulo da Portela fantasiou-se de professor, enquanto os demais componentes da agremiação vestiram-se com uniformes de estudantes⁹. Em frente à comissão julgadora, cada desfilante recebeu um diploma das mãos do Professor – título com o qual até hoje Paulo da Portela é lembrado no mundo do samba. Desfile que se constituiu na “primeira referência que existe a uma dramatização completa do cortejo das escolas de samba, do primeiro ao último componente, de acordo com o enredo proposto” (Simas; Fabato, 2015, p. 21).

Hoje considerada uma das mais tradicionais agremiações do carnaval carioca, a Portela já apresentou inovações que alteraram sobremaneira determinados aspectos dos desfiles, pois, como afirma Guimarães, revolucionou administrativa e

ideologicamente ao modificar a imagem dos sambistas para retirá-los da marginalidade: criou o “malandro tipicamente carioca, bem vestido, de chapéu e gravata, sambista de aparência civilizada, mas sobretudo sambista”. Alterou a imagem, mas não o conteúdo do sambista e preservou sua raiz cultural, uma vez que a proposta de Paulo da Portela sempre enfatizou o samba como bem cultural a ser defendido e preservado. Guimarães sublinha, ainda, a importância de Antônio da Silva Caetano – idealizador das primeiras apresentações da Portela – no processo de organização visual do desfile segundo a temática dos enredos *Sua Majestade, o Samba* e *Carnaval moderno* apresentados em 1931 e 1932, respectivamente (1992, p. 33, 34).

Diante do estrondoso sucesso – e do campeonato de 1939 –, outras agremiações começaram a utilizar a mesma estratégia, apesar de ainda não haver sido instituído o quesito Fantasias. Isto porque o êxito de uma apresentação atua como um agente homogeneizador dos desfiles. Desde 1932, as Escolas de Samba enfrentaram mecanismos que padronizaram as apresentações. Além do regulamento, que impõe um limite às decisões e escolhas, a influência entre as próprias agremiações é um importante agente homogeneizador, pois as escolhas estéticas de um desfile, quando bem-sucedidas e legitimadas pelos julgadores, tendem a ser absorvidas pelas demais agremiações que também ambicionam o título, conforme ensina Leopoldi (2010, p. 84).

Entretanto, o emprego da fantasia como visível

representativo de um enredo tardou a se consolidar nos desfiles. Segundo Bezerra, um dos motivos da vitória do Império Serrano em 1948 foi ter apresentado todos os componentes fantasiados, fato que não era habitual e que foi tomado a partir de então como modelo na reestruturação das alas (2016, p. 53). Para Farias, E. S., o sucesso do Império Serrano a partir de 1948, consagrou a teatralidade nas apresentações (1995, p. 97). No entanto, não se trata de uma teatralidade; não foi a agremiação da Serrinha que introduziu características do teatro ocidental nos desfiles. A inovação que se lhe deve atribuir, de forma acertada, é a produção de uma indumentária padronizada para os desfilantes – modelo que posteriormente será obrigatório pelos regulamentos – sem que isso importe reconhecer uma teatralidade ou o uso das fantasias como figurinos teatrais, destinados a representar dramaticamente o enredo.

Anos de resistência

Nos primeiros anos de desfiles, mais do que se ocupar com os aspectos visuais das apresentações ou com decisões de ruptura com a tradição das práticas carnavalescas, as Escolas de Samba desempenharam importante papel na resistência cultural das manifestações de origem africana no Rio de Janeiro e também em defesa das comunidades que habitavam as encostas dos morros da cidade, como comprova a atuação da extinta Azul e Branco, em 1934:

Também no início do ano, uma outra crise atingia pelo

menos três escolas de samba: os sete mil moradores do Morro do Salgueiro estavam ameaçados de despejo pela ação de um italiano chamado Emílio Turano, dono de outros morros cariocas, que alegava ter comprado o Salgueiro por 20 contos de réis. A resistência dos salgueirenses foi liderada pelo sambista Antenor Gargalhada, que fez da Escola de Samba Azul e Branco, naquela oportunidade, a primeira associação de moradores de que se tem notícia no Rio de Janeiro. A escola contratou o advogado João Luís Regadas para defender os salgueirenses e, no dia 8 de janeiro, o juiz da Terceira Pretoria Cível, Néelson Hungria, deu ganho de causa ao pessoal do morro. (CABRAL, 2011, p. 94)

Da mesma forma, os moradores de Mangueira enfrentaram no ano seguinte ação judicial movida pelos herdeiros do Visconde de Niterói – que hoje dá nome à rua que margeia a Comunidade e onde se localiza a quadra da Estação Primeira de Mangueira –, a qual lhes foi julgada favoravelmente, conforme registra Fernandes, (2001, p 71, 72).

Aos poucos, as Escolas de Samba adquiriam, gradativamente, mais relevância no carnaval carioca e no cenário cultural brasileiro, o que despertou o interesse das classes políticas. Em 1935, o Prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, concedeu subvenção no valor de dois contos e quinhentos réis a serem divididos entre as 25 agremiações filiadas à União das Escolas de Samba – UES¹⁰. Através daquela negociação, os sambistas consolidavam as garantias políticas do exercício de seu direito de expressão cultural, enquanto ao Estado permitiam um maior controle sobre as suas comunidades, consideradas como lugares perigosos pelos setores mais conservadores da sociedade (Fernandes, 2001, p. 88)¹¹.

Por outro lado, iniciava-se a manipulação das Escolas de Samba por uma classe política – fosse à direita ou à esquerda – alheia à realidade dos sambistas e suas comunidades, transformando-as em um campo de disputas ideológicas ao longo de todo o Estado Novo¹². Àquele tempo, o samba, cuja força transcendia o racismo, já se apresentava como principal expressão das massas no Rio de Janeiro, motivo pelo qual “servia aos interesses políticos dominantes, ao mesmo tempo que oferecia um possível canal de aceitação social aos seus marginalizados criadores”, conforme sustentam Lopes e Simas (2017, p. 12).

Se a fundação da União das Escolas de Samba, em 1934, havia reforçado o nacionalismo ao impor no regulamento a obrigatoriedade de motivos patrióticos nos enredos, a intervenção do poder público nos desfiles intensificou-se a partir dos anos 1940. Bezerra revela o começo, naquela década, de um projeto de internacionalização do carnaval carioca, que inclui as Escolas de Samba nas ações da Secretaria de Turismo em duas frentes: uma se encarregava de trazer personalidades estrangeiras para assistir aos desfiles; a outra consistia na formação de grupos de sambistas para apresentações nos transatlânticos que visitavam a cidade, ou mesmo em turnês no exterior¹³ (2016, p. 273). Por outro lado, o poder público passou a encarar as Escolas de Samba como ferramentas para a exaltação aos valores pátrios. Apoiado na máxima latina *delectare et docere*¹⁴, o Estado via nos desfiles a oportunidade para a aplicação de uma pedagogia disciplinadora a uma

população sem acesso ao ensino formal e à cultura da elite. Em 1948, segundo Simas e Fabato, o regulamento instituiu a obrigatoriedade não só de enredos nacionais, mas com finalidades nacionalistas (2015, p. 23). Ao longo da década, portanto, consolidou-se a proposta de um desfile com objetivos pedagógicos explícitos, no qual se desenvolviam enredos que abordavam a historiografia oficial do Brasil.

Há que se ressaltar, ainda, a nova perspectiva sobre a miscigenação adotada durante a Era Vargas. Se antes, a mestiçagem era considerada como fator degenerativo, a política varguista elegeu o mestiço como síntese da brasilidade. Assim, as Escolas de Samba tornavam-se úteis às pretensões estatais, pois, como enfatizam Simas e Fabato:

nada melhor, nessa perspectiva, do que agremiações oriundas das camadas pobres, compostas majoritariamente por negros, colocadas a serviço da difusão pedagógica de uma história oficial repleta de grandes efemérides e atos de heroísmo, amenizadoras de tensões raciais e sociais entre os brasileiros. O negro conta a história do branco. (2015, p. 26)

Ao mesmo tempo em que legitimava as manifestações culturais de matriz africana enquanto componentes de uma identidade nacional, o Estado as mantinha sob controle e tentava expropriá-las para retirar-lhes seus aspectos africanos mais expressivos e explícitos. Tese defendida não apenas pelos governantes, mas por intelectuais e personalidades públicas do começo do século XX, como o jornalista Sílvio Moreaux, que utilizava sua coluna *Notas Radiofônicas*, publicada na década de 1940, para reivindicar o embranquecimento da música

popular e livrar o Brasil de “ideias africanistas”, “evitando-se a possibilidade de assuntos apologistas de baixeiras, como as macumbas e as malandragens” nas canções de carnaval (Jornal do Brasil, 22/02/1942, 2ª seção, p. 4).

Ao enfrentar uma sociedade racista e preconceituosa e uma classe política predatória, os primeiros sambistas equilibravam-se na tênue linha entre as tentativas de interdição e uma suposta aceitação com finalidades eleitorais ou para manter o controle político sobre grupos de indivíduos considerados perigosos.

Em suas primeiras décadas, as Escolas de Samba atuaram decisivamente na partilha do tecido sensível em favor de suas comunidades. Através de pequenos núcleos organizados, populações periféricas adquiriam o direito de ocupar o centro da cidade, ainda que apenas no carnaval e restritas à Praça Onze, palco das brincadeiras populares que não eram permitidas na aristocrática folia da Av. Rio Branco.

Farias, E. S., atribui aos primeiros sambistas a função de mediadores culturais entre as camadas periféricas e os segmentos médios da sociedade urbana carioca; para ele, o surgimento das Escolas de Samba proporcionou-lhes mobilidade social e posição de liderança e prestígio em suas comunidades, “dentro de um contexto – o do ‘mundo do samba’ – no qual seu poder é naturalizado pela solidificação de uma tradição nacional que os conforma como figuras de brasilidade e herdeiros do passado colonial e da ancestralidade africana” (1995, p. 178).

A partilha carnavalesca do sensível

As práticas carnavalescas sempre tiveram papel relevante na partilha do sensível no Rio de Janeiro. O espaço do centro da cidade era disputado no carnaval pelos diversos grupos que compunham a sociedade carioca; ocupar a região com suas manifestações culturais era uma conquista simbólica de representatividade. Por outro lado, funcionava como estratégia de controle e dominação das camadas sociais mais baixas pelo poder público:

Ao definir, através de seu olhar, esses novos formatos – em lugar de negá-los ou eliminá-los –, um poder mais sutil estará sendo exercido sobre a festa carnavalesca pela cultura hegemônica. Conceder ao Carnaval “popular” um espaço dentro da festa será uma forma de controlar esse Carnaval e restringir sua área de atuação. A festa popular, típica das classes mais baixas, de acordo com o discurso vigente na época, é própria das áreas mais desfavorecidas e lá ela é gerada. Dar a essas festas o direito à cidade (mesmo que somente no período carnavalesco) implica que elas aceitem as regras festivas impostas pela elite e, muitas vezes, regulamentadas por instruções policiais (...) (Ferreira, 2005, p. 171).

A prática carnavalesca atualiza e idealiza os pressupostos comunitários da igualdade e da liberdade, categorias relativas e condicionadas ao contexto em que são exercidas:

a “atividade de evasão”, inerente ao momento carnavalesco, age fortalecendo o sentimento de igualdade (individual) própria aos indivíduos enquanto seres humanos (em oposição à desigualdade social realmente vivida), o qual, por sua vez, tende a propagar-se à dimensão propriamente social que preside o relacionamento dos sujeitos. Nesse sentido, a qualidade do “humano” (que homogeneiza os indivíduos) se sobrepõe à qualidade do “social” (que

rotula, individualiza e diferencia os mesmos indivíduos). Em outras palavras, é como se o período de *communitas* carnavalesca não tivesse ele próprio um limite para o relaxamento das tensões estruturais e pudesse propiciar um relacionamento social absolutamente igualitário, isto é, desprovido os agentes de sua “marca” social. Daí, o carnaval, enquanto construção simbólica, emergir nos sistemas de representação justamente como um contexto de comunhão plena. Assim, a igualdade individual (real), enquanto referida à espécie humana, sobrepondo-se por um momento às desigualdades sociais (reais) da vida cotidiana, atua de maneira a, no momento seguinte, também igualar simbolicamente e socialmente os indivíduos (Leopoldi, 2010, p. 156).

Cavalcanti descreve a estratificação carnavalesca na cidade. A autora explica que, historicamente, a cada camada social cabia uma prática específica de brincar o carnaval¹⁵:

As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. (1994, p. 23)

Assim como ocorrera com os brincantes de outras práticas, interessava aos primeiros sambistas, reivindicar seu quinhão na partilha territorial do centro da cidade no carnaval para, desta forma, expor seus bens simbólicos a toda a sociedade carioca e demonstrar a sua participação e representatividade no tecido social sensível do Rio de Janeiro no começo do século XX. Parece-me, assim, que no período de sua formação

e consolidação, as Escolas de Samba se apresentavam conforme o regime ético das artes, no qual as imagens são questionadas quanto à sua origem - “ao seu teor de verdade”, e quanto ao seu destino - “os usos que têm e os efeitos que induzem” (Rancière, 2009b, p. 28). Quanto ao destino, diferenciam-se as imagens pela maneira como educam os espectadores e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade. O regime ético das imagens trata, portanto, de identificar em que o modo de ser das imagens diz respeito ao *ethos*, ao conjunto de costumes e hábitos comportamentais que caracterizam a essência dos indivíduos de uma coletividade.

Por outro lado, incluem-se no regime ético as “imagens da divindade” – cuja produção relaciona-se a aspectos da religiosidade –, seu estatuto e significado. A origem das Escolas de Samba está intrinsecamente relacionada à religiosidade; determinadas imagens produzidas pelas primeiras apresentações de Escolas de Samba relacionavam-se às religiões de matriz africana, como a Ala de Baianas, nomenclatura que traduz um eufemismo para apresentar as mães-de-santo daquelas comunidades periféricas e marginalizadas em meio a grupos que ostentavam “cabeleiras brancas de algodão e as fantasias de nobres dos tempos imperiais”, comuns em todos os desfiles, qualquer que fosse o enredo apresentado (Cabral, 2011, p. 136). Sublinho que a presença de tais fantasias nobiliárquicas fundamenta-se no caráter inversivo das festas carnavalescas desde a Idade Média, sustentado por Bakhtin (1987) e que, provavelmente, eram utilizadas pelos primeiros sambistas

com o tom de resistência contra aqueles que escravizaram e oprimiram seus antepassados¹⁶.

O “ritual de integração” promovido pelos desfiles foi extremamente necessário para os primeiros sambistas. Através dele, vivenciavam uma temporalidade e ocupavam um espaço distinto do espaço-tempo da cotidianidade; assumiam o protagonismo de um evento carnavalesco e distanciavam-se dos que estavam fora dele na qualidade de espectadores. Leopoldi examina os desfiles das Escolas de Samba como ritual discursivo e revelador da estrutura social, que promove uma integração simbólica dos diversos extratos sociais do Rio de Janeiro e permitem às camadas populares uma participação efetiva em uma sociedade que regularmente as exclui e as coloca à sua margem. Para ele, as ferramentas simbólicas de que dispõem as agremiações possibilitam suspender momentaneamente as barreiras em uma “leitura idealizada da estrutura social”: “Assim, de uma perspectiva abrangente, esse desfile, articulando elementos simbólicos e categorias sociais, promove ritualmente a integração dos diversos elementos da estrutura social”¹⁷ (2010, p. 41).

O prenúncio de uma revolução

Nascidas na modernidade – enquanto categoria temporal –, as Escolas de Samba, no entanto, não se ocuparam em pensar uma estética artística moderna nas primeiras décadas de sua história. Desfile no carnaval não era a sua única função; consistiam também em espaços de convívio e de construção de

elos comunitários¹⁸. Outras questões urgiam naquele momento para os sambistas, como o *ethos* de suas comunidades, as mediações com o poder público e a classe política, a aceitação social e a partilha das ocupações e do sensível da cidade. Questões que se refletiram em maior ou menor grau na origem e na produção das visualidades carnavalescas, assim como no destino, nos usos e efeitos daquelas imagens pioneiras.

Desta forma, em suas primeiras décadas, as Escolas de Samba atuaram na mediação social e na negociação de soluções para os conflitos envolvendo seus componentes, além de institucionalizarem a resistência cultural de origem africana no Rio de Janeiro. A identidade estética dos desfiles preservava a tradição, ainda que fosse inventada e muito recente. Os debates carnavalescos da época tratavam da modernidade enquanto conceito linguístico, de conteúdo variável. Correspondiam a um discurso de fora para dentro do mundo do samba, uma decisão de jornalistas e intelectuais que buscavam proteger os aspectos que consideravam exóticos sob o manto da autenticidade para condenar as tentativas de inovação apresentadas pelos próprios sambistas.

As imagens a seguir, obtidas em perfil de redes sociais e de autoria desconhecida, atestam a linguagem visual dos desfiles no ano de 1950. Na figura 1, vê-se o *Pedepassagem* da campeã Estação Primeira de Mangueira, que anunciava o título do enredo: *Plano SALTE*. As alegorias, de dimensões bastante diminutas se comparadas com as da atualidade¹⁹, correspondiam a estruturas retangulares,

espécies de praticáveis sobre os quais se dispunham bustos de personalidades – provavelmente autoridades governamentais, uma vez que o enredo abordava plano econômico elaborado no governo do Presidente Dutra. O cortejo, formado exclusivamente por pessoas negras, se misturava ao público, de igual composição étnica.

Figura 1 – Abertura do desfile da Mangueira, 1950



Fonte: Avante Mangueira²⁰

Vale comparar tais imagens com a alegoria apresentada pelos Fenianos em 1935 (figura 3). Intitulada *Brasil de hoje*, era bem maior que os carros apresentados pela Mangueira 15 anos depois. Além disso, a imagem deixa clara a teatralidade das Grandes Sociedades²¹, cujas alegorias compreendiam

verdadeiros cenários sobre rodas e se assemelhavam às apresentadas no Sambódromo atualmente.

Figura 2 – Desfile da Mangueira, 1950



Fonte: Avante Mangueira²²

A comparação evidencia que a cenicidade se constituía em aspecto pouco evidente nos desfiles das Escolas de Samba em suas primeiras décadas.

Ao longo da década de 1950 realizaram-se esforços consideráveis rumo à modernização artística das apresentações, que iniciaram o processo de espetacularização e conduziu à absorção da estética das Grandes Sociedades pelas Escolas de Samba. Em 1952, dividiram-se os desfiles em dois grupos de avaliação: as principais Escolas de Samba desfilariam na Av. Presidente Vargas, enquanto as demais continuariam a se apresentar na Praça Onze²³.

Figura 3 Alegoria dos Fenianos, 1935



Fonte: *O Cruzeiro*, 09/03/1935, p. 9²⁴

O regulamento estipulou a quantidade mínima de 300 componentes para as agremiações do grupo principal e de 100 para as demais. Os quesitos de julgamento foram: *Enredo*, *Samba*, *Harmonia*, *Evolução de Porta-Bandeira e Mestre-Sala*, *Comissão de Frente e Bandeira*, incluindo-se os novos quesitos *Fantasia* – a tradição inventada treze anos antes por Paulo da Portela – e *Cenografia* – nomenclatura que assumia a aproximação dos desfiles com as Artes Cênicas. Para Bezerra, a introdução dos novos quesitos refletia a absorção do estilo de desfile consagrado pelo Império Serrano, com o uso de fantasias em todas as alas e representava um diálogo de continuidade com as Grandes Sociedades (2016, p. 103).

No mesmo ano, pela primeira vez, construíram-se

uma arquibancada em madeira para turistas e convidados, palanques para autoridades e julgadores, além de uma espécie de palco sobre o qual desfilariam os sambistas: um tablado de madeira com 1m de altura, 60m de comprimento e 20m de largura. Para Cabral, as novas instalações pretendiam eliminar a invasão da pista de desfiles pelo público (2011, p. 185). Em que pese a sua precariedade e provisoriamente, tais estruturas impunham, de forma inédita, a distância entre espectadores e o espetáculo. Dois anos depois, as agremiações pleiteavam uma revisão dessas instalações, pois já não mais se mostravam capazes de impedir a invasão pelos espectadores. E em 1957, os desfiles deixaram o tablado da Av. Presidente Vargas e foram transferidos para o ponto nobre do carnaval carioca, a Av. Rio Branco.

A redenção definitiva dos carros alegóricos ocorreu no carnaval de 1953, cujo regulamento não apenas autorizou o seu uso, como instituiu pela primeira vez as Alegorias como quesito de julgamento. Ano em que Bezerra afirma haverem sido concluídas a definição das características dos desfiles, “completando, assim, a ‘espinha dorsal’ das escolas de samba: samba-enredo, enredo, fantasias, alegorias e adereços” (2016, p. 103). Bezerra destaca a relevância do regulamento daquele ano, que reunificou as duas ligas concorrentes das Escolas de Samba e, ao impor a obrigatoriedade de aspectos controversos nos anos anteriores, exprimiu simultaneamente “um diálogo e uma diferenciação, com a adesão dos carros alegóricos das

Grandes Sociedades e as fantasias como forma de diferenciação dos blocos, respectivamente” (2016, p. 105).

Ao se instituir a obrigatoriedade regulamentar de avaliar o samba em consonância com o enredo proposto, de apresentar todas as alas fantasiadas e construir uma cenografia específica para o desfile, moldou-se o formato de préstito que perdura até a atualidade: “A definição de critérios mínimos para avaliar as escolas de maneira ampla, da estética à harmonia, da melodia à fidelidade do samba ao enredo, redefine seu campo de produção” (Bezerra, 2016, p. 209). Também Cavalcanti localiza nos anos 1950 o processo definidor das Escolas de Samba, que prosseguiria na década seguinte (1994, p. 26), assim como Farias, J. C., (2007, p. 19). É consenso entre os estudiosos, portanto, que o intervalo entre os anos 1930 e 1950 corresponde ao período de formação das Escolas de Samba, quando se consolidaram os quesitos de julgamento enredo, samba-enredo, alegorias e fantasias, o que singularizou a identidade estética dos desfiles e diferenciou as agremiações das demais manifestações carnavalescas da cidade. Também se definiram as características identitárias de cada uma das Escolas de Samba: “a cada agremiação cabia um conjunto de elementos individualizadores, dados por suas cores, sua bandeira, seu ritmo instrumental – com a “batida” típica de sua bateria, e por seu samba-enredo” (Guimarães, 1992, p. 35).

Como se não bastasse, ao longo da década de 1950, o prestígio dos sambistas extrapolou os limites espaçotemporais das apresentações no carnaval, pois, a classe média carioca

começava a frequentar os ensaios que as agremiações realizavam ao longo do ano em suas quadras²⁵. Ao final daquela década, as Escolas de Samba já haviam se consolidado como a principal atração carnavalesca do Rio de Janeiro²⁶. Mas o espetáculo ainda não se mostrava ao gosto dos novos espectadores, como se observa em reportagem publicada após o desfile de 1954, que criticou os “bamboleantes mostrengos sobre tablados” que compunham, normalmente, os “ridículos” carros alegóricos das Escolas de Samba que “não possuem qualquer mérito”: “Ou as escolas não possuem escultores capazes de executar trabalhos desse tipo, com bom acabamento, ou não possuem dinheiro para executar a tarefa perfeita que deveria estar em consonância com a grandeza do espetáculo” (O Globo, 03/03/1954, p. 7).

Para solucionar a contradição entre o trabalho dos artistas populares que atuavam na preparação dos desfiles e o gosto e a formação cultural dos novos espectadores, o Salgueiro convidou Dirceu Nery e Marie Louise Nery, casal de artistas plásticos sem qualquer relação anterior com o mundo do samba, para desenvolver o o enredo *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, baseado na obra de Debret, em 1959. A apresentação causou grande impacto e prenunciou a revolução artística que abalaria os desfiles nos anos subseqüentes.

NOTAS DO CAPÍTULO

3 Heitor dos Prazeres declarou em entrevista que anteriormente havia clubes que reuniam os melhores sambistas para mostrar suas músicas uns aos outros, dentre os quais destacou: Estrela Dalva, no Rio Comprido, Prazer do Estácio e Reinado de Siva, na rua Senador Pompeu, Centro do Rio de Janeiro (Manchete, 17/04/1954, p. 49).

4 “para ser culto não é indispensável imitar, como no século XIX, os comportamentos europeus e rechaçar “complexadamente nossas características próprias” diz Amaral; o moderno se conjuga com o interesse em conhecer e definir o brasileiro. Os modernistas beberam em fontes duplas e enfrentadas: de uma parte, a informação internacional, sobretudo francesa; de outra, “um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (também nos anos vinte começam as investigações do nosso folclore)”. Essa confluência se observa em Cinco Moças de Guaratinguetá, de Di Cavalcanti, onde o cubismo dá o vocabulário para pintar mulatas; também nas obras de Tarsila, que modificam o que aprendeu com Lhote e Léger, imprimindo à estética construtivista uma cor e uma atmosfera representativas do Brasil” (tradução do autor).

5 Farias, E. S. aponta o surgimento dos Blocos nos anos 1920; para ele, a prática redefine a participação popular no carnaval da cidade, ao introduzir um sentido de homogeneidade na indumentária dos participantes em oposição aos Cordeões, caracterizados pelo improviso e sem planejamento prévio (1995, p. 64).

6 No mesmo sentido, Farias, E. S.: “A grande novidade dos sambistas do Estácio estava em adequar as canções melodiosas de tal modo que pudessem ser cantadas pelos desfilantes dos Blocos”. Para ele, o surgimento do samba urbano carioca buscava adequar o ritmo ao modelo “Desfile de Carnaval” e formalizar as Escolas de Samba enquanto práticas a serem exibidas assistidas (1995, p. 73-75).

7 Exigência de Ismael Silva na Deixa Falar em homenagem às Ialorixás, lideranças religiosas matriarcais que sempre se destacaram na defesa do samba. A Ala de Baianas mantém-se como segmento obrigatório nos desfiles até a atualidade e constituem, para Lopes e Simas “o aspecto mais histórico e ancestral” das Escolas de Samba. (2017, p. 29,30). Hobsbawm e Ranger apontam a possibilidade de uma tradição ser inventada por um único indivíduo, citando como exemplo o escotismo, criado por Baden Powell (1997, p. 12), assim como ocorreu com a Ala de Baianas, criada por Ismael Silva.

8 Burke lembra que usar “fantasias e máscaras era um costume tradicional europeu, e mesmo algumas das fantasias favoritas seguiram modelos europeus, dos hussardos e arlequins do Rio aos pierrôs e polichinelos de Trinidad” (2003, p. 34).

9 Tradição inventada que anos mais tarde voltou-se contra seu próprio criador.

Conforme relata Cabral, no carnaval de 1942, Paulo da Portela foi expulso do desfile por vestir um figurino preto e branco, em lugar das cores de sua agremiação (2011, p. 148).

10 Política pública de fomento ao desfile das Escolas de Samba mantida em quase todos os carnavais. Raras vezes foi interrompida, como aconteceu no carnaval 2020, no mandato do então Prefeito Marcelo Crivella.

11 No mesmo sentido, Simas e Fabato apontam os dois lados de um dilema social que marcou a formação das Escolas de Samba: de um lado, uma população negra almejando aceitação social; de outro, um Estado que os via como indivíduos perigosos e que precisavam ser controlados (2015, p. 18).

12 Cabral registra que, em 30 de janeiro de 1936, o programa A Hora do Brasil transmitiu diversos sambas cantados na Mangueira diretamente para a Alemanha de Hitler (2011, p. 116).

13 O projeto de internacionalização do carnaval carioca parece anteceder ao período estudado por Bezerra. Farias, E. S., registra a vinda de turistas europeus e estadunidenses no carnaval de 1927 e ressalta que, após a oficialização da folia no calendário do então Distrito Federal, a Comissão de Turismo divulgou os preparativos para os festejos do carnaval carioca nas principais capitais europeias, através de cartazes em que se estampava a imagem do Rei Momo, personagem recém-criado pelo jornal A Noite (1995, p. 132). Ademais, entre 1935 e 1941 algumas personalidades estrangeiras tiveram contato com o mundo do samba, ao visitarem a quadra da Portela ou serem ciceroneadas por Paulo da Portela em outros pontos da cidade, como Henri Wallan, Josephine Baker, Aaron Copland e Walt Disney (Farias, E. S., 1995, p. 89).

14 Deleitar e ensinar.

15 Distinções que viriam a ser desestruturadas pela consolidação das Escolas de Samba como principal atração do carnaval carioca em meados do século XX.

16 Uma vez que, como defendem Lopes e Simas, “no contexto da opressão escravista e desenvolvendo-se em condições absolutamente adversas, a história do samba pode ser vista como uma sucessão de episódios de resistência” (2017, p. 242).

17 Entretanto, Leopoldi adverte: “a vivência da *communitas* carnavalesca [...], na realidade, mantém as relações da estrutura social global, de forma que a oposição mundo social/mundo do samba sempre se orienta no sentido de predomínio do primeiro” (2010, p. 166), mantendo a hierarquia e a posição de classes.

18 Lopes e Simas afirmam que as alas, unidades básicas ou células organizacionais das apresentações das Escolas de Samba, cuja origem apontam já na década

de 1930, atestam a existência das relações comunitárias em que se fundam as agremiações (2017, p. 20, 27).

19 As alegorias, àquele tempo, compreendiam “simples armações de madeira, os chamados caramanchões, sustentando acanhadas esculturas representando algo ligado ao enredo, além das ‘pastas’, também acanhadas esculturas feitas de papelão e água, enfim, o velho papier machê” (CABRAL, 2011, p. 96)

20 Perfil no Facebook. Disponível em <<https://www.facebook.com/avantemangueira/photos/pcb.1297904760409356/1297904670409365>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

21 A participação de cenógrafos, figurinistas e artistas plásticos nos desfiles dos Ranchos e das Grandes Sociedades já foi identificada por diversos estudos, desde Eneida de Moraes.

22 Perfil no Facebook. Disponível em <<https://www.facebook.com/avantemangueira/photos/pcb.1297904760409356/1297904703742695>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

23 Desfilaram no primeiro grupo: Aprendizes de Lucas, Azul e Branco do Salgueiro, Combinado do Amor, Depois eu Digo, Estação Primeira de Mangueira, Filhos do Deserto, Império da Tijuca, Império Serrano, Paz e Amor, Portela, Os Três Mosqueteiros, União de Vaz Lobo, Unidos da Capela, Unidos da Tamarineira, Unidos da Tijuca, Unidos do Catete, Unidos do Grajaú, Unidos do Pecaço, Unidos do Salgueiro e Vai se Quiser. Estavam inscritas, mas não se apresentaram: Aventureiros da Matriz, Corações Unidos de Jacarepaguá, Floresta do Andaraí e Índios do Acaú. O julgamento não foi realizado em virtude das fortes chuvas, que fizeram com que a comissão julgadora abandonasse o local sem atribuir notas a todas as agremiações. No segundo grupo, desfilaram as seguintes Escolas de Samba, relacionadas em ordem de classificação: Unidos do Indaiá, Cada Ano Sai Melhor, Unidos do Cabuçu, Unidos da Piedade, Flor do Lins, Unidos do Marangá, Caprichosos de Pilares, Independentes do Rio, Corações Unidos da Favela, Império de Campo Grande, Em Cima da Hora, Unidos do Barão, Fiquei Firme, Independentes do Leblon, Unidos de Vila Isabel, Unidos da Mocidade, Cartolinhas de Caxias, Império do Grotão, Recreio de São Carlos, Unidos do Jacaré, Recreio de Inhaúma, Paraíso da Floresta, Unidos do Outeiro, Unidos do Morro Azul e Unidos dos Arcos (Cabral, 2011, p. 455).

24 Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 fev. 2022.

25 Posteriormente, as agremiações ensaiavam em clubes localizados na Zona Sul da cidade. Moura atribui o pioneirismo à Portela, que realizou ensaios no ginásio do Botafogo de Futebol e Regatas em 1969 (1986, p. 29).

26 Conforme sustentam Cabral (2011, p. 189) e Cavalcanti (1994, p. 23). Farias, E. S., afirma que em 1952 as Escolas de Samba já eram consideradas o centro da festa carnavalesca, “elevada a símbolo da cultura popular brasileira e possuidora de atrativos capazes de mobilizar tão diversos interesses como diferente visitantes ávidos dela participar” (1995, p. 99). Na hipótese mais tardia, é possível localizar tal evidência no começo da década seguinte: reportagem do Correio da Manhã afirmava o “superdesfile” das Escolas de Samba como máxima atração do carnaval carioca em 1961 (14/01/1961, p. 5).

**DA REVOLUÇÃO DOS ANOS 1960 AO ESPETÁCULO NA
AV. MARQUÊS DE SAPUCAÍ**



Nem melhor, nem pior: apenas revolucionário

Como demonstrado, as Escolas de Samba surgiram e se consolidaram a partir de continuidades sem qualquer ruptura paradigmática no carnaval do Rio de Janeiro. A primeira modernidade nos desfiles ocupou-se com questões sociais e políticas latentes no *ethos* das comunidades periféricas da cidade, das quais se originavam as agremiações.

Situação que persistiu até o Carnaval de 1960, quando o cenógrafo Fernando Pamplona inaugurou uma nova estética no palco carnavalesco. Ao aceitar o convite para criar o desfile da Acadêmicos do Salgueiro com a condição que o enredo fosse uma homenagem a Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares até então invisibilizado e esquecido pela História do Brasil, Pamplona marcou sua entrada nas Escolas de Samba tomando a História a contrapelo – como reivindica Walter Benjamin – e rompeu com a tradição consolidada de enredos segundo a historiografia oficial.

Virada copernicana, que atribuiu ao negro o protagonismo no enredo, narrando a história dos escravizados em consonância com as demandas sociais e políticas do período. Ruptura temática que, ao reverberar nas visualidades carnavalescas, deixou insatisfeita a própria comunidade salgueirense, a princípio:

Fernando Pamplona e sua equipe encontraram algumas dificuldades para convencer os integrantes do Salgueiro de que o enredo em homenagem a Zumbi dos Palmares, para ser bem-sucedida, teria de apresentar um grande número de componentes com a pobre fantasia de escravos. Era uma ideia que contrariava uma velha tradição não só das escolas de samba como das manifestações folclóricas

de origem negra, pois era através delas que os negros realizavam, pelo menos na indumentária, o sonho de se apresentar como reis, rainhas, duques, etc. (Cabral, 2011, p. 200)

Cabe uma análise crítica da afirmação de Cabral. Parece inegável que a estética proposta por Pamplona não foi imediatamente bem recebida pelos componentes e diretoria do Salgueiro, fato também registrado por outros estudiosos.

No entanto, a descrição que Simas e Fabato oferecem sobre os setores do desfile – *O cativoiro; A luta; Formação dos quilombos; Palmares, o reinado de Nzambi e Nação livre* (2015, p. 74) – associada à análise da figura 4, permite perceber claramente a narrativa historiográfica como construção do historiador. O que se veem na imagem são homens fantasiados como guerreiros africanos; a sequência de quadros em que o carnavalesco dividiu o desenvolvimento do desfile sugere que as fantasias de escravizados provavelmente se limitavam ao primeiro setor.

Evidencia-se, latente na historiografia oficial sobre as Escolas de Samba, a colonialidade – tema em que me deterei mais atentamente ao final deste capítulo – ao se assumir que figurinos com temática africana correspondiam predominantemente a pobres fantasias de escravizados.

Ao comparar a figura 4 com as informações que coletei na bibliografia especializada sobre o tema, suspeito que o incômodo gerado na comunidade salgueirense possa ter decorrido da proposta de uma ruptura temático-estética que substituiria os luxuosos figurinos inspirados na nobreza colonial, apresentados em 1959 pelo casal Nery no enredo sobre Debret, pela rusticidade de fantasias criadas conforme

referências africanas, e não do rechaço a um suposto grande número de fantasias de escravizados.

Figura 4 – Ala do Salgueiro, 1960



Fonte: Jornal *Extra*²⁷.

Não parece ter sido a pretensão de Pamplona representar escravizados, mas a altivez de uma luta ativa protagonizada por africanos; substituiu-se a nobreza colonial ou imperial pela nobreza iorubana, vestida com as cores da África negra, como afirma Farias, E. S., (1995, p. 169). Guimarães justifica a recusa dos salgueirenses em abandonar o requinte das fantasias nobiliárquicas no fato de a festa carnavalesca constituir um período de suspensão da cotidianidade e, conseqüentemente, o apagamento da própria condição social na fantasia de carnaval (1992, p. 49).

Bezerra rebate o pioneirismo do Salgueiro ao apontar a ocorrência de temáticas africanas desde 1948, quando houve diversos enredos em homenagem ao sexagenário da Abolição.

Neste ponto, ainda que não tenha me aprofundado na análise dos enredos no período, permito-me discordar de Bezerra. O ineditismo que se atribui ao Salgueiro decorre de uma abordagem temática sob nova perspectiva. A simples leitura dos títulos dos enredos, ou mesmo das letras dos sambas-enredos leva-me a concluir que a negritude e as africanidades eram abordadas tematicamente pelas Escolas de Samba conforme a historiografia oficial. Tome-se como exemplo *Navio Negreiro*, enredo apresentado pelo próprio Salgueiro em 1957, cuja sinopse valorizava muito mais a importância de Castro Alves que a participação ativa de escravizados nas lutas por libertação; o samba-enredo, por sua vez, enaltece as sucessivas restrições legais no ordenamento jurídico pátrio que conduziram à abolição da escravidão:

Apresentamos / páginas e memórias / que deram louvor
e glórias / ao altruísta e defensor / tenaz da gente de
cor / Castro Alves, que também se inspirou / e em
versos retratou / o navio onde os negros / amontoados
e acorrentados / em cativo no porão da embarcação, /
com a alma em farrapo de tanto mau-trato, / vinham para
a escravidão. / Ô-ô-ô-ô-ô. / No navio negreiro / o negro
veio pro cativo. / Finalmente uma lei / o tráfico aboliu, /
vieram outras leis, / e a escravidão extinguiu, / a liberdade
surgiu / como o poeta previu. / Ô-ô-ô-ô-ô. / Acabou-se o
navio negreiro, / não há mais cativo²⁸ (Sabíá; Régis,
1957).

Por outro lado, Bezerra afirma que o aspecto teatral introduzido pelo Salgueiro foi fundamental “no processo de espetacularização desses desfiles, exibido pela mídia impressa e na posterior adaptação pelos pares” (2016, p. 33). Reconhece o pioneirismo da montagem de uma equipe formada por

artistas plásticos que especializou e racionalizou a produção dos desfiles, novidade que atendia ao “interesse recente da classe média nos ensaios e paradas desses agrupamentos, estimulado pela imprensa periódica, em parceria com o poder público municipal” (2016, p. 161). A formação de uma equipe de pesquisadores, cenógrafos e figurinistas não era inédita no carnaval carioca; já acontecia na elaboração dos préstitos dos Ranchos e das Grandes Sociedades, por exemplo. A atuação pregressa dos chamados *técnicos* ou *pré-carnavalescos*²⁹ é registrada por Guimarães, que atribui o pioneirismo da profissão a Antonio Francisco Soares, idealizador do cortejo em homenagem ao casamento de D. João e D. Carlota Joaquina, cujas semelhanças com um desfile de carnaval aponta: apresentou “carros alegóricos, efeitos de fogos de artifício e o caráter festivo e comemorativo”; sua concepção corresponde “àquela que em fins do século XIX daria início aos trabalhos de pessoas que se dedicaram à confecção de préstitos de Ranchos Carnavalescos e Grandes Sociedades” (1992, p. 19,20).

O próprio Salgueiro, desde sua fundação, buscou artistas consagrados para a produção de seus desfiles: em meados da década de 1950, Hildebrando Moura, cenógrafo que atuou como técnico nas Grandes Sociedades desenvolveu alguns desfiles da agremiação, como *Navio Negreiro*³⁰. Sua obra se caracterizava por “um domínio do conhecimento estético e cenográfico, ainda que não institucionalizado, na confecção desses préstitos” (Bezerra, 2016, p. 101). Ademais, o *Quilombo*

salgueirense de 1960 tem seus antecedentes nos últimos anos da década de 1950, a partir da intenção do casal Nery³¹ de espetacularizar os desfiles com “uma visão cenográfica, coreográfica e cromática pertencente aos espetáculos teatrais” (Guimarães, 1992, p. 46).

Parece-me que o pioneirismo de Pamplona reside neste fato: não de ser o primeiro a abordar enredos com temas africanos, mas de fazê-lo sob inovadora perspectiva temática e segundo um regime de representação dramática da historiografia por semelhança. Processo que, segundo Bezerra, ocorreu inserido na industrialização e modernização da sociedade brasileira nos anos 1950 e envolveu a construção de um projeto de internacionalização do carnaval carioca, “enquanto parte de um projeto de turismo e promoção da cidade em ‘cartão-postal’ do Brasil.” (2016, p. 163).

Pamplona tinha a consciência da mudança radical que promovia, essencial para o exame dialético da ruptura e do período. Torna-se imprescindível a qualquer teoria da modernidade, segundo Jameson, afirmar não somente a sua novidade como ruptura, como também a sua integração em um contexto em relação ao qual ocorre (2005, p. 36). A revolução salgueirense apresentou outros desdobramentos estéticos, uma vez que introduziu novos materiais nas alegorias e fantasias e modificou o estilo das fantasias. A equipe de Pamplona³² academicizou as visualidades produzidas pelas Escolas de Samba e mesclou-as ao teatro.

O novo paradigma estético concedeu ao Salgueiro seu primeiro campeonato e promoveu intensos questionamentos sobre autenticidade, tradição e modernidade nas Escolas de Samba. A título de ilustração, vale registrar o depoimento de Nilton de Sá que afirmou, em 1963, seu arrependimento por ter participado da revolução salgueirense e colaborado com degeneração da tradição popular pela “intromissão do intelectual” que “ameaça o caráter forte que o negro imprimiu à escola de samba” (Correio da Manhã, 29/01/1963, p. 17).

Neste aspecto, Simas e Fabato também destacam um paradoxo: nas primeiras décadas de sua formação, as Escolas de Samba eram compostas predominantemente por componentes negros que cantavam as glórias de heróis brancos; por sua vez, o processo de embranquecimento das agremiações pela absorção de componentes oriundos da classe média carioca ocorre simultaneamente à decisão – ousada e inovadora – de contar as histórias dos negros e seus heróis invisibilizados pela historiografia oficial do Brasil (2015, p. 29).

Atento ao lema “Nem melhor, nem pior, apenas uma Escola diferente”, o Salgueiro se mantinha alheio às críticas e continuava na vanguarda: em 1963, Mercedes Batista, primeira bailarina negra do Theatro Municipal, coreografou uma ala cujos componentes vestiam figurinos da nobreza colonial e dançavam o minueto à frente de um elemento cenográfico que representava a boca de cena do *Teatro Xica da Silva*³³ (fig. 5 e 6).

Figura 5 – Ala do Minueto, Salgueiro, 1963



Fonte: Revista *Manchete*, 09/03/1963, p. 85³⁴

Figura 6 – Ala do Minueto, Salgueiro, 1963.



Fonte: Revista *Manchete*, 09/03/1963, p. 90³⁵.

Imagem que evidenciava a dimensão cenográfica e teatral do desfile, segundo Bezerra (2016, p. 262). Cabral questiona:

Seria um novo caminho determinado pela mudança da composição social do público do desfile? Até o final da década de 1950, a plateia era formada predominantemente por representantes das comunidades das escolas que lá iam torcer pelas suas favoritas. Mas, já no início dos anos 1960, observava-se o interesse cada vez maior de um público de classe média vindo da Zona Sul do Rio de Janeiro (2011, p. 208).

Leopoldi responde sem hesitar que

À medida que as camadas médias da população passaram a frequentar as escolas de samba, (...) a apresentação das escolas foi se assemelhando a um espetáculo teatral ambulante, ao mesmo tempo em que consolidou a ideia de que, como tal, deveria satisfazer as expectativas do público. Nessa perspectiva, o desfile da escola de samba tem se distanciado cada vez mais de sua expressão original. (...) Assim, em vez de valorizar suas expressões carnavalescas, vale dizer, estéticas e artísticas, ele tem preferido a tutela de quem supõe lhe assegurar os padrões que poderão consagrá-lo aos olhos da plateia. O que importa, pois, é o julgamento da sociedade mais ampla – de onde são recrutados os juízes do desfile –, e, conseqüentemente, toda a organização carnavalesca se orienta com essa preocupação. (2010, p. 117)

Outros aspectos acentuaram o processo de espetacularização dos desfiles: em 1960, pela primeira vez o regulamento previa um tempo máximo para cada apresentação. Dois anos mais tarde, instalavam-se arquibancadas e iniciava-se a cobrança de ingressos para assistir à competição. Em 1964, a Secretaria de Turismo registrou recorde de vendas de ingressos para turistas. Tempos modernos que impunham espetacularidade e uma nova temporalidade aos desfiles,

que passam a estar inseridos no âmbito do mercado de bens culturais. A competição entre as Escolas de Samba, ao longo da década de 1960, se consolidava como espetáculo internacional e símbolo da cidade, mercadoria cultural, enfim:

Neste sentido, a festividade carnavalesca ver-se-á anelada de forma mais ávida à acumulação capitalista, nesse momento impulsionada e administrada pelo Estado brasileiro em seus diversos níveis, sob a justificativa deste último de deter o monopólio no trato das manifestações legítimas da “cultura brasileira”. A ação do ordenamento estatal funciona como ponte: articula determinadas manifestações simbólicas ao processo mercantil da cultura. Define-se a partir daí as práticas tomadas como legitimamente competentes no acontecimento do folguedo carnavalesco, como prestações de serviços, ou seja, também o aspecto lúdico, quando inserido na esfera do lazer alocado no tempo livre, vai estar engendrado pela lei estrutural do valor das mercadorias e do seu circuito de produção, circulação e consumo. (Farias, E. S., 1995, p. 131).

Concretizou-se, no período, o processo de primazia das visualidades conceituado por Cavalcanti como uma espécie de sentido teatral de harmonia que decorre da interação entre diferentes níveis culturais e que impulsionou as transformações nas Escolas de Samba; corresponde à adoção de modelo estético que prioriza o potencial expressivo do *Visual* em detrimento do *Samba*.

Este compreende o aspecto estruturante festivo do desfile que reforça a sua dimensão participativa através de elementos rítmicos e coreográficos; *Visual* refere-se ao aspecto estruturante plástico, que enfatiza sua espetacularidade. Cavalcanti considera a visualidade como aspecto ontológico do desfile,

que simultaneamente lhe constitui como prática e reforça sua espetacularidade. (1994, p. 51-53). A partir dos anos 1960, as Escolas de Samba nunca mais seriam as mesmas.

Por outro lado, estava aberto o caminho para novas possibilidades temáticas. Ao romper com a historiografia oficial do país, os enredos diversificaram-se: não renunciaram ao nacionalismo, mas abrangeram o folclore, os costumes e a cultura popular, a literatura e inclusive temáticas futuristas, além de enredos relacionados à negritude e às africanidades.

Ademais, a importância dos carnavalescos aumentou consideravelmente: passaram a desempenhar papel central na construção dos desfiles, com poder de influência sobre os quesitos não relacionados aos aspectos visuais, como demonstra Guimarães (1992). Já Cabral aponta a tendência de o carnavalesco assumir o estrelato e ofuscar os sambistas propriamente ditos a partir dos anos 1970; lamenta a mudança de valores que retirou o protagonismo dos moradores do morro (2011, p. 258). Por sua vez, em estudo elaborado no final daquela década, Leopoldi observou que:

Considerando-se ainda que o objetivo declarado de uma escola de samba é não só apresentar-se no desfile de carnaval, mas fazê-lo de maneira a ser apontada como a melhor dentre as que competem, pode-se avaliar a importância atribuída ao trabalho realizado pelo carnavalesco, do qual decorre em grande medida o desempenho da agremiação. Daí concentrar-se em suas mãos um poder de influência que alcança praticamente todos os setores da escola. É bem verdade que essa influência, em geral, se efetua por caminhos indiretos, ou seja, o carnavalesco apresenta seu plano de trabalho à direção da escola, incumbindo-a de cumprir o programa que ele estabeleceu. Como um insucesso na apresentação

carnavalesca pode ser atribuído à incapacidade da diretoria para corrigir os desvios da programação – caso ela não seja fielmente cumprida – observa-se um empenho denodado para se executarem todas as medidas propostas pelo carnavalesco. E como ele se encarrega de (...) distribuir seus diversos elementos de acordo com o esquema do enredo a ser apresentado no desfile, é fácil verificar que o seu trabalho abrange praticamente todos os setores da agremiação, fazendo-se sentir presente em cada um dos seus componentes. (2010, p. 100)

A espetacularização da *mise-en-scène* carnavalesca

Desde então, ainda que não tenham provocado ruptura estrutural equivalente à promovida por Pamplona, diversos outros artistas contribuíram para as transformações na linguagem visual das Escolas de Samba. Os egressos da equipe salgueirense foram disputados pelas demais agremiações ao longo da década de 1970 e se consagraram como grandes carnavalescos do período, contribuindo para as transformações estéticas e artísticas que se acentuaram na competição. Na resistência à *dança das cadeiras* entre os carnavalescos destacou-se a Mangueira por manter Júlio Mattos – artista ingênuo, puro e simples, na definição de Pamplona – como responsável pelas suas apresentações, cuja simplicidade agradava aos conservadores e puristas. O artista conduziu a Estação Primeira ao campeonato em 1967 – *O mundo encantado de Monteiro Lobato* – e 1973 – *Lendas do Abaeté*.

A década de 1970 se diferenciou da anterior no que se refere à conscientização das Escolas de Samba acerca de sua relevância simultaneamente como manifestação popular e como espetáculo: “As próprias Escolas começam a se preocupar

com as alterações que se processam cada vez mais rápidas, e a década de 70 seria rica em questionamentos e discussões neste sentido” (Guimarães, 1992, p. 59, 60). Naquele período, Joãozinho Trinta e Maria Augusta, discípulos de Pamplona, também redefiniram visualmente os desfiles. O primeiro, com a grandiosidade de suas alegorias e fantasias e com seus enredos oníricos, cujos títulos já bastavam para se ter uma ideia da imensa fertilidade de sua mente criativa. Ela, ao colorir a avenida dos desfiles, rompeu com a tradição de que as agremiações somente se apresentassem com fantasias nas cores de suas bandeiras. Ambos inovaram ainda no uso de materiais alternativos para simular a aparência de luxo nas visualidades carnavalescas³⁶.

Cada inovação reacendia o debate entre tradição e modernidade. Em 1971, a revista *O Cruzeiro* afirmou a entrada das Escolas de Samba na era da comunicação de massa. A reportagem não problematizava tais mudanças: considerava o samba-enredo tradicional inadequado para ser divulgado nas rádios³⁷; ademais, foi entrevistado o então presidente da Associação das Escolas de Samba, Amauri Jório, que negou qualquer prejuízo na perda de autenticidade em favor do “crescente espírito de criatividade” (1971 *apud* *O Cruzeiro*, 27/01/1971, p. 114, 115).

Segundo Moura, as Escolas de Samba passaram por “modificações rápidas demais para que pudessem ser assimiladas e digeridas sem prejuízo” em apenas três carnavais – 1970, 1971 e 1972 (1986, p. 30). O marco do crescimento

vertical das alegorias ocorreu em 1974, mesmo ano em que a ala tradicionalista, capitaneada por Candeia, fundou o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, para resgatar a autenticidade dos desfiles. Naquele ano, o Salgueiro apresentou carros alegóricos bem maiores que as demais escolas para adaptar o espetáculo à perspectiva dos espectadores³⁸: Joãozinho Trinta introduziu uma nova concepção teatral e reordenou o espetáculo de acordo com o reposicionamento do público em arquibancadas cada vez mais distantes da pista (Guimarães, 1992, p. 65, 66). Farias, J. C., aponta o mesmo artista como um dos principais responsáveis pela aceleração da revolução estética iniciada por Pamplona, por ter compreendido o desfile como “ópera de rua” e reformulado as apresentações, “introduzindo características próprias da ópera tradicional ao aumentar o tamanho das alegorias e estabelecer a exuberância provocada pelo luxo” (2007, p. 21). Também Cavalcanti reconhece a influência da experiência teatral de Joãozinho Trinta na exploração da relação entre os componentes de uma Escola de Samba e os intérpretes de uma ópera (1994, p. 56). Sobre a cenicidade da obra de Joãozinho Trinta, o jurado do quesito harmonia no carnaval de 1977, Júlio Medaglia, enviou carta à União da Ilha do Governador em que lamentou a derrota da agremiação para a Beija-flor de Nilópolis, cujo desfile tinha “mais a ver com Cecil B. de Mille, com Ziegfeld Follies, com Hollywood dos anos 40, do que com aquilo que sabemos fazer, o Carnaval sambado, percutido, dançado e cantado” (1977 *apud* Moura, 1986, p. 53).

Escolas de Samba S.A., reportagem de Lena Frias para o *Jornal do Brasil* em 1975, abordava a relação próxima entre o capital e a cultura do samba – processo de hibridização que se acentuaria globalmente a partir da década seguinte. Na matéria, Cartola declarou que as Escolas de Samba não tinham mais identidade com as suas comunidades e que haviam se transformado em uma indústria (1975 *apud* Cabral, 2011, p. 231). O ilustre mangueirense, registre-se, deixou de desfilar em 1979, contrariado com a velocidade acelerada das apresentações, que mais lhe pareciam desfile militar.

A transmissão televisiva integral dos desfiles iniciou-se em 1971³⁹ e inaugurou os debates sobre os direitos de imagem das agremiações. Lopes e Simas destacam o interesse dos espectadores de todo o Brasil sobre os desfiles, que se consolidaram como principal atração televisiva do carnaval em diversas capitais do país, em detrimento da audiência de manifestações carnavalescas locais (2017, p. 284, 285). Para Leopoldi, foi a imprensa televisiva que promoveu os desfiles à condição de símbolo maior do carnaval brasileiro (2010, p. 13).

O crescente caráter comercial dos desfiles é enfatizado pela revista *Veja*: “o samba ganhou mercado. E se pagou um preço que muitos consideram alto ao oferecer com holocausto sua personalidade primitiva” (1976 *apud* Farias, E. S., 1995, p. 136). Um ano depois, nova reportagem reconheceu que as Escolas de Samba haviam ganhado fama e também proteção oficial: “De divertimento, passou a ser ao mesmo tempo uma eficiente e invejável máquina de fazer dinheiro, rapidamente canalizado

para os cofres públicos” (Veja, 1977 *apud* Farias, E. S., 1995, p. 136).

Em 1977, as Escolas de Samba assumiram definitivamente o seu ingresso na Sociedade do Espetáculo. Naquele ano, iniciou-se a transmissão da competição para diversos outros países. Por interesse das emissoras de TV, o desfile começou às 20h para não concorrer com a transmissão da partida da seleção brasileira de futebol pelas eliminatórias da Copa do Mundo de 1978. Mas se cediam a interesses econômicos, as Escolas de Samba também se esforçavam por reagir ao avanço comercial e resgatar a sua autenticidade: segundo Cabral, foi nesse mesmo ano que a Mangueira olhou para dentro de si mesma e apresentou pela primeira vez os sambistas da velha guarda na comissão de frente (2011, p. 234). Decisão cujo caráter inovador valorizava a tradição simbolizada pelos primeiros sambistas da agremiação.

Segundo Guimarães, nos anos 1970, as Escolas de Samba se abriram definitivamente para componentes de outros segmentos sociais além das comunidades que lhes serviam como base, e romperam “também com a fidelidade dos componentes a uma só Escola, facilitando o trânsito destes entre várias Agremiações” (1992, p. 58). Iniciaram-se as vendas de fantasias em lojas da Zona Sul da cidade ou através de agências de turismo, o que fez com que as agremiações absorvessem componentes sem qualquer identidade com as suas comunidades ou mesmo com a cultura do samba⁴⁰; ao final da década, cada Escola de Samba se apresentava com cerca de

quatro mil componentes (Cabral, 2011, p. 237). Farias, E. S., explica que, para atender ao gosto da nova *clientela* da classe média, “os riscos das roupas passam a ser mais esmerados e a confecção das fantasias introduz materiais mais sofisticados, capazes de conferir maior brilho, resistência e volume”; como resultado, o produto final tornava-se mais caro, “selecionando de antemão quem pode vesti-las e delimitando a pretensa democracia social que pudesse ocorrer” (1995, p. 137).

Sem pretender eliminar os componentes com pouca ou nenhuma relação com o mundo do samba e tampouco retroceder ao modelo de desfiles de décadas anteriores, as Escolas de Samba começavam ainda a receber aportes vultosos de patronos ligados à contravenção ao longo da década de 1970. Desta forma, naquele período, o resgate do caráter autêntico e tradicional das Escolas de Samba em momentos pontuais das apresentações inseria-se no contexto do enfrentamento ao poder econômico, fosse o capital predatório de empresas privadas que pretendiam explorar uma manifestação cultural como produto de mercado, fosse a injeção de altas quantias na produção dos desfiles, que possibilitava a criação de visualidades – fantasias e alegorias – cada vez mais elaboradas, refinadas e luxuosas, pelos mecenas de agremiações jovens e ainda desconhecidas do grande público, como a Beijaflores de Nilópolis, a Imperatriz Leopoldinense e a Mocidade Independente de Padre Miguel.

O período revolucionário da história dos desfiles, desta forma, apresenta duas etapas com características distintas: em

um primeiro momento, ocorreu a ruptura temática e estética com a tradição promovida pelo Salgueiro de Pamplona nos anos 1960; na década seguinte, as inovações foram possíveis pela espetacularização do evento e pelos investimentos – em valores vultosos e inéditos na história das Escolas de Samba – decorrentes da sua inserção na Sociedade do Espetáculo e na economia de mercado.

Ademais, ao intensificar o debate entre tradição e modernidade, o período impôs uma classificação dicotômica das agremiações na mídia e na opinião pública e consolidou as Escolas de Samba mais antigas como tradicionais: apesar de todas as novidades que anteriormente introduziram nos desfiles, atribuiu-se a determinadas agremiações, como Portela, Mangueira e Império Serrano, a responsabilidade de resguardar a autenticidade e a tradição no mundo do samba, em oposição à moderna juventude das novas agremiações.

Os primeiros anos da década de 1980 comprovaram tal dicotomia, além da reorganização de forças políticas e administrativas no mundo do samba. Após o tricampeonato nilopolitano entre 1976 e 1978 e o título da Mocidade em 1979, a tradicional Portela retornava ao pódio em 1980, mas não sem dividir o troféu com as modernas Beija-flor e Imperatriz – esta conquistaria sozinha a vitória no ano seguinte. O carnaval de 1980 ficou marcado também pela eliminação dos quesitos de julgamento Comissão de frente e Mestre-Sala e Porta-Bandeira, o que levou Moura a afirmar a bateria como “última cidadela de resistência do samba” naquele ano (1986, p. 69). Moura

destaca ainda o potencial comercial dos sambas-enredo: a lista do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais das dez músicas mais tocadas no carnaval de 1980 era liderada pela composição da União da Ilha do Governador – *Bom, bonito e barato* –, que incluía ainda na terceira e na oitava posições os sambas da Portela – *Hoje tem marmelada* – e da Imperatriz Leopoldinense – *O que é que a Bahia tem?* (1986, p. 68).

Já em 1982, Lícia Lacerda e Rosa Magalhães, artista também egressa do “Grupo do Salgueiro”, comandaram o grito de resistência que conduziu o Império Serrano ao último título de sua história com *Bumbum paticumbum prugurundum*, enredo crítico à modernização dos desfiles e inspirado em ideias de Fernando Pamplona, o grande responsável pelo início do processo. A competição de 1983, por sua vez, consagrou a Beija-flor como campeã do último carnaval realizado em espaço provisório, com a montagem e desmontagem das arquibancadas na Av. Marquês de Sapucaí.

Os desfiles sob o regime representativo das artes

O período consolidou as apresentações segundo o regime representativo das artes, que regula a relação entre as fantasias e alegorias e a sinopse do enredo pela lógica aristotélica da verossimilhança e da causalidade. Segundo Rancière, o regime representativo estabelece critérios de inteligibilidade para as manifestações sensíveis (2012a, p. 127): o visível subordina-se ao dizível, se desdobra em uma operação de substituição e

outra de manifestação. Neste regime, a imagem ilustra o texto, torna-se figura de uma história; o visual retém a potência textual, enquanto a palavra organiza o visível, retendo a potência visual.

A revolução de Pamplona inaugurou a produção de visualidades carnavalescas com o objetivo de representar por semelhança a fundamentação textual contida na sinopse. Os desfiles das décadas anteriores ainda não se realizavam conforme o regime representativo; o desenvolvimento de um enredo e seus desdobramentos na *mise-en-scène* carnavalesca ocorreram gradualmente, primeiro na letra do samba⁴¹ e posteriormente nas visualidades – nestas se consolidaram a partir dos anos 1960. A seguir, observam-se Mestre-Sala e Porta-bandeira em figurino que não sugeria referência visual a alguma temática determinada.

Figura 7 – Casal de Mestre-Sala e Porta-bandeira, agremiação não identificada, 1949



Fonte: *O Cruzeiro*, 19/03/1949, p. 72⁴²

De modo geral, até os anos 1950, alegorias e fantasias não representavam necessariamente um dizível determinado

pelo enredo: independente do tema, havia fantasias relativas à nobreza colonial com suas perucas brancas; as alegorias eram meros tablados sobre os quais se dispunham o símbolo da agremiação ou algumas esculturas de papel machê em referência ao enredo. No entanto, ainda não dramatizavam o enredo, não representavam por semelhança uma história ordenada em ações causais e sequenciais.

Vale analisar as reportagens do carnaval de 1949 na revista *O Cruzeiro* para comparar o modelo de desfile das Escolas de Samba àquele adotado pelos Ranchos. A publicação enfatizou os aspectos rítmicos e coreográficos das primeiras; apresentou fotografias de baianas, ritmistas da bateria e do bailado de um casal de Mestre-Sala e Porta-bandeira (figura 7).

Por outro lado, publicou diversas fotografias das alegorias dos Ranchos e dos grupos de componentes com indumentária padronizada e representativa do enredo (figura 8). Chegou a comparar o desfile de um dos Ranchos com um filme de Cecil B. de Mille (*O Cruzeiro*, 19/03/1949, p. 87, 88).

A análise de Bezerra sobre as reportagens de *O Cruzeiro* no carnaval de 1955 é bastante esclarecedora neste sentido: os comentários sobre as fantasias das Escolas de Samba eram feitos “a partir do luxo e do estilo aristocrático europeu”; não havia interesse dos jornalistas pelas letras dos sambas-enredos; “as considerações se davam em torno do investimento alegórico e de seu potencial midiático”; os enredos “não eram transcritos e seus conteúdos não eram analisados” (2016, p. 127-129).

Figura 8 – Reprodução de página da revista *O Cruzeiro*, 1949



Fonte: *O Cruzeiro*, 19/03/1949, p. 88⁴³.

Constata-se, assim, a despreocupação com a verossimilhança aristotélica nos desfiles, pois apenas quando

se instaurou o modelo representativo a partir dos anos 1960, os jornalistas despertaram seu interesse para o dizível das apresentações. O trabalho do casal Nery em 1959 não mereceu maiores comentários na imprensa, que destacou muito mais a passista Paula do Salgueiro do que os aspectos visuais do desfile. *Quilombo dos Palmares*, ao contrário, teve boa recepção⁴⁴: o *Correio da Manhã* elogiou a letra do samba por ter começo, meio e fim, ou seja, por submeter-se ao ordenamento causal aristotélico: “o cativo, a luta, os quilombos, o séquito de Zumbi e finalmente a nação livre”; o enredo foi considerado como uma epopeia pela *Manchete*. O *Cruzeiro* afirmou o caráter revolucionário do desfile que transmitiu “arte dinâmica ao paquidérmico colosso em que se vai tornando a Escola de Samba Tradicional” (Bezerra, 2016, p. 234-237).

O regime aristotélico está na base do modelo de desfile elaborado por Pamplona, que se evidencia como moderno no contexto cultural específico em que se instaurou a ruptura. Historicamente, o regime representativo inaugurou-se com a *Poética* na Antiguidade Clássica; portanto, é compreendido como um regime pré-moderno das artes, quando considerado em relação à modernidade ocidental eurocêntrica. No entanto, há que se reconhecer que sua instauração no mundo do samba a partir dos anos 1960 compreende fenômeno revolucionário que inaugurou a modernidade artística nos desfiles. Para tanto, faz-se necessário examinar a dialética da ruptura e do período, para identificar o movimento de passagem consciente da ruptura radical que promove (Jameson, 2005, p. 36). Ademais,

apoiado na modernidade planetária defendida por Friedman, recuso a modernidade europeia como medida para designar o que é ou não moderno; ao examinar, portanto, os efeitos da ruptura paradigmática promovida por Pamplona no contexto cultural e artístico do mundo do samba, constato que o *Quilombo* salgueirense constituiu-se no marco da modernidade nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

A modernidade artística que Pamplona introduziu nos carnavais da década de 1960 rompeu com o regime ético das artes e possibilitou a formulação de um modelo de desfile fundado na tão defendida *adequação ao enredo* nos critérios de julgamento de fantasias e alegorias. Abriu caminho para a reprodução mimética nas visualidades carnavalescas e para a teatralização das apresentações, que absorveram cada vez mais encenações e coreografias após o sucesso do minueto salgueirense de 1963 e se aproximaram, cada vez mais, da *mise-en-scène* cênica. Consagrava-se, assim, um modelo de desfile caracterizado pela subordinação das visualidades carnavalescas em uma relação de representação por semelhança à fundamentação textual do enredo.

Alguns carnavalescos sinalizaram a sua filiação ao modelo de desfile fundado por Pamplona. Viriato Ferreira considerava a organização de uma fábula cênica segundo a lógica da causalidade aristotélica no processo de construção da narrativa carnavalesca: “Eu imagino uma história, (...) divido essa história como se fosse novela, em capítulos, o que a gente chama de setores, destes setores parto para os figurinos” (1991

apud Guimarães, 1992, p. 151). Também Oswaldo Jardim filiava-se à corrente pamploniana: “mentalizo e gosto de seguir um roteiro, sempre faço historinhas que tem início, meio e fim” (1991 *apud* Guimarães, 1992, p. 151). Joãozinho Trinta ratificou a perspectiva cênica de sua obra; considerava que o samba-enredo não podia ser composto com liberdade total, pois estaria relacionado à própria estrutura do enredo. A afirmação levou Guimarães a concluir ser essencial ao artista conjugar os aspectos literários e visuais da narrativa carnavalesca com a trilha sonora do desfile. Guimarães define a concepção de Joãozinho Trinta na organização do desfile como operística e entende que a “letra do Samba funciona como um ‘roteiro’ musical, que descreve o enredo e completa na Avenida a conjugação dos elementos audio-visuais do desfile, Música, Canto, Dança e Cenografia” (1992, p. 178).

O lado mais obscuro das modernidades carnavalescas

Após afirmar o advento de uma modernidade artística nos desfiles das Escolas de Samba a partir dos anos 1960, devo abordar a lógica da colonialidade, sob pena de não entender a questão em sua plenitude. Como defende Mignolo, os estudos sobre a modernidade não podem ser dissociados da lógica colonial, uma vez que esta é o mais sombrio dos seus aspectos constituintes: “não há modernidade sem colonialidade” (2017, p. 2). Mignolo pressupõe a modernidade como uma narrativa complexa originada na Europa, destinada a idealizar a civilização ocidental e ocultar a colonialidade, seu lado mais

escuro; reivindica que esta seja “assumida tanto por suas glórias quanto por seus crimes” (2017, p. 4).

Assim, a simples constatação de que a modernidade se instaura nos desfiles das Escolas de Samba a partir da revolução salgueirense de 1960 é incapaz de dar conta de todas as questões que permeiam o debate entre o tradicional e o moderno no mundo do samba. Há que se analisar a questão sob a lógica da *matriz colonial de poder* para entender todas as problematizações decorrentes daquele evento.

A matriz colonial de poder compreende uma estrutura de administração e controle instituída e conduzida pelos europeus para regular as relações com os povos colonizados. Sustenta-se em um fundamento racial e patriarcal do conhecimento e abrange quatro domínios de controle inter-relacionados: econômico; de autoridade; de gênero e sexualidade; e epistemológico. Subjacentes à retórica da modernidade, “práticas econômicas dispensavam vidas humanas, e o conhecimento justificava o racismo e a inferioridade de vidas humanas, que eram naturalmente consideradas dispensáveis” (Mignolo, 2017, p. 4).

Pensar decolonialmente as modernidades carnavalescas importa reconhecê-las tanto em seus aspectos positivos quanto negativos. Se a lógica da modernidade /colonialidade legitima a dispensabilidade de determinadas vidas humanas, conseqüentemente, irá autorizar o desprezo, a irrelevância, o combate e o controle das suas produções culturais e artísticas. Desta forma, todos os embates entre tradição e modernidade

no mundo do samba compreendem desdobramentos culturais dos conflitos decorrentes do processo colonial no Brasil. Não há como promover o debate sem reconhecer a atuação da matriz colonial de poder como instrumento de controle de um patriarcado branco sobre as populações descendentes de escravizados das regiões periféricas do Rio de Janeiro. Tais conflitos foram mais intensos e evidentes no período de formação e consolidação das Escolas de Samba, como já relatado.

A adoção do gênero “Desfile de Carnaval” e a instituição de uma competição entre as Escolas de Samba já evidenciava a sujeição da manifestação à colonialidade. Segundo Farias, E. S., o formato constituía o padrão supremo da organização nas práticas carnavalescas do Rio de Janeiro, motivo pelo qual tornou-se paradigma e modelo de participação legitimado socialmente e impôs regras estéticas e morais seja pela atuação de “jurados indiferentes ao seio das classes subalternas, como em função dos regulamentos impostos, estancou, funcionalizando, a expressão ‘pura’ dos (negros) sambistas” (1995, p. 82).

O controle político-administrativo pelo Estado compreende outra faceta da atuação da matriz colonial de poder sobre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao se organizarem institucionalmente, os primeiros sambistas deveriam possuir estatutos sociais, diretoria constituída e autorização da delegacia de polícia; impunha-se às agremiações, assim, a obediência a um “sistema jurídico

racional-legal sistematizador da sociedade” (Farias, E. S., 1995, p. 207). Permito-me incluir o controle estatal em uma das formas históricas de violência sobre as Escolas de Samba apontadas por Guimarães.

Para Guimarães, a violência da polícia sobre o público e até mesmo sobre os julgadores aliava-se à violência dos próprios espectadores sobre as agremiações, deflagrada na invasão da pista durante as apresentações; como consequência, iniciaram-se os processos de organização dos desfiles e distanciamento entre plateia e desfilantes⁴⁵. Por fim, destaca a violência da crítica, que cobrava publicamente melhores resultados estéticos para as apresentações a partir de finais dos anos 1950, o que conduziu à absorção de indivíduos alheios ao mundo do samba, dotados de conhecimentos técnicos e artísticos capazes de atender a tais demandas⁴⁶. Ressalte-se que, para Guimarães, tais expectativas não eram apenas da imprensa especializada, mas também do público e das próprias Escolas de Samba. Mais do que buscar culpados pela instauração da modernidade/colonialidade, interessa a Guimarães reconhecer os processos que possibilitaram a ascensão vertiginosa das Escolas de Samba até se afirmarem como a principal prática carnavalesca do Rio de Janeiro (1992, p. 217).

Por outro lado, os esforços de internacionalização do carnaval carioca inseriam-se em um projeto maior de modernizar/colonializar os festejos, do qual é sintomática a declaração de Mário Saladini, publicada em reportagem do *Diário de Notícias* em fevereiro de 1960. Diretor do

Departamento de Turismo e Certames da Guanabara, Saladini defendia a adequação das Escolas de Samba para que estivessem à altura dos turistas. Enfatizava o caráter espetacular dos desfiles ao defender *conforto* e *bem-estar* para se *assistir* às apresentações⁴⁷. Mas revelava o olhar colonial de um Estado ávido pelo controle dos corpos: defendia a construção de sedes para que as Escolas de Samba pudessem realizar espetáculos para turistas estrangeiros⁴⁸ sob a argumentação de que o samba evitaria o ingresso dos menores carentes do subúrbio na criminalidade (Diário de Notícias, 24/02/1960, p. 15). É cultural a principal função das Escolas de Samba; não se lhes pode encarregar de resolver o problema da segurança pública no Rio de Janeiro, da desigualdade social e racial, do desemprego, da falta de oportunidades para as populações periféricas, pois cabe aos governantes a elaboração de políticas públicas nesse sentido. A construção de quadras não resolveria o problema da criminalidade, mas poderia atuar no controle dos corpos de jovens sambistas. Era exatamente de modernidade/colonialidade que falava Saladini, portanto.

Cabe agora tratar de outra forma de violência que agiu sobre as Escolas de Samba a partir dos anos 1950 e com mais intensidade na década seguinte: a *violência epistemológica*. Com efeito, consolidou-se a segunda etapa do projeto colonial no mundo do samba através do controle epistemológico e artístico na década de 1960. Retorno ao *Quilombo* salgueirense, desta vez com o olhar decolonizado. Constatado que, paradoxalmente, Pamplona iniciou um movimento decolonial no aspecto temático dos desfiles ao atribuir o protagonismo do enredo aos

negros; mas também contribuiu para o avanço da colonialidade sobre os aspectos lítero-visuais ao propor uma narrativa carnavalesca fundada na lógica aristotélica eurocêntrica da representação por semelhança; por fim, inaugurou a modernidade/colonialidade artística nos desfiles ao dramatizar as apresentações e ao estabelecer critérios acadêmicos como medida de valor das imagens carnavalescas. A consolidação de um novo modelo de desfile deslocava o conflito, supostamente, para as visualidades carnavalescas. No entanto, a questão racial permanecia latente no debate entre tradição e modernidade nas Escolas de Samba.

As declarações de Sílvio Moreaux e Nilton de Sá, anteriormente transcritas, ilustram perfeitamente os distintos momentos a que me refiro. Se, nos anos 1940, o jornalista defendia abertamente livrar a música de carnaval de ideias africanistas, o artista plástico, duas décadas mais tarde, acusava a intromissão do intelectual de ameaçar o caráter negro das Escolas de Samba. Moreaux assumia seu papel segundo a matriz colonial de poder; Sá apontava o racismo, mas de certa forma, eufemizava a questão racial ao ocultá-la sob a questão epistemológica no mundo do samba:

Mas a tese que defendo é a de que a intromissão do intelectual nos fatos de tradição popular concorre para a degeneração dos mesmos. Escola de Samba é praticamente auto popular; seus componentes estão mais preocupados em se divertir que em ser espetáculo. (...) A contratação de cenógrafos e coreógrafos ameaça o caráter forte que o negro imprimiu à Escola de Samba. O Império Serrano, que não aceitou essa colaboração, foi a melhor escola no desfile do ano passado, “povo 100 por cento”. O artista vai para a Escola de Samba levando seus próprios

conceitos, adequados para espetáculos, e com isso detrói o conceito que os negros tem daquilo que é deles e são eles que fazem. O mau gosto do pessoal das Escolas de Samba é invocado para justificar a intromissão. Mas o mau gosto, quando há, é autêntico. (Correio da Manhã, 29/01/1963, p. 17)

Restou pendente nas declarações de Nilton Sá a afirmação inequívoca de que os intelectuais que aportavam nas Escolas de Samba naquele período eram predominantemente homens brancos, ainda que tal informação estivesse latente em sua fala.

Compreendem nós histórico-estruturais da matriz colonial de poder relevantes para esta análise a imposição de hierarquias segundo os critérios racial, de gênero, religioso, estético e epistemológico, que privilegiam homens europeus e cristãos, cujo conhecimento e produção artística e científica são considerados superiores em detrimento de pessoas não europeias ou não eurodescendentes. O eurocentrismo, para Walter Mignolo, é uma questão epistemológica: “a literatura e a pintura estabeleceram as regras para o julgamento e a avaliação das expressões escritas e das figurações visuais não somente na Europa, mas, acima de tudo, no mundo não europeu” (2017, p. 12).

Em que pesem os aspectos positivos da revolução liderada por Pamplona, não se pode negar que, a partir de então, as escolhas estéticas das Escolas de Samba, gradativamente, tomaram o eurocentrismo como medida de suas produções visuais. O advento da modernidade nos desfiles, desta forma, apresenta um paradoxo, que descrevo a seguir.

Antes de 1960, os sambistas esforçavam-se por manter a

tradição e a sua autenticidade cultural. O projeto colonial sobre as Escolas de Samba era levado a cabo pelo poder público, que legitimava as apresentações para exercer o controle sobre os corpos dos descendentes de escravizados e suas comunidades, vistos como perigosos pela elite patriarcal branca. A matriz colonial de poder impunha enredos sobre homens brancos, os personagens de uma historiografia oficial escrita por um patriarcado eurodescendente.

Pamplona subverteu esta regra não só ao propor uma homenagem a um líder negro invisibilizado, mas também por introduzir visualidades relacionadas ao enredo e com referências gráficas de inspiração africana, revolucionando a estética dos desfiles. Porém, ao fazê-lo, consolidou o academicismo artístico no mundo do samba. A chamada “revolução salgueirense” instaurou um processo de estetização que apresenta efetivamente problemas epistemológicos: a partir de então, gradativamente, as Escolas de Samba tomaram a arte acadêmica como medida para o que é belo e sublime nas suas apresentações. Tal escolha refletiu-se na absorção de artistas oriundos da Escola Nacional de Belas Artes na criação e produção das apresentações. Desdobrou-se também nos critérios de julgamento, que passou a valorizar esse fazer artístico eurocêntrico em detrimento do fazer comunitário, alijando do processo os artistas locais de cada agremiação. Questão epistemológica, pois o fazer está intrinsecamente associado ao saber: ao privilegiar as práticas de artistas acadêmicos, as Escolas de Samba desprezaram o saber não

eurocêntrico de seus artistas comunitários e relegaram a segundo plano o conhecimento artístico e cultural de pessoas cujas vidas são consideradas dispensáveis segundo a lógica da colonialidade.

Figura 9 – Aderecistas de Escola de Samba em 1962



Fonte: *Manchete*, 06/01/1962, p. 38⁴⁹

Se, por um lado, Pamplona revolucionou ao tomar a história a contrapelo e subverter a tradição de apresentar temas de acordo com a historiografia oficial do Brasil para desenvolver enredos com temáticas africanas, por outro o fez segundo a lógica aristotélica, obedecendo às relações do regime representativo das artes que inseriram uma espetacularidade teatral nos desfiles, atendendo ao gosto da elite carioca. Farias, E. S., confirma que Pamplona e sua equipe resgataram a tradição popular conforme uma epistemologia moderna:

“É certo que o Grupo do Salgueiro promove espécie de sincretismo com elementos simbólicos do Carnaval Popular, no entanto o faz a partir da posição dominante exercida pelo sistema erudito-formal” (1995, p. 175). A adoção de uma estética academicizada para as visualidades carnavalescas evidenciou um paradoxo que pode ser entendido como uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo, em que à ruptura com a historiografia branca associaram-se imagens formalmente eurocêntricas:

ao substituírem a nobreza do império pela nobreza iorubana, introduzem as vestes e cores da África negra, inspiradas nas gravuras de Rugendas e de Debret. Com ela vieram os folguedos populares estilizados, como a congada, o maracatu e o bumba-meu-boi. (...) Introduziram os plásticos, o verniz, os brocais, a renda, entre outras matérias-primas empregadas nas montagens teatrais e mais recentemente no âmbito televisivo. Formalizam o planejamento do percurso, através da definição de roteiros distribuindo alas, alegorias, bateria, baianas e passistas na pista, segundo posições estratégicas. Incluem a novidade dos tripés móveis, sobre o qual são colocados (*sic*) peças de cenografia. E os altos estandartes dão verticalidade ao cortejo, inspirados nas procissões católicas. (Farias, E. S., 1995, p. 169)

Assim, as Escolas de Samba tomaram o academicismo como medida da produção visual e apagaram uma alteridade artística e epistêmica ao substituir gradativamente os artistas populares comunitários por acadêmicos ou profissionais do teatro e da televisão. A mágoa demonstrada por Júlio Mattos – artista do Morro do Tuiuti que atuou como carnavalesco desde os anos 1950 – refuta as argumentações que o utilizam como exemplo para comprovar que a modernização dos desfiles não

conduziu ao apagamento dos fazeres artísticos comunitários no mundo do samba. Por outro lado, revela claramente a colonialidade a que ele próprio foi submetido e da qual a ENBA foi centro epistemológico legitimador:

Eu tenho sete profissões, são sete profissões que não se ensinam em Belas Artes. Cortar espelho não se ensina o segredo, fôrma de cola de madeira nem a Belas Artes sabe. (...) Eu tinha uma mágoa dentro de mim, eu tinha vontade de ser professor da Belas Artes, sabia as técnicas todas, que eu aprendi com o Volmer, ele era um gênio e eu coleí com ele ali, ia pro atelier do Ramiro Duarte, pra mais de vinte anos e ficava no atelier dos caras e aprendi mesmo, e nas Belas Artes nem sabem a metade. Eu queria um curso na Belas Artes e pediram o diploma ginásial, e eu só tinha o curso comercial, e pra tudo precisava diploma. (*apud* Cavalcanti, 1994, p. 68, 69)

Entretanto, o próprio Júlio Mattos internalizou a colonialidade em seu pensamento e colaborou com o apagamento da participação artística comunitária na produção dos desfiles: “no barracão não funciona, eu nunca deixei entrar” (*apud* Cavalcanti, 1994, p. 68).

Por outro lado, Guimarães sublinha o caráter didático da atuação de Fernando Pamplona junto à sua equipe: transformou o barracão do Salgueiro em uma “faculdade de artes paralela” à ENBA ao desenvolver “um trabalho de cunho experimental inédito, que uniu pessoas de nível universitário entrosando-as no mundo do samba” (1992, p. 55).

Os desfiles consistem em evento dinâmico e suas constantes redefinições configuram estratégia para sua atualização e manutenção na cultura popular carioca e brasileira. Neste sentido, a revolução salgueirense

inquestionavelmente teve repercussões extremamente positivas nas apresentações. Não pretendi aqui desmerecer o *Quilombo* de Pamplona, seus méritos e a relevância de sua equipe e discípulos para a história das Escolas de Samba. No entanto, há um lado obscuro na modernidade e cabe uma revisão do passado para alertar sobre os aspectos negativos decorrentes da lógica da colonialidade que se instaurou definitivamente no mundo do samba a partir dos anos 1960. Assim como o conhecimento ocidental foi fundamental para a modernização do mundo não ocidental, a adoção de uma estética moldada conforme a arte europeia foi fundamental para a espoliação das Escolas de Samba.

Quando se compreende o papel das universidades na acumulação de significados e na colonização do conhecimento e dos seres, revela-se o olhar colonial oculto sob o olhar acadêmico de Pamplona. A Escola Nacional de Belas Artes, sua *Alma Mater*, era simultaneamente moderna e colonial, como todas as academias: “modernas porque eram os pilares da própria autodefinição da modernidade; e coloniais porque se tornaram uma instituição crucial para a colonialidade do conhecimento e do ser” (Mignolo, 2018, p. 312).

Registre-se a intenção de se construir uma Universidade do Samba durante a gestão do Prefeito Olympio de Mello nos arredores do Morro da Mangueira – em terreno onde acabou sendo construída a Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A reportagem de *O Cruzeiro*, em 1936, não se aprofundou no conteúdo programático da proposta acadêmica, mas citava

algumas disciplinas: Retórica, Folclore Brasileiro, Cópia e Ditado (*O Cruzeiro*, 18/04/1936, p. 18, 19). Ao que tudo indica, tratava-se da primeira tentativa de academicizar o mundo do samba sob critérios eurocêntricos; provavelmente não se pretendia instituir uma academia de artes destinada a divulgar os conhecimentos do mundo do samba, mas uma universidade capaz de controlar os pensamentos para moldá-los conforme uma epistemologia ocidental, o que acarretaria o apagamento dos saberes comunitários.

As questões epistemológicas decorrentes das modernidades carnavalescas não podem ser dissociadas da questão racial, pois “existe uma correlação estrita no mundo moderno colonial entre raça e epistemologia que se estende desde a cor dos seres humanos até sua suposta localização ‘original’ no planeta” (Mignolo, 2018, p. 321). Com efeito, a partir dos anos 1960, delegou-se o controle da produção artística e cultural dos desfiles a indivíduos formados sob a perspectiva acadêmica/moderna, o que consolidou definitivamente a lógica da colonialidade nas apresentações. Ressalte-se que tais artistas – os carnavalescos – eram em sua maioria homens brancos; mesmo aqueles que não poderiam ser definidos como brancos se encarregaram de desenvolver espetáculos conforme o gosto de um patriarcado eurodescendente que, cada vez mais, interessava-se por assistir aos desfiles.

Afirmar a imprevisibilidade dos efeitos decorrentes da modernidade nas Escolas de Samba somente é possível

quando se desconsidera a colonialidade constituinte de todo e qualquer projeto modernizador. O que se pretendia ao modernizar os desfiles era substituir os saberes e fazeres artísticos comunitários – dispensáveis segundo a colonialidade – pelas práticas e conhecimentos de artistas formados conforme os valores estéticos e culturais da elite. Efeito totalmente previsível, quando se emprega a *matriz colonial de poder* como método para pensar as modernidades carnavalescas. Tanto era possível prever o refinamento estético das apresentações para atender ao gosto dos novos espectadores – objetivo assumido do projeto – , como presumir o conseqüente apagamento de uma alteridade artística no mundo do samba.

As inovações estéticas promovidas por Pamplona e seus discípulos costumam ser louvadas por suas glórias. Voz contrária à corrente majoritária entre os pesquisadores de carnaval, Nei Lopes, em prefácio ao livro de Roberto Moura, considera a “revolução salgueirense” como um equívoco que atribuiu demasiada importância à figura do carnavalesco em detrimento dos anseios das comunidades; afirma que o período entre 1964 e 1985 foi decisivo para a desnacionalização da cultura brasileira e para a descaracterização completa das Escolas de Samba enquanto expressão de arte popular e vida comunitária (1986, p. 10). Como requer a perspectiva decolonial, nos estudos sobre o mundo do samba, a lógica da colonialidade não pode seguir oculta sob:

a retórica da modernidade, a retórica do progresso, do bem-estar, da salvação, da democracia, do belo e do sublime. É uma fé que permite argumentos como “avançar” e esconder

a realidade de “ser deixado para trás e fora”. Por trás do “suposto”, há a lógica da colonialidade, “a maneira como ela é” (o silêncio, a recusa, a racialização como estrutura de supremacia-subalternidade, exploração e opressão em todos os níveis). (Mignolo, 2018, p. 319)

Outros mecanismos intensificaram a colonialidade sobre as Escolas de Samba nos anos 1960 e 1970, como a comercialização de ingressos. A montagem de arquibancadas na Av. Pres. Vargas em 1963 compreende o marco da irreversível mercantilização dos desfiles que alterou a própria representação, conforme afirma Bezerra:

Esteticamente, tal caminho implicou na verticalização dos carros alegóricos, e, economicamente, na incorporação desses desfiles no mercado de bens culturais, reconhecidos mundialmente como símbolo do Rio de Janeiro e do Brasil. Socialmente, implicou na manutenção do *status quo* dos produtores de um espetáculo cujos lucros não são revertidos na redução da desigualdade e da ampliação de oportunidades para esses protagonistas. (2016, p. 274).

Por sua vez, a instituição de cronometragem para os desfiles, em 1971, submeteu o evento ao controle regulado pelo tempo do consumo, interferiu nos seus aspectos rítmico-musicais e plástico-visuais: “Instala-se desde então uma tensão estrutural entre a efervescência da popularidade e a exigência de comedimento intrínseco à racionalidade do mercado de bens simbólicos ampliados” (Farias, E. S., 1995, p. 142).

A modernização na estrutura material e administrativa das agremiações com a chegada dos mecenas do jogo do bicho também alterou a regulação dos fazeres carnavalescos, ao especializar e profissionalizar as diferentes competências

técnicas no mundo do samba. Em que pesem os efeitos positivos da criação de um mercado de trabalho próprio, com oportunidades e geração de renda para os diversos artistas e artesãos do carnaval, não se pode deixar de reconhecer a imposição de formas particulares de trabalho a grupos de indivíduos que originalmente produziam aqueles bens culturais sem pretensões comerciais. As novas hierarquias e relações de trabalho instauradas no mundo do samba no período evidenciavam outro aspecto da matriz colonial de poder, uma vez que um de seus nós histórico-estruturais é “a formação particular de classe global, em que uma diversidade de formas de trabalho (...) se organizariam com base no capital como fonte da produção de mais-valia pela venda de mercadorias por lucro no mercado”. (Mignolo, 2017, p. 10)

Diversos estudiosos já afirmaram que, a partir do anos 1960, as Escolas de Samba absorveram a estética da classe média carioca. Mas silenciaram quanto ao fato de que esta mesma classe média não era composta por pessoas negras. Em geral, a colonialidade tem ficado de fora dos estudos carnavalescos. Apenas Ana Maria Rodrigues (1984) produz um pensamento decolonial sobre os desfiles ao apontar os mecanismos sutis de embranquecimento e espoliação do samba e reivindicar a análise da questão despida do mito da democracia racial. No entanto, adota uma perspectiva marxista comum aos estudos na segunda metade do século XX, que

ênfatiza a luta de classes e não desvela por completo a lógica da colonialidade sobre as Escolas de Samba.

O pleito por um pensamento decolonial nas Escolas de Samba não pretende a anulação do pensamento moderno ou qualquer outra epistemologia ou estilos artísticos presentes nos desfiles do Rio de Janeiro. Tampouco se trata de negar a evolução da manifestação como faz Rodrigues (1984, p. 138). A decolonialidade não reivindica tornar-se um novo pensamento universal destinado a substituir a modernidade, mas ser reconhecida na pluriversalidade. O que se apresenta é uma opção decolonial que pretende coexistir igualmente com todas as demais, inclusive com a modernidade. Retorno a Mignolo para lembrar que:

a modernidade não é um desdobramento ontológico da história, mas a narrativa hegemônica da civilização ocidental. Assim que não há nenhuma necessidade de ser moderno. Ou melhor, é urgente desprender-se do devaneio segundo o qual se está fora da história se não se é moderno. (2017, p. 35)

Reconhecido o lado mais obscuro das modernidades carnavalescas, há que se avançar na superação da colonialidade do saber, do ser e do fazer artístico no mundo do samba. Não se trata de rejeitar totalmente a modernidade nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, mas sim de pensar e observar criticamente os seus desdobramentos na manifestação, de recusar a obrigação de ser moderno no carnaval para ser legitimado artisticamente pelo público e pela crítica

especializada. Desafio a ser encarado tanto pelos responsáveis pela idealização e produção dos desfiles quanto pelos pesquisadores de carnaval.

Figura 10 – Escultor comunitário de Escola de Samba em 1962



Fonte: *Manchete*, 06/01/1962, p. 38⁵⁰.

A modernização artística dos desfiles, deflagrada por artistas plásticos ou oriundos do teatro e das Grandes Sociedades – como o casal Nery e Hildebrando Moura – e consolidado por Pamplona, acarretou efetivamente perdas e ganhos para as Escolas de Samba. Até aqui, tal processo revolucionário tem sido celebrado pelos estudiosos principalmente pelos ganhos no sentido da espetacularização da manifestação. Os estudos decoloniais sobre as Escolas de Samba podem e devem identificar e resgatar o que foi perdido nesse longo e incessante processo de mediação: os saberes que foram silenciados, as práticas que foram vetadas, os artistas que foram interditados.

Impõe-se, portanto, a nós, pesquisadores do carnaval carioca, agir e pensar decolonialmente, em nome de todas as experiências de vida, memórias e categorias epistemológicas e de pensamento apagadas pelas modernidades carnavalescas.

NOTAS DO CAPÍTULO

27 Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/a-revolucao-capitulo-2-salgueiro-exalta-negritude-lanca-profissionais-da-belas-artes-7353664.html>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

28 Letra do samba-enredo e sinopse disponíveis em <<http://www.academiado-samba.com.br/passarela/salgueiro/ficha-1957.html>>. Acesso em: 06 de jan. 2022.

29 Na definição de Guimarães: “idealizador, realizador e orientador da confecção de alegorias e roupas, e que comandava o trabalho de cenógrafos, maquinistas, costureiras, aderecistas e demais pessoas envolvidas nos trabalhos de barracão, além de ser também o idealizador do enredo” (1992, p. 22).

30 Bezerra registra, ainda, a atuação do pintor Armando Silva, laureado pelo Salão de Belas-Artes, como cenógrafo da Mangueira de 1949 a 1956 (2016, p. 125). Farias, E. S., informa que Dede Bourbonne, artista francesa especializada em teatro medieval, e Sorensen, cenógrafo de televisão, desenharam para a Portela nos anos 1950, recebendo pagamento em troca de seus croquis (1995, p. 164).

31 Marie Louise Nery reconheceu: “pode ser que eu tenha começado este processo de conscientização, e o que é importante, a coordenação de cor e ritmo, a forma que se mexe, os materiais e as diversas tonalidades, e isso cria um ritmo excitante ou mais tranquilo” (1991 apud Guimarães, 1992, p. 46). Pamplona afirmou o pioneirismo de Dirceu Nery na revolução visual que se lhe atribui: “o fato é que a partir do Dirceu Nery e não de mim exatamente que houve a revolução da maneira de ver” (1991 apud Guimarães, 1992, p. 48).

32 Compunham a equipe: o casal Nery, Arlindo Rodrigues, cenógrafo e figurinista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e Nilton Sá, desenhista oriundo da Escola Nacional de Belas Artes.

33 Segundo Farias, J. C., a principal característica do enredo Xica da Silva, desenvolvido por Arlindo Rodrigues, foi a importância dos aspectos visuais – fantasias e alegorias – para a compreensão do tema (2007, p. 21).

34 Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 03 fev. 2022.

35 Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

36 Guimarães explica o uso de materiais alternativos, cuja forma e função são revertidas para a utilização técnica no carnaval: “Não constituem materiais especificamente produzidos pela indústria para confecção de fantasias, adereços

e alegorias, sendo escolhidos através de observação e experimentação, pelos resultados que produzem”. Prática constante nos desfiles que, a partir dos anos 1970, ocorre de forma consciente: “Este improviso, comum nos primeiros tempos das Escolas de Samba, sofreu um processo de sofisticação, e no Salgueiro, através das experiências de Joãozinho Trinta, tornou-se uma alternativa para superar as dificuldades financeiras da Escola bem como um campo experimental de criação do Carnavalesco” (1992, p. 83, 84).

37 Moura afirma que os sambas-enredos se tornaram mais curtos, com refrão forte e versos fracos: “a partir de ‘Festa para um rei negro’, o samba-enredo invade definitivamente os salões dos bailes e se converte na maior fonte de direitos autorais de toda a festa carnavalesca” (1986, p. 34). O êxito comercial do novo formato de composição, do qual é considerado marco o samba-enredo do Salgueiro de 1971, pode ser evidenciado por sua versão em inglês – *Take the ganzê* –, gravada nos Estados Unidos na voz de Frank Sinatra.

38 Moura entende a verticalização dos desfiles como estratégia para desviar o olhar do espectador para o alto e compensar a inabilidade coreográfica dos pés dos novos desfilantes da classe média carioca (1986, p. 30).

39 Farias, E. S., informa que os primeiros registros televisivos dos desfiles ocorreram em 1959, com pretensões apenas jornalísticas; data de 1971 a primeira transmissão nacional do evento em sua íntegra pela televisão (1995, p. 149, 150). Para uma historiografia da transmissão televisiva dos desfiles, vide seu estudo: *O desfile e a cidade: O carnaval-espetáculo carioca*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

40 A venda de fantasias a turistas é um problema que persiste até a atualidade; como resultado, podem-se ver diversos componentes que prejudicam a harmonia de uma agremiação por não cantarem o samba-enredo, seja porque não sabem a letra, seja porque sequer conhecem a língua portuguesa.

41 A regulação da composição do samba-enredo conforme o regime representativo se inaugurou ainda na década de 1940: segundo Farias, E. S., o regulamento de 1945 proibiu o improviso, enquanto o de 1947 instituiu a obrigatoriedade não só de temas nacionais, mas também da adequação entre o enredo e a letra do samba; este deveria narrar – ou representar, como prefiro – o enredo proposto por cada agremiação (1995, p. 96).

42 Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

43 Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

44 Na recepção positiva pela crítica especializada – que afirmou o caráter revolucionário do desfile –, portanto, evidencia-se outra diferença do Quilombo salgueirense para os desfiles com enredos de temática africana que lhe antecederam.

45 O espaço público da rua e o espaço espetacular costumavam confundir-se nas primeiras décadas de desfiles, inclusive com o registro de um automóvel que teria invadido a apresentação de uma Escola de Samba em 1949, atingindo quinze foliões (O Cruzeiro, 12/03/1949, p. 88). A reportagem não especifica qual agremiação foi atingida, nem se os feridos eram componentes ou espectadores.

46 Para exemplificar, além dos diversos trechos de matérias jornalísticas já transcritos, destaco reportagem de 1952 que criticou a “simplicidade das alegorias das Escolas de Samba, que não se apresentaram com a opulência característica das Grandes Sociedades”: “O pessoal do morro faz Carnaval mais com ritmo do que com história e a arte antiga” (Correio da Manhã, 28/02/1952, p. 8). Assim, a imprensa valorizava os sambistas apenas por sua musicalidade, desprezando totalmente os seus demais fazeres artísticos não eurocêtricos.

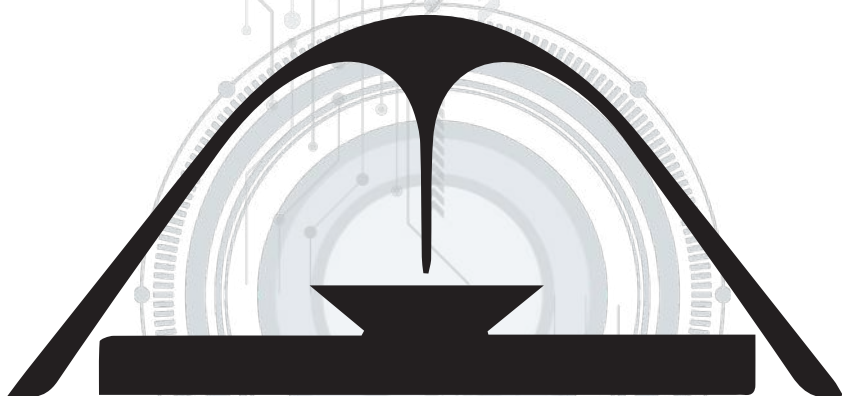
47 Farias, E. S., encontra aqui a evidência da instauração de uma estratégia do poder público para consolidar a avenida dos desfiles como o grande teatro do carnaval carioca (1995, p. 134).

48 Sobre a modernização das sedes das agremiações, Farias, E. S., detalha como os antigos terreiros transformaram-se em quadras: “são primeiramente muros e depois cobertos, tornando-se amplos ginásios” (1995, p. 138).

49 Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 fev. 2022. A legenda da publicação ressaltava a quantidade de artistas envolvidos no fazer comunitário dos desfiles.

50 Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

TEMPOS HIPERMODERNOS NO MUNDO DO SAMBA



A hipermodernidade – terceira fase da modernidade ocidental iniciada a partir da década de 1980 – se caracteriza pela hibridização entre arte, cultura, capital e tecnologia, dentre outros aspectos (Lipovetsky; Serroy, 2009a). Desta forma, vale revisar preliminarmente os pensamentos de Canclini e Burke sobre a hibridização nas práticas culturais.

Canclini repensa a modernidade a partir das transformações ocorridas na América Latina na década de 1980. Trata de estratégias para entrar e sair da modernidade e observa as relações entre tradição, modernismo cultural e modernização social e econômica; lembra que, ao começo dos anos 1990, a modernidade ainda não havia concluído sua chegada na América Latina enquanto as tradições pré-modernas persistiam: “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente”⁵¹ (1990, p. 65). O foco do estudo de Canclini recai sobre a interpenetração cultural no continente; entende que, desde a invasão europeia, as culturas na América Latina sempre se mostraram híbridas, característica da qual é sintomático o manifesto do Movimento Antropofágico brasileiro: “La hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. Recordamos antes las formas sincréticas creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena”⁵² (1990, p. 305). O que torna uma cultura popular, para ele, é o uso e a fruição que dela fazem as camadas populares. Canclini recusa tanto o conservadorismo de uma visão romântica que “se consagra a vigiar as tradições, embalsamando os desenhos, as técnicas e as relações sociais”,

quanto o tecnocratismo desenvolvimentista, que transforma as festas populares em espetáculos de massa e moderniza a produção e o consumo dos bens culturais; ambas as posições são faces do mesmo sistema, para ele (1983, p. 138-139). No entanto, a influência das tecnologias no fazer artístico e seus efeitos nas práticas culturais a partir dos anos 1980 fica de fora das suas preocupações.

Burke, por sua vez, deixa claro em seu estudo que, embora o hibridismo possa ocorrer nas mais diversas áreas, o que lhe interessa é analisar o fenômeno entre as culturas. Destaca a sua obviedade em uma das principais instituições culturais do Brasil:

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro de hoje segue a tradição dos cortejos e carros alegóricos da Florença e da Nuremberg do século XV. Mesmo as referências políticas tão comuns no carnaval brasileiro tem paralelos na Europa, por exemplo, na Espanha do século XVII.

No entanto, como tantos itens da cultura europeia, o carnaval foi transformado durante sua permanência nas Américas. (2003, p. 36)

O hibridismo cultural, para Burke, compreende uma posição intermediária entre a defesa de uma pureza das tradições e os riscos de uma globalização modernizadora e homogeneizante da cultura. Ao reconhecer que a hibridização é indissociável da globalização, Burke avança nos aspectos econômicos e tecnológicos característicos da hipermodernidade: “As mudanças concatenadas que hoje descrevemos como ‘globalização’ são principalmente tecnológicas e econômicas. A tecnologia, especialmente a

tecnologia de comunicação, hoje se altera com tanta rapidez que a maioria de nós fica tonta” (2003, p. 103). Entretanto, não se dedica a um estudo aprofundado da questão.

Na hipermodernidade, a linguagem visual Escolas de Samba se modernizou de forma acentuada e os desfiles apresentaram cada vez mais efeitos tecnológicos. Ademais, as agremiações passaram a ser geridas segundo critérios mais parecidos a uma gestão empresarial e se transformaram em indústrias culturais⁵³. Por outro lado, as imagens carnavalescas passaram a destinar-se de um público regional para nacional e, pouco depois, mundial. Burke já reconhecia: “Privilegiar um público global em vez de um público local modifica a própria obra de várias maneiras importantes que ainda não foram, que eu saiba, analisadas em detalhes nem em profundidade” (2003, p. 110). Desta forma, interessa-me entender os efeitos da interpenetração do capital sobre a prática cultural carnavalesca com a globalização e observar como as tecnologias da cadeia maquínica de produção imagética influenciaram as criações dos carnavalescos.

A hipermodernidade, por outro lado, compreende novas relações de temporalidade. Um “presentismo de segunda geração”, inaugurado nos anos 1980 e consolidado na década seguinte, instalou na sociedade a “lógica da brevidade” e criou “uma sensação de simultaneidade e imediatez que desvaloriza sempre mais as formas de espera e de lentidão” (Lipovetsky, 2004, p. 62, 63). Observarei, também, as novas temporalidades impostas aos desfiles das Escolas de Samba no período. Nste

capítulo, portanto, busco entender os processos internos e externos aos desfiles que conduziram à modernização hiperbólica nas Escolas de Samba a partir de 1984.

O temp(l)o do hiperespetáculo

O carnaval de 1984 constituiu-se como marco empresarial da hipermodernidade nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Dois eventos alteraram definitivamente tanto os aspectos administrativos quanto estéticos da manifestação: a construção do Sambódromo na Avenida Marquês de Sapucaí e a fundação da LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba. A partir de então, os desfiles alcançaram o *status* de hiperespetáculo sob a lógica privatizante, conforme defende Farias, E.S. (1995, p. 212).

Lopes e Simas definem o termo Sambódromo: “(...) neologismo, de criação atribuída ao antropólogo Darcy Ribeiro (...). O termo tem origem provavelmente irônica: foi criado (...) a partir do elemento greco-latino *dromos*, carreira, corrida” (2017, p. 272). Para os autores, a construção do Sambódromo e a fundação da LIESA impuseram regras mais rígidas ao evento e o consolidaram como produto do *show business* (2017, p. 275). Cavalcanti identifica uma “gradação simbólica alinhada em continuidade espacial” desde a rua como espaço público até a rua como palco restrito aos desfilantes, entremeadas pela rua como espaço intermediário na armação/concentração da Av. Pres. Vargas: “a rua vai se qualificando por uma série de

exclusões até tornar-se o palco ou o centro espacial do ritual” (1994, p. 31).

O debate sobre um palco permanente para os desfiles havia se intensificado por ocasião do início das obras do metrô no centro do Rio de Janeiro, que impediram a realização do evento na Av. Pres. Vargas. Amauri Jório defendia àquele tempo a construção de um espaço permanente que permitisse estabilidade de rendimentos e o consequente planejamento dos investimentos infra-estruturais e artísticos nos desfiles em um perfil temporal mais alongado, conforme registra Farias, E.S. (1995, p. 205). O Sambódromo, assim, tornou-se o tão desejado palco definitivo do espetáculo: projeto de Oscar Niemeyer que substituíu a provisoriamente por instalações fixas. Cavalcanti define a arquitetura do Sambódromo como:

teatro aberto que, ao mesmo tempo em que destina uma rua da cidade para um uso peculiar, mantém com o espaço da rua uma relação de decidida continuidade. A Passarela é a consagração de uma rua para o desfile. Consagração no sentido de atribuição permanente a uma rua de uma qualidade especial, que ultrapassa o tempo carnavalesco e concretiza, literalmente, o reconhecimento público do valor social e turístico dos desfiles para a vida da cidade. (1994, p. 29)

Moura, por sua vez, informa os números hiperbólicos da obra à época de sua inauguração:

Sua pista de desfile possui 1700 metros, desembocando nos 4.968m² da Praça da Apoteose. (...) esse templo fixo dos desfiles demandou em sua construção 1079 estacas, 17.600m³ de concreto, 6.700 pré-moldados, 10.900 moldados *in loco*, 120 mil sacos de cimento, 2.200 toneladas de armação (910 pré-moldadas e 1.290 moldadas *in loco*) e 160 mil m² de fôrma. As arquibancadas

demandaram 16 mil m² de alvenaria, 3.200m² de alumínio, 2.400m² de divisórias Duraplac e 3.200 metros de gradil interno. (1986, p. 80)

Farias, E.S. ressalta o novo sentido atribuído ao evento: templo definitivo e estável para um espetáculo transitório e extraordinário, fixador dos parâmetros comerciais de participação ao separar definitivamente desfilantes e plateia – esta categorizada segundo as classes sociais e seu poder aquisitivo em arquibancadas, cadeiras de pista ou camarotes. O Sambódromo absolutizou a espetacularidade dos desfiles, estabilizou suas regras e, com isso, alterou a produção das visualidades conforme a necessidade de produção de sentido (Farias, 1995, p. 226). As Escolas de Samba passaram a recorrer “a signos que confirmem a carnavalidade tropical materializada no audiovisual”; “forma, função e sentido conjugam-se na direção de um mesmo efeito de significação” (Farias, E.S., 1995, p. 229; 241).

Por outro lado, a ênfase no aprimoramento do espetáculo a partir dos anos 1980 subordinou a realização do bem cultural ao ajuste entre oferta e demanda e investiu o desfile de racionalidade sob a lógica mercantil (FARIAS, E.S., 1995, 197). Corrobora tal afirmação a criação do cargo de executivo de marketing pela Mangueira em 1984, além da contratação da agência de publicidade ZMM para opinar na escolha dos enredos daquela tradicional agremiação. As Escolas de Samba inseriam-se definitivamente na sociedade do consumo:

o samba, como produto da indústria cultural, é desfrutável como fonte de lazer, entretenimento e conhecimento; e, como tal, é utilizável como objeto de

ganho financeiro. (...) Na sociedade de consumo o samba é efetivamente um produto, destinado a um mercado constituído por consumidores efetivos e potenciais, e como tal deve ser tratado. (Lopes; Simas, 2017, p. 277-278)

O carnaval de 1984 comprovou o potencial dos desfiles enquanto produto de consumo de massa. Pela primeira vez, as apresentações foram divididas em duas noites; a Rede Globo alegou impossibilidades técnicas de realizar as transmissões e manteve sua programação regular nas noites de domingo e segunda-feira. A exclusividade da transmissão coube à extinta TV Manchete. Contrariando a declaração de João Carlos Magaldi, diretor da Rede Globo – “carnaval não é coisa que prenda o telespectador na cadeira” (Veja, 1984 *apud* Farias, E.S., 1995, p. 153) – o Ibope registrou a derrota da Globo por 55% a 27% e 59% a 7%, respectivamente⁵⁴.

Naquele mesmo ano, as principais Escolas de Samba reivindicaram um tratamento diferenciado quanto à repartição de verbas decorrentes da venda de ingressos e álbum fonográfico, além dos direitos de transmissão televisiva. Para obter mais força na negociação com o poder público acerca dos contratos relativos ao espetáculo, desfilaram-se da Associação das Escolas de Samba para fundar, em 24 de julho, a LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba⁵⁵, organizada como empresa privada sem fins lucrativos. Relatório da Prefeitura do Rio de Janeiro comprovava o êxito da ruptura administrativa-empresarial: “o saldo gerado pagou os custos do evento e quitou 70% das despesas com a obra do Sambódromo” (1985 *apud* Farias, E.S., 1995, p. 213-214). Moura ressalta o início de

uma relação mais horizontalizada entre Escolas de Samba e poder público (1986, p. 81), enquanto Cavalcanti distingue os diferentes aspectos do discurso modernizador da LIESA, que racionalizou a organização do desfile administrativa e financeiramente:

imprimia seu próprio disco, recebia parte da renda relativa à vendagem dos ingressos, vendia diretamente para os canais de televisão os direitos para transmissão do desfile, repassando o montante dessa renda às escolas de samba do grupo especial. Ela tomou para si a coordenação do julgamento, escolhia os jurados, discutia os quesitos, detendo em suma a “coordenação artística do espetáculo”. Internamente, as escolas também organizaram sua administração e comercializaram seu funcionamento. (1994, p. 38-39)

Já em 1985, a Liesa criava um selo fonográfico para garantir a exclusividade sobre a produção e venda do álbum com os sambas-enredo. Em 1987, obteve da Prefeitura do Rio de Janeiro o direito de receber 33% da venda dos ingressos, 50% do lucro obtido em todos os produtos comercializados no Sambódromo e 100% dos valores pagos pela transmissão televisiva dos desfiles. Paulinho de Andrade, dirigente da Mocidade, afirmava à *Revista de Domingo do Jornal do Brasil* que as Escolas de Samba haviam alcançado “o objetivo de mostrar que elas eram empresas viáveis” e dialogavam com facilidade e “em alto nível com o estado, a imprensa e a opinião pública” (1987 *apud* Cabral, 2011, p. 250, 251).

Com efeito, a espetacularização das Escolas de Samba acentuou-se naquela década, quando os desfiles passaram a atender ao favorecimento das vendas de ingressos, álbuns

fonográficos e cotas de televisão, buscando, acima de tudo, a rentabilidade financeira. Se a espetacularização remonta ao primeiro ano de competição, a busca por lucro comercial e a visão empresarial das agremiações foi a novidade introduzida no mundo do samba nos anos 1980.

Em 1991, a LIESA tornou-se sócia no contrato de prestação de serviços, recebendo participação nos lucros do evento. Cada vez mais, as agremiações eram dirigidas com intuítos comerciais e se consolidavam como a principal indústria cultural do Rio de Janeiro. Fosse pela vendagem de ingressos, de álbuns ou de direitos de transmissão televisiva, a imagem carnavalesca passou a ser produzida visando ao lucro, processo que conduziu à proliferação dos chamados enredos patrocinados. A cessão da organização total dos desfiles do poder municipal para a LIESA, em 1995, consolidou, para Cabral, a privatização do espetáculo: “as escolas passaram a arrecadar 74% de toda a receita do desfile, ficando a Riotur com 16% e os outros 10% restantes destinados ao pagamento de direitos autorais e à editora musical da própria Liga” (2011, p. 257).

Tempos de liberdade política e artística – Redemocratizando os enredos

No contexto político nacional, o ano de 1985 ficou marcado pela eleição do primeiro presidente civil após a ditadura militar, fato que também influenciou esteticamente os desfiles das Escolas de Samba: os enredos abriram-se a novas escolhas

temáticas que, posteriormente, alteraram a própria produção visual das apresentações. Graças ao fim da censura, surgiram os temas que Farias, J.C. classifica como enredos de compromisso e crítica social: aqueles que denunciam os problemas e conflitos sociais para questionar e dar visibilidade dos acontecimentos ao povo brasileiro e que demonstram a preocupação da agremiação e do carnavalesco com o bem-estar da sociedade ao propor temas que convoquem o espectador à reflexão e a uma tomada de consciência e atitude (2007, p. 66).

Anteriormente, os desfiles eram produzidos sob o modelo da representação mimética de fatos historiográficos, em que a imagem carnavalesca compreendia mera ilustração de um enredo construído segundo a verossimilhança e o ordenamento causal e sequencial dos fatos. No entanto, a segunda metade da década de 1980 testemunhou a criação de visualidades carnavalescas que produziam um choque de elementos heterogêneos destinados a convocar o espectador à sua decifração, à reflexão e à conscientização, que operavam conforme a frase-imagem (Rancière, 2012a), portanto.

A frase-imagem carnavalesca não representa o dizível do enredo por semelhança, mas faz do choque a sua potência de comunicação e da combinação de opostos a sua potência estética; não rechaça a sua relação a um discurso, mas o faz conforme um novo modelo de correspondência. Constrói uma “grande parataxe”⁵⁶, através da justaposição caótica, da mistura indiferente de significações e materialidades. A imagem transforma-se no não-lugar em que é possível justapor elementos heterogêneos que jamais se encontrariam

no mundo real, mas cuja união ocorre na mediação pelas palavras. Subverte a lógica aristotélica do regime poético das artes, através da qual o texto promovia o encadeamento ideal das ações, enquanto a imagem correspondia a um suplemento de presença ilustrativa; no regime estético das artes, a frase-imagem corresponde à “unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura” (Rancière, 2012a, p. 56).

Exemplifico com o *Cristo Mendigo* de Joãozinho Trinta. O artista tardou a reivindicar a reflexão ativa dos espectadores: até 1987, seus desfiles se fundamentavam em temáticas organizadas segundo a verossimilhança e a causalidade, próprias do regime representativo. Em 1989, declarou: “Este enredo é um protesto”, já na primeira linha da sinopse de *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*. O texto informava ainda que: “O carro de abertura vem mostrando o acúmulo desta miséria expresso no lixo físico e humano em torno da enorme e significativa figura de um CRISTO MENDIGO. Isto é a própria imagem do Rio de Janeiro e do Brasil” (Trinta, 1989) (grifei).

Como se vê, a sinopse já produzia o *Cristo Mendigo* enquanto imagem literária e o afirmava como síntese da realidade social carioca e brasileira. Símbolo da cidade do Rio de Janeiro, o Redentor chocou-se com o lixo e a miséria, elementos tradicionalmente alheios à iconografia cristã. Joãozinho pretendia, de forma consciente, reunir em uma mesma imagem elementos totalmente heterogêneos e fazê-los falar a linguagem dialética do choque dos contrários. A escultura central, do Cristo Redentor, apresentaria seu

manto roto e esfarrapado, e estaria rodeada de componentes fantasiados de mendigos, igualmente em andrajos. A censura à alegoria comprovou sua potência dialética e simbólica e permitiu ao carnavalesco reforçar ainda mais a sua eloquência. Joãozinho cobriu a escultura com um plástico preto, sobre o qual dispôs uma faixa em que se lia: “Mesmo proibido, olhai por nós”. Assim, sobrepuseram-se novos elementos à imagem: o preto, cor da ausência e do luto; a visão interdita; a frase, de dupla carga semântica, anexava o conceito de censura/proibição e acentuava o sentido religioso. A solução dada entrou para a História das Escolas de Samba e consagrou a alegoria como a frase-imagem carnavalesca mais potente de todos os tempos.

Ainda que não tenha identificado especificamente o emprego da frase-imagem nos desfiles a partir da redemocratização, Guimarães já apontou o caráter questionador e reflexivo na obra de Joãozinho Trinta: “soube explorar o carnaval da Beija Flor como um veículo de grande força para transmissão de idéias e mensagens” (Guimarães, 1992, p. 195). A professora destaca ainda características semelhantes na obra de outro artista dos anos 1970 e 1980: “o carnaval de Fernando Pinto foi um carnaval reflexivo, não num sentido intelectualizado e hermético, mas no sentido da crítica descontrolada, contidas em suas mensagens” (Guimarães, 1992, p. 191,192). Uma das características da obra de Fernando Pinto, segundo Guimarães, foi a valorização da mensagem contida na imagem carnavalesca, “conjugando informações diversas para uma solução que ultrapassasse a forma”. O

conteúdo ou conceito, portanto, interessava mais ao artista do que a visualidade da imagem. Guimarães sublinha o estilo de Fernando Pinto: um traço constante de modernidade “em que o exagero e a superdimensão das formas plásticas, de vibração de cores se refletiu no conteúdo crítico e pleno de espírito carnavalesco que sempre caracterizaram seu carnaval” (1992, p. 192, 193).

O desfile da Mocidade Independente no carnaval de 1985, de autoria de Fernando Pinto, fez sucesso ao produzir o choque de elementos heterogêneos característicos da frase-imagem. *Ziriguí dum 2001, um carnaval nas estrelas* não convocava o espectador à reflexão sobre temas relevantes social ou politicamente, mas o enredo somente foi possível graças à liberdade absoluta de que o carnavalesco dispôs na escolha temática a partir do processo de redemocratização que se concluiu pouco depois daquele carnaval. O enredo previa que na virada do século, a cultura brasileira se espalharia pela Via Láctea em um carnaval interplanetário. Desfile em que Farias, E.S. vê reaparecer a dialética entre o moderno e o tradicional “na conjunção da modernidade dos temas e das formas com o repertório da cultura popular brasileira. (...) o delírio era muito real, à medida que mobiliza sinais de fácil reconhecimento pelo público, durante o exíguo tempo da apresentação da Escola” (1995, p. 233).

Associadas, as liberdades temática e visual abriram caminho para a produção da frase-imagem carnavalesca, que não passou despercebida pela crítica especializada. A revista *Rio, Samba e Carnaval*, por exemplo, apontou os desdobramentos

visuais de uma nova filosofia orientadora da escolha dos enredos que promovia ruptura estrutural histórica nos desfiles: “caíam em desuso os temas históricos e a narrativa linear (começo, meio e fim)” (1985 *apud* Farias, E.S., 1995, p. 225).

Novos tempos na (des)construção da narrativa carnavalesca

A linearidade da narrativa carnavalesca, até então essencial para o desenvolvimento de um enredo, começou a ser desconstruída a partir dos anos 1980. Para Dias, com os desfiles no Sambódromo, surgiram novos formatos de enredos que se adequaram à “linguagem hipermidiática dos meios de comunicação de massa”, ao passo que outros mantiveram “uma linearidade narrativa coesa e temporal com princípio, meio e fim” (2016, p. 39)⁵⁷. A renúncia ao ordenamento causal e sequencial dos fatos na sinopse do enredo pode ser explicada por uma conjunção de fatores, além da liberdade temática e estética que os carnavalescos passaram a gozar a partir da redemocratização.

Ao se submeter o desfile ao imperativo do tempo cronometrado – cujas regras e penalidades em caso de descumprimento se tornaram mais rígidas a partir da construção do Sambódromo e da espetacularização televisiva do evento – o desenvolvimento do enredo precisou ser desdobrado semioticamente em um número cada vez menor de imagens. Basta lembrar que o número máximo de alegorias permitidas pelo regulamento diminuiu consideravelmente dos anos 1980 até a atualidade. Também o número de componentes

vem diminuindo bastante por decisão das próprias agremiações, uma vez que não há qualquer limite previsto no regulamento para a quantidade máxima de desfilantes.

Volto a *Ziriguidum 2001*, desfile que também se caracterizou pela ruptura na linearidade da narrativa: “O desenvolvimento do enredo seguiu ao projeto de expor setores narrativos que poderiam ser apresentados de trás para frente ou vice-versa, já que não havia uma linearidade, mas imagens que se sucediam ricas em detalhes” (Farias, E.S., 1995, p. 232). A partir do êxito de *Ziriguidum 2001*, não interessariam tanto aos carnavalescos os enredos historiográficos e cronológicos, ordenados em imagens que construíssem uma apresentação linear e sequencial, com começo, meio e fim. A estratégia de Fernando Pinto garantiu-lhe um título incontestável e até hoje celebrado por todo o mundo do samba. Por tal motivo, passaria a ser adotada por outros artistas e outras agremiações.

O tempo do produto televisivo – As Escolas de Samba na Sociedade do Espetáculo

Como se não bastasse, também é possível identificar a influência da televisão para a desconstrução textual e visual da narrativa carnavalesca. O televisionamento se incorporou definitivamente ao evento na segunda metade dos anos 1980, quando os direitos de transmissão tornaram-se parte da sustentação financeira das Escolas de Samba. Neste sentido, Guimarães aponta a influência dos meios de comunicação de massa sobre os aspectos visuais dos desfiles: o pagamento de

quotas pela transmissão televisiva transformou definitivamente o evento em produto de consumo; ademais, atribuiu um novo enfoque aos desfiles, que passaram de evento de público regional para espetáculo de massa (1992, p. 221).

A transmissão televisiva do evento ganhou especial relevância a partir da construção do Sambódromo, haja visto a disposição de uma torre fixa para a instalação de câmeras de TV que ofereciam planos gerais e frontais dos desfiles e cabines destinadas aos estúdios, além de vãos laterais onde se podiam fixar gruas para as câmeras. A construção do Sambódromo favoreceu a profissionalização das transmissões, relativamente amadoras até então; neste sentido, Farias, E.S. enxerga a consagração da simbiose entre Escolas de Samba e o televisivisionamento, uma vez que eliminou o improvisado na transmissão e consolidou o evento como produto televisivo nacional (1995, p. 156).

Tempos hipermodernos que impunham aos desfiles a temporalidade midiática da cultura de massa. Inserido na sociedade do espetáculo, o evento ficou sujeito à temporalidade do programa televisivo e às suas regras de produção, fruição e exibição. Há que se ressaltar que a televisão alterou a forma de recepção dos desfiles ao oferecê-los a domicílio. Até os anos 1960, a recepção era pública e coletiva, ocorria presencialmente no local em que o evento era realizado; a década seguinte testemunhou o começo de uma recepção privada pela televisão para todo o país. Neste aspecto, vale citar Flusser: “Alguém aperta teclas em emissora de TV e publica imagens privadas,

e eu aperto tecla no aparelho de TV e privatizo tais imagens publicadas” (2008, p. 36). Por outro lado, Lopes e Simas destacam o interesse dos espectadores de todo o Brasil sobre os desfiles, que se consolidaram como principal atração televisiva do carnaval em diversas capitais do país, em detrimento da audiência de manifestações locais (2017, p. 285). O desfile se transformava em fato cultural nacional ao qual a televisão se incorporou; absorvia “valores como a novidade e a ênfase na individualidade da recepção, vislumbrada no reforço ao valor de exposição ao consumidor cultural” (Farias, E.S., 1995, p. 155).

Relativamente aos aspectos narrativos dos desfiles, inaugurou-se a necessidade de atender às expectativas dos telespectadores: “a simbologia nacional da festa é ressignificada em outro nível, o da festa espetacularizada feita para o desfrute de audiências desterritorialmente localizadas” (Farias, E. S., 1995, p. 157). Ademais, tornava-se necessário que a apresentação preenchesse visualmente toda a tela da televisão. O desdobramento visual da narrativa carnavalesca não podia mais deixar qualquer espaço vazio, “secundarizando a coerência da narrativa do enredo desenvolvido na pista” (Farias, E. S., 1995, p. 158)⁵⁸. Alcançava-se nova etapa na primazia do visual: se antes os aspectos visuais dos desfiles se sobrepunham aos rítmico-musicais, naquele momento também adquiriam relevância em relação à sua fundamentação textual, ao próprio enredo do qual se supõem desdobramento semiótico. A televisão, portanto, colaborou para a ruptura

com a lógica aristotélica que orientava o desenvolvimento dos enredos nas décadas de 1960 e 1970 e para a fragmentação da narrativa carnavalesca, além de acentuar sobremaneira o processo de espetacularização dos desfiles.

A oferta do samba a domicílio ganhou novos contornos decorrentes dos avanços tecnológicos na transmissão televisiva. Ao analisarem o televisivonamento de eventos esportivos, Lipovetsky e Serroy (2009a) identificam mudanças no espetáculo em função das novas tecnologias de transmissão e da cultura do divertimento; desenvolveu-se uma estética da retransmissão de acordo com as lógicas do espetáculo, do drama e do *star-system*. Suas conclusões mostram-se perfeitamente aplicáveis aos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro enquanto fato cultural que se tornou produto televisivo. A espetacularização do evento ocorre pela sua transmissão ao vivo pela televisão. Mas a TV também se impõe dentro do próprio local de realização, com a exibição das apresentações em um telão para o público presente, o que modifica a percepção do acontecimento transformado em hiperespetáculo. Espetacularização que se apoia ainda na

reconstrução midiática do tempo mesmo da competição: supressão dos tempos mortos, inserção de sequências pré-gravadas, entrevistas ao vivo, focalização sobre os atletas vedetes, *replay* das imagens decisivas, tomadas múltiplas e diferenciadas em vários planos, incrustações e vinhetas durante o desenrolar da competição (Lipovetsky; Serroy, 2009a, p. 226)

Assim, a televisão constrói o espetáculo e sua narrativa. Dramatiza, personaliza o acontecimento que se apresenta

materialmente de forma contínua, mas cuja transmissão é contínua e descontínua, linear e fragmentada; conjuga tempo real, tempo passado, tempo em câmera lenta. Para os autores, as diferentes velocidades da transmissão atribuem às imagens uma força estética, sensitiva e hiper-real. Ademais, multiplicam-se as câmeras em diferentes posicionamentos para permitir que o telespectador veja o evento sob diversos ângulos.

Flusser também analisou os efeitos do televisual de uma ópera e do espetáculo esportivo. Relativamente à transmissão da ópera, afirma que o produtor das imagens conduz o aparelho em caminhos determinados para que a cena adquira caráter dinâmico e flutuante, recriando o espetáculo a partir da sua imaginação, “ora se aproximando, ora se afastando, ora focalizando detalhes invisíveis para o espectador teatral (gestos e expressões faciais dos atores), ora focalizando a cena toda de ângulos inacessíveis para os espectadores” (2008, p. 44). E quanto à transmissão televisiva do evento esportivo, afirma que o mesmo se torna “espetáculo eternamente repetível”: “a inversão da história em espetáculo e de evento em programa é precisamente o sentido da coisa toda” (2008, p. 59).

Do mesmo modo, a transmissão relativizou os aspectos sequenciais, cronológicos e espaciais dos desfiles das Escolas de Samba e subverteu visualmente a narrativa carnavalesca antes regulada pelo ordenamento causal e pela verossimilhança: o último carro pode ser visualizado pelo espectador logo após o abre-alas; uma ala parece-lhe distante no sobrevoo de uma

câmera e em seguida exibe-se a bandeira da agremiação em primeiro plano no giro da porta-bandeira. Antes e depois, perto e longe, são conceitos que se confundem para o telespectador mais desatento, o que conduziu a uma simplificação temática e imagética capaz de facilitar o entendimento da audiência pela TV, visto que, como destaca Farias, E.S., “o planejamento e a pesquisa constante das impressões do público compreendem etapas decisivas da produção cultural” (1995, p. 160). Dias lembra que, mesmo no caso dos enredos desenvolvidos linearmente, os desfiles,

chegam ao público e à passarela do samba de forma fragmentada, principalmente para o público televisivo que não pode escolher seu ponto de vista e fica à mercê do corte e montagem da emissora. Vários elementos são suprimidos, alguns segmentos e personagens ganham mais destaque (como, por exemplo, uma atriz global) ou a escola, já estando no meio do desfile, tem um problema em seu início (como um carro quebrado) fazendo com que a narrativa artística seja substituída pelo furo jornalístico e acarretando idas e vindas na sequência do desfile, fragmentando, assim, a ideia inicial do carnavalesco. (2016, p. 45, 46)

E conclui que o desfile das Escolas de Samba

reflete, em sua multiplicidade de linguagens, a sociedade em que se insere e os meios de produção e consumo fragmentados atuais, com a assimilação dos novos modos de narrar uma estória, seja ela linear ou não, baseada nas mídias. Mesmo que o desfile não seja proposto de forma fragmentada em seu texto, a exibição é cortada com progressões e disgressões das câmeras de televisão e que valorizam alguns elementos em detrimento de outros. Além disso, a recepção também se torna fragmentada, pela maior parte do público que não é capaz (...) de captá-lo num todo (...). Cada um tem seu fragmento, sua interpretação e preenche essas lacunas existentes

inserindo lógica em tudo o que viu, seus julgamentos e suas opiniões. (2016, p. 52)

Farias, E.S. aponta que a transmissão dos desfiles se internalizou nas disposições dos seus produtores e instituiu uma nova pedagogia “no modo como pessoas passam a conhecer e relacionar-se com o evento, mediante a mídia eletrônica”. Para ratificar sua visão, cita dois grandes artistas que vivenciaram as transformações dos desfiles sob a influência televisual: Joãozinho Trinta afirmou em 1976 que a sua maior plateia estava dentro de casa, enquanto Fernando Pinto, nos anos 1980, preocupava-se com o acabamento das alegorias que seriam mostradas ao público em planos bem próximos pela TV (Farias, E.S., 1995, p. 161).

Consolidaram-se a estetização e a semiotização nos desfiles através da transmissão televisiva, que impôs uma nova visualidade ao evento. Os desfiles surgiram como prática cultural carnavalesca destinada originalmente a núcleos de torcedores e apaixonados que compareciam às apresentações, mesmo que fosse para assistir apenas a determinada agremiação que lhes despertasse mais interesse. Com a transmissão pela TV, passou a integrar o show midiático, dirigindo-se a todos os espectadores do país indistintamente. Se nos anos 1960, as transformações estéticas nos desfiles pretendiam atender ao gosto dos novos espectadores presenciais – a classe média carioca – , as modificações ocorridas a partir dos anos 1980 visavam agradar ao gosto médio do brasileiro, ao se tornarem um espetáculo nacional

de comunicação de massa. Tornou-se urgente para as Escolas de Samba naquela década “produzir mensagens de rápida identificação com a audiência, sobrevalorizando a percepção pelo olhar ‘cheio’ de imagens facilmente identificáveis e comprometidas com o padrão do show classificado de ‘belo’ ” (Farias, E.S., 1995, p. 194). A predisposição da duplicação das visualidades carnavalescas em imagem televisiva

vai exigir cada vez mais a interação tanto organizacional quanto da expressão estética do evento dentro dos cânones e nos modos de classificação da beleza inscritas no gosto das audiências. Enfim, o tema da estética aí está comprometido sobremaneira com os desígnios da comunicação ampliada, segundo as determinações do lugar que é fixado esse show no interior da esfera do entretenimento. (Farias, E.S., 1995, p. 162, 163)

Portanto, na hipermodernidade, a televisão explorou a fundo o potencial espetacular dos desfiles, criou uma verdadeira narrativa imagética e verbal para o evento e instaurou uma nova estética caracterizada por uma dramatização hiperbólica, além de padronizar esteticamente as apresentações em uma espécie de formatação visual homogeneizadora sob a regras do hiperespetáculo.

As Escolas de Samba e a estética MTV

O projeto de internacionalização dos desfiles se concretizou efetivamente com a transmissão televisiva a partir dos anos 1980, quando as visualidades das Escolas de Samba passaram a ser produzidas de modo a alcançar uma compreensão global e permitir o seu entendimento a um maior

número de pessoas, considerando a pluralidade das referências imagéticas, literárias e culturais dos *corpus* de espectadores. Gradativamente, as Escolas de Samba recorreram a formas visuais que compõe o imaginário da sociedade com o objetivo de produzir significações:

a fórmula de conjugar tradição e modernidade, emoldurada também na produção do Desfile, é ressignificada. A circulação no mercado do popular mundial, dispõe os símbolos em uma interação simultânea entre o local, o nacional e o global. (...) A Festa-Espetáculo tropical brasileira desliza então totalmente para o campo da economia dos signos de imediato e acessível reconhecimento e censura-se o que mantenha-na presa a idiosincrasias particulares. (Farias, E.S., 1995, p. 232)

Neste aspecto, observo a influência da cultura pop⁵⁹ na reformulação da narrativa carnavalesca dos desfiles das Escolas de Samba a partir dos anos 1980, tanto nos aspectos literários quanto visuais. O fenômeno já era assumido por Fernando Pinto, que se inspirava na estética dos video-games, das HQ's e dos shows de rock, para criar formas, cores e temas capazes de “materializar delírios em imagens visuais de efeitos impactantes” (Farias, E.S., 1995, p. 230). Naquela década, ocorreu a explosão do videoclipe musical, que utilizava as novas tecnologias de vídeo para apresentar “uma nova maneira mais entrecortada de mostrar e de contar” (Lipovetsky; Serroy, 2009a, p. 277) dotada de uma estética caracterizada pela brevidade dos planos, por efeitos de *zapping*, e imagens que se sucedem em velocidade – as *imagens-flashes*. A MTV – *Music Television*, rede televisiva estadunidense de alcance global foi lançada em 1981 e rapidamente popularizou-se com a proposta de apenas apresentar videoclipes em sua programação oficial.

Segundo Lipovetsky e Serroy, a estética do videoclipe combina música e visual sob as lógicas da moda e do cinema: “uma criação visual feita de ‘desconstruções’ em série, destinadas a criar um posicionamento distintivo, uma ‘imagem de marca’ para um público jovem ávido de sensações, *look* e originalidade” (2009a, p. 276). O videoclipe constitui uma expressão curta e exemplar da lógica hipermoderna:

escapa à necessidade linear do discurso-exposição, ao imperativo de coerência no encadeamento dos planos. Sem exigências narrativas, o clipe se oferece como puro bombardeio sonoro e visual, desconstrução levada ao extremo, sucessão de imagens-*flash*, como relâmpagos visuais que, nos clipes techno, chegam a fazer desaparecer propriamente a imagem mimética (Lipovetsky; Serroy, 2009a, p. 278).

O videoclipe se caracteriza, dentre outros aspectos, pela arte da montagem e da colagem de imagens heterogêneas. Jogo imagético absolutamente livre que desenvolve uma narrativa, por mais confusa e fragmentada que se apresente. Novidade tecnológica e cultural que influenciou esteticamente os desfiles das Escolas de Samba a partir dos anos 1980: em um primeiro momento, os carnavalescos experimentaram o choque visual de elementos heterogêneos ao qual os espectadores daquela década começavam a se habituar por sua presença constante nos videoclipes.

Mas o próprio videoclipe também se transformou na era do hiperespetáculo. No século XXI, o videoclipe adotou uma estética totalmente despreocupada quanto à coerência no encadeamento dos planos. Se inicialmente se tratava de apenas

filmar o intérprete cantando a música, gradativamente passou à representação por semelhança ou simbólica da narrativa lírica da canção para, em seguida, propor uma criação visual estetizada e lúdica segundo a lógica-moda: cenários improváveis, misturas de estilos, coreografias excêntricas. O videoclipe apropria-se da estética da moda e inscreve o superficial no espaço-tempo musical:

Todas as categorias de imagem, todos os estilos convivem sem ordem nem hierarquia, as imagens se sucedem sem organização linear e sem ligação evidente com a letra da canção, as montagens são fragmentadas, as *mise-en-scènes* rivalizam em frenesi sem pé nem cabeça, “desconexo” e irônico, explorando as fragmentações, as multiplicações e justaposições de figuras bem como a velocidade extrema do desenrolar das imagens (...).

Bombardeio sonoro e musical, mosaico de imagens-flashes, desconstrução da ordem clássica: o produto musical importou os princípios vanguardistas da arte moderna (Lipovetsky; Serroy, 2009b, p. 207).

Na literatura especializada sobre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro, encontrei em Lopes e Simas a única referência à influência do videoclipe. Os autores referem-se à influência da adoção da estética do videoclipe na transmissão televisiva em si, não às transformações estéticas que os desfiles sofreram sob a influência de uma linguagem visual própria dos videoclipes. Para eles, a estética e a forma narrativa do videoclipe aplicada pela transmissão aos desfiles dificultaram o entendimento dos telespectadores (Lopes; Simas, 2017, p. 285).

Para comprovar a influência estética do videoclipe nos desfiles das Escolas de Samba, basta lembrar as recorrentes referências visuais a apresentações memoráveis

de determinados artistas da música. Em um enredo sobre o *Rock in Rio*, o corset com seios cônicos celebrizado por Madonna compôs a fantasia da ala das Baianas na Mocidade Independente em 2013 (figura 11) – ainda que a cantora não tenha se apresentado em qualquer edição do festival. Imagens do videoclipe *Thriller*, de Michael Jackson, já foram apresentadas por algumas agremiações em enredos com diferentes temáticas; o próprio *Rei do Pop* é figura frequente nos desfiles apresentados por Paulo Barros, seja qual for o enredo. Ademais, no século XXI, desenvolveram-se diversos enredos relacionados à musicalidade, como *Ouvindo tudo o que vejo, vou vendo tudo o que ouço* (Tijuca, 2006); *O som da cor* (Vila Isabel, 2017) e *Música na alma, inspiração de uma nação* (Tijuca, 2017), dentre outros. Enredos cujos desdobramentos imagéticos recorreram a imagens que compõe o universo da imageria pop.

Figura 11 – Ala das Baianas da Mocidade, 2013.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

A estética do videoclipe e suas transformações na hipermodernidade estimularam o processo de ruptura na linearidade do enredo e de desconstrução da narrativa carnalca que terminaria por se fragmentar completamente no século XXI, quando surgiu um novo modelo de desfiles caracterizado pelo bombardeio imagético e sonoro de que nos falam Lipovetsky e Serroy, posto que se caracteriza pela sucessão de imagens-flashes sem linearidade e sem relação de representação por semelhança ou simbólica com a sinopse do enredo – que corresponderia à letra da canção, no caso do videoclipe.

Palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento

Para evidenciar os diferentes tipos de relações que se estabelecem entre os textos, Gérard Genette (1989) analisa os diversos graus da literatura sob a figura dos palimpsestos⁶⁰. A mesma analogia mostra-se útil para tratar da imagem cinematográfica que se apresenta subjacente às visualidades apresentadas pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Genette rejeita aplicar a noção de texto a todas as artes, ainda que reconheça que outras práticas artísticas além da literatura possam apresentar relações equivalentes à intertextualidade; cita como exemplo a pintura (1989, p. 478-481). Ainda assim, permito-me ampliar a metáfora do palimpsesto da literatura à imagem pois esta não corresponde apenas ao que se vê, mas pode também ser encontrada nos textos: “a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar”

(Rancière, 2012a, p. 16). Por outro lado, o regime imagético sob o qual se apresentam os desfiles das Escolas de Samba relaciona os aspectos textuais às visualidades em todas as etapas do seu desenvolvimento.

Neste tópico, observo as relações entre as visualidades dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e as imagens cinematográficas para compreender os diferentes planos conforme se apresentam os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

Um mundo cinefágico ou fagocitado pelo cinema?

O cinema, arte ontologicamente moderna, desafiou Walter Benjamin (1985) a entender a sua essência ao começo do século XX e o levou a decretar a decadência da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. Desde então, diversas alterações ocorreram na cadeia da produção e reprodução da imagem, as quais Benjamin sequer ousou imaginar. Progressivamente, toda essa cadeia se maquinizou em menos de um século; a imagem caminhou contínua e progressivamente rumo à sua desmaterialização (Dubois, 2004, p. 33).

Atualmente, as práticas artísticas se constroem e se transformam em função das tecnologias, que dominam cada vez mais os seus processos de criação, comunicação e informação. Efetivamente, a produção e a reprodução tecnológicas da obra de arte alteraram a relação das massas com as práticas artísticas, como afirmou Benjamin. Neste contexto, Lipovetsky e Serroy afirmam a existência de um

“espírito cinema”, uma essência da arte cinematográfica que transcende a tela-espetáculo e alcança todas as telas da hipermodernidade. Espécie de essência aurática que permite ao cinema tornar-se “forma matricial do que se exprime fora dele” (2009, p. 26). As múltiplas telas hipermodernas difundem o “espírito cinema” à escala do indivíduo qualquer; chegamos a um momento em que todos podem ser realizadores e atores de filmes amadores, atendendo a um desejo de hipervisualidade do mundo e de si mesmo: “o indivíduo das sociedades hipermodernas passa a olhar o mundo como se fosse cinema, este constituindo as lentes inconscientes pelas quais ele vê a realidade onde vive (Lipovetsky; Serroy, 2009, p. 29).

Cinevisão globalizada do mundo, renunciada por Flusser como “modelo para a futura manipulação do mundo” (2008, p. 20), e também por Dubois, que afirmou o cinema como modelo de pensamento: “O imaginário cinematográfico está em toda parte, e nos impregna até em nossa maneira de falar ou de ser” (2004, p. 24). Dubois aponta uma cinefagia; por sua vez Lipovetsky e Serroy afirmam que foi o cinema que fagocitou as demais imagens. Neste debate, interessa-me a questão aurática da obra de arte cinematográfica. Ressalto, novamente, o pioneirismo de Benjamin em apontar a espetacularização cinematográfica do mundo: “Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado” (1985, p. 183), já afirmava ele nos anos 1930, ao lamentar que a diferença entre autor e público perdia o seu caráter fundamental. Onde buscar a aura da obra de arte na hipermodernidade, em um mundo cinefágico e fagocitado pelo próprio cinema?

Para responder a este questionamento, parece-me apropriado atualizar a afirmação de Benjamin: a reprodutibilidade da obra de arte pretende a produção de uma obra elaborada para ser efetivamente reproduzida em todas as telas da hipermodernidade. Reconhecer que o “espírito cinema” expandiu-se através de todas as telas, promoveu a espetacularização do mundo e alcançou as demais práticas e representações importa, portanto, encontrar a aura da imagem cinematográfica difusa na sociedade transestética hipermoderna.

Carnaval cinematográfico

As referências ao carnaval na cinematografia remontam à primeira metade do século XX. Registre-se a experiência de Orson Welles, que, em fevereiro de 1942, realizou filmagens do carnaval carioca, com assistência de Herivelto Martins e participações de Grande Otelo, Linda Batista e Emilinha Borba para a película *It's All True*⁶¹. Mas o cinema brasileiro já conhecia a potência do samba e do carnaval: Carmem Miranda protagonizara *O carnaval cantado de 1932* e *A voz do carnaval*. Cabral registra que o cinema

descobriu as escolas de samba em 1934, quando foram feitas as filmagens de *Favela dos meus amores*, uma produção de Carmem Santos e direção de Humberto Mauro. O filme, cuja história se passava no Morro da Favela, contou com a presença de sambistas das escolas locais e outras, como a Portela, cujos integrantes, liderados por Paulo, participavam das filmagens. (2011, p. 101)

Para Lopes e Simas, *A voz do carnaval* inaugura no cinema nacional o “ciclo da comédia musical”, em que o samba participa da trilha sonora, aparece de forma documental ou em números musicais, com destaque para os seguintes filmes: *Alô, alô, Brasil; Alô, alô, carnaval; O samba da vida; Banana da terra; Céu azul e Laranja-da-china; Samba em Berlim; Berlim na batucada; Pif-Paf; Carnaval no fogo*. Também as chanchadas exploraram o repertório do samba em seus filmes: *Tudo azul* – com participação do Império Serrano; *Carnaval Atlântida; Carnaval em Caxias; Carnaval em lá maior; Carnaval em Marte* – com participação da Mangueira; *Garotas e samba; Metido a bacana* – também com participação de sambistas da Estação Primeira; *Quem roubou meu samba; Samba em Brasília*. Os autores destacam, ainda, filmes que não se inserem no gênero comédia musical: *Favela dos meus amores; Rio, 40 graus* – com participação da Unidos do Cabuçu; *Rio zona norte; Orfeu negro; Escola de samba alegria de viver; Natal da Portela; Orfeu* (Lopes; Simas, 2017, p. 63,64).

Por outro lado, a primeira tentativa de adaptação de uma obra cinematográfica para um desfile de Escola de Samba ocorreu em 1938, quando a Vizinha Faladeira apresentou o enredo *Branca de Neve e os sete anões*, inspirado na produção homônima dos Estúdios Disney e que rendeu à escola a desclassificação por infringir o regulamento que proibia a escolha de enredos com temática internacional. A péssima recepção pelos julgadores fez com que as Escolas de Samba, por várias décadas, renunciassem à transposição do argumento de

filmes para os seus enredos. Desta forma, apenas na segunda metade do século passado, as agremiações voltaram a empregar referências cinematográficas nos desfiles.

Ao desenvolver *Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas*, Fernando Pinto resgatou após quase 50 anos a intertextualidade entre Escolas de Samba e cinema. Simas e Fabato registram que o carnavalesco escolhera provisoriamente o título *Requebros imediatos de terceiro grau* que, embora recusado pela diretoria da agremiação (2015, p. 135), comprova a intenção deliberada do artista em estabelecer um diálogo entre o desfile e determinada produção cinematográfica. A Mocidade sagrou-se campeã ao proceder ao deslocamento espaçotemporal de diversas práticas do carnaval brasileiro para o vazio sideral com imagens inspiradas no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Farias, E.S. aponta, ainda, a intertextualidade do enredo com os filmes *Jornada na Estrelas*, *Barbarella* e *Laranja Mecânica*, além das sequências de *Guerra nas Estrelas* (1995, p. 233). Para Moura, a apresentação da Mocidade em 1985 “lembrava um filme de Steven Spielberg – mas sua passagem transpirava criatividade e esperteza tipicamente brasileiras” (1986, p. 90). Ressalte-se que o mesmo artista já havia desenvolvido um enredo com temática cinematográfica no desfile do Império Serrano em 1978: *Oscarito, uma chanchada no asfalto*. No entanto, apresentou uma abordagem biográfica que tangenciava a cinematografia pela impossibilidade de desvincular as chanchadas brasileiras da trajetória do ator homenageado.

Também Rosa Magalhães e Lícia Lacerda desenvolveram

um desfile com referências cinematográficas em 1974 pela Beija-flor de Nilópolis. Mas em que pese a homonímia, o enredo *Brasil ano 2000* em nada se inspirava na película nacional dirigida por Walter Lima Jr. em 1969. O filme se ambientava em um Brasil devastado por uma Terceira Guerra Mundial, enquanto o enredo da Beija-flor vislumbrava um futuro promissor e próspero para nosso país. Tratava-se de um enredo chapa-branca, de apoio ao regime ditatorial vigente, criado por Manuel Antônio Barroso com inspiração nas previsões de Herman Kahn, estrategista militar estadunidense (Silva, 2021, p. 46). As carnavalescas não foram responsáveis pela escolha do enredo e pela redação da sinopse, portanto; coube-lhes apenas o desenvolvimento imagético da narrativa. Neste aspecto, Carlos Carvalho da Silva encontra semelhanças entre algumas fantasias do desfile e os figurinos de *Barbarella* (2021, p. 57).

Os diferentes planos em que se apresentam os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento

Preliminarmente, vale demonstrar a importância dos signos na comunicação promovida pelas Escolas de Samba. Não pretendo aprofundar-me na teoria peirceana, entretanto abordo aqui, ainda que resumida e superficialmente, alguns de seus conceitos, pois interessa-me esclarecer qualquer dúvida quanto aos signos visuais apresentados nos desfiles. Os signos, segundo a tríade mais conhecida de Peirce, podem ser classificados em ícones, índices e símbolos. Os ícones substituem um objeto ausente por semelhança. Por índice,

entende-se o signo que apresenta uma relação de contiguidade com o objeto representado, ou seja, conduz o receptor ao entendimento da mensagem a partir de uma associação de ideias. Tradicionalmente, usa-se a fumaça para exemplificar o índice: a existência de fumaça *indica* a possibilidade de fogo. Por fim, o símbolo somente pode ser entendido dentro de um contexto, pois o sentido decorre de uma convenção social, como, por exemplo, o uso da cor negra para simbolizar o luto. A comunicação se dá através de uma relação entre significante e significado, pela qual o signo presente dá a ver um objeto ausente. Nesta relação, o signo constitui a unidade fundamental de entendimento de um código; seu elemento perceptível (forma) é o significante, enquanto a mensagem veiculada constitui o significado. Em um desfile de Escola de Samba, as imagens podem constituir-se em ícones, índices ou símbolos⁶², de modo que os diferentes planos de apresentação dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento regulam-se conforme o signo apresentado.

Dos anos 1980 em diante, as Escolas de Samba lançaram mão de referências textuais e imagéticas ao cinema, retiradas principalmente das produções hollywoodianas que impregnaram o imaginário da humanidade ao longo do século XX. Escolha que se justifica pela legibilidade imediata que permite aos espectadores dos desfiles. Os estúdios de Hollywood sempre buscaram um mercado mundial ao apresentar filmes que dispensavam códigos de compreensão particulares para se apresentarem não apenas como *arte de massa*

– elaborada coletivamente e cujo próprio modo de produção permite uma recepção coletiva –, mas também como *arte de consumo de massa* destinada a promover um consumo renovado cuja principal ambição é entreter, proporcionar um prazer acessível a todos, para deleite do maior número possível de pessoas (Lipovetsky; Serroy, 2009, p. 65).

Foram essas imagens cinematográficas de consumo de massa, imediatamente legíveis por todos os espectadores, que se proliferaram nos desfiles a partir das últimas décadas do século XX. Mas não se pode negar a presença dos filmes de vanguarda na passarela do samba do Rio de Janeiro. Uma das imagens cinematográficas mais recorrentes no Sambódromo da Marquês de Sapucaí nas últimas décadas são os robôs de *Metrópolis*.

Em 1998, a Imperatriz Leopoldinense apresentou o enredo *Quase no ano 2000...* A segunda alegoria do desfile referia-se à cidade fictícia do clássico de Fritz Lang: destacava-se, como elemento central e mais significativo, uma escultura da *Maschinenmensch*, personagem que corresponde à versão feminina de um robô, ao redor da qual componentes realizavam uma coreografia inspirada nos movimentos automatizados dos operários do filme. Nove anos depois, referências a *Metrópolis* foram apresentadas em dois desfiles. A Mocidade Independente desfilou o enredo *O futuro no pretérito – Uma História feita à mão*. Para tratar do fazer artesanal, a agremiação emulou em seu abre-alas o cenário de cenas da película: a alegoria reproduzia a fábrica esfíngica cuja enorme

boca aberta devorava os operários. Ademais, a ala que vinha à sua frente apresentava fantasia inspirada no figurino da personagem *Maschinenmensch*.

Figura 12 – Abre-alas da Mocidade, 2007



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

Por sua vez, a Unidos de Vila Isabel abordou as diversas mudanças na história da humanidade com o enredo *Metamorfozes: do reino natural à Corte Popular do Carnaval – As transformações da vida*. A quinta alegoria do desfile pretendia problematizar a automatização do trabalho: intitulada *A robotização humana*, exibia em seu centro uma enorme escultura inspirada na *Maschinenmensch*. Consciente de que as imagens de *Metrópolis* não são de conhecimento imediato do grande público que assiste aos desfiles e que se faz necessário um conhecimento cultural ou histórico do cinema para identificá-las, o carnavalesco Cid Carvalho rodeou-a com componentes que vestiam uma fantasia inspirada no figurino da personagem principal de *Robocop* (figura 13). O aniversário de 80 anos do clássico de Lang não passou despercebido pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, portanto.

Figura 13 – Composições em alegoria da Vila Isabel, 2007



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal

Nenhum dos enredos em questão tratava diretamente da película de Fritz Lang ou de qualquer outro filme, mas os carnavalescos apropriaram-se de suas imagens por seu potencial expressivo e sua eloquência metafórica e dialética. Palimpsesto simbólico, portanto, empregado sob a função frase-imagem.

Em outros momentos, no entanto, a imagem cinematográfica inseriu-se nas visualidades carnavalescas conforme a lógica aristotélica que pretende a representação mimética causal e verossímil em relação ao texto contido na sinopse, de forma meramente ilustrativa e não simbólica, como apresentado no desfile do Salgueiro no carnaval de 2011.

De acordo com a sinopse do enredo *Salgueiro apresenta: O Rio no cinema*, os carnavalescos Renato e Márcia Lage propunham não só abordar as películas cujas tramas se desenvolveram em terras cariocas, como *Olá, amigos!*; *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*; e *Madame Satã*, mas principalmente mesclar Hollywood ao Rio de Janeiro e carioquizar os ícones do cinema estadunidense, em um delírio carnavalesco:

A notícia do tesouro escondido ao Sul do Equador não para de se espalhar. E deu a louca no cinema! Estrelas da sétima arte desembarcam por aqui e entram em irreversível processo de carioquização. Trocam o *hot dog* pela feijoada, o *bip-bop* pelo samba, desfilam pelo calçadão da fama de Copacabana... Uma confusão! Até o *King Kong*, vejam só, foi se pendurar na torre da Central do Brasil. (Lage, R. *et al*, 2011, p. 73)

Figura 14 – Alegoria do Salgueiro, 2011.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

No caso em tela, as imagens cinematográficas apenas representaram por semelhança as imagens literárias já produzidas na sinopse. Apesar do choque de elementos aparentemente heterogêneos – como o King Kong pendurado no edifício da Central do Brasil – as imagens não se destinavam à metáfora capaz de convocar os espectadores à reflexão ou à tomada de consciência sobre determinado tema. Palimpsesto ilustrativo, portanto, que, em lugar de simbolizar o dizível, mimetizava *ipsis litteris* o texto contido na sinopse do enredo.

Com efeito, não causam surpresa as imagens cinematográficas inseridas em um desfile cujo enredo refere-

se à sétima arte. O que chama a atenção é o emprego de imagens cinematográficas em enredos não relacionados ao cinema ou que apresentem uma conexão pouco evidente com a cinematografia. Foi o caso do enredo *Fama*, desenvolvido também pelo casal Lage na Acadêmicos do Salgueiro, em 2013. A comissão de frente que abriu o desfile era formada por um grupo de fotógrafos que rodeavam uma limusine, da qual saía uma bailarina caracterizada como a personagem interpretada por Marilyn Monroe na famosa cena do filme *O Pecado Mora ao Lado*. Ali, evidenciou-se o potencial simbólico, metafórico e dialético do palimpsesto empregado sob a função frase-imagem: os carnavalescos pretenderam despertar no público uma reflexão sobre os efeitos adversos da fama, com uma *superstar* hollywoodiana sendo perseguida por *paparazzi*.

Figura 15 – A pirâmide humana de *Footlight Parade*



Fonte: Site *Comet over Hollywood*⁶³.

O carnavalesco Paulo Barros se notabilizou pelo emprego dos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento desde o começo de sua carreira e elevou exponencialmente a quantidade de referências cinematográficas nos desfiles. O primeiro grande sucesso de público e crítica em sua obra foi a alegoria que ficou conhecida como *Carro do DNA*. Dias revela a inspiração da estrutura alegórica na pirâmide humana do filme *Footlight Parade*, de 1933 (2016, p. 109). A imagem não se assemelhava à estrutura helicoidal tradicional nas representações do código genético em publicações científicas, mas, enquanto palimpsesto de uma imagem cinematográfica, possibilitou a leitura clara, inequívoca e imediata pelos espectadores: a alegoria de Paulo Barros invocava a pirâmide cinematográfica já integrada ao imaginário popular para indicar a humanidade por dessemelhança. Apenas ferro e luz: o DNA humano não estava ali e ainda assim estava ali, na indexicalidade do movimento dos corpos dos componentes sobre a alegoria, cuja potência permitia comunicar uma presença na ausência. Dialética do visual que atribuía à alegoria múltiplos significados: pirâmide-hélice-DNA-humanidade.

Em 2005, novamente pela Unidos da Tijuca, Barros desenvolveu o enredo *Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro*. A proposta de abordar lugares imaginários mostrou-se bastante adequada para a apresentação de diversos palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Sob as visualidades do desfile, introduziu cenas, cenários e personagens de diversos filmes. Entre lugares como o

Purgatório e Atlântida, podiam ser vistos também sítios fictícios que se tornaram famosos no cinema, como o País das Maravilhas e Oz. A partir de então, Paulo Barros não cessou de produzir palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento.

Destaco um aspecto diferencial dado por Barros à imagem cinematográfica que se apresenta sob as visualidades carnavalescas. Em seus primeiros desfiles, o artista apenas fez referência a determinado filme, cena ou personagem que, de alguma forma, relacionava-se com o tema proposto ou com determinado ponto do enredo. Assim, à exceção do *Carro do DNA* – palimpsesto indexical, que expressou toda a sua eloquência na potência significativa do índice –, as imagens cinematográficas apresentaram-se na obra de Paulo Barros, inicialmente, enquanto palimpsestos ilustrativos ou simbólicos. Aos poucos, libertou-se da lógica aristotélica e se permitiu romper a linearidade do desenvolvimento do enredo, para criar narrativas carnavalescas descontínuas, fragmentadas e dispersas, como as que predominam nas produções hollywoodianas da atualidade e que Lipovetsky e Serroy denominam como narrativas *multiplex* (2009, p. 98). Processo que alcançou a própria produção das visualidades carnavalescas: de forma gradativa, o artista abandonou o uso da representação mimética em relação ao dizível da sinopse para apresentar ícones do cinema cujas presenças se desdobravam em mera apresentação de si. Desta forma, Barros logrou operar os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento enquanto imagem sem frase (Rancière, 2012a), capaz de

promover a identificação imediata, ao mesmo tempo em que não busca a interpretação do espectador, posto que apenas se apresenta para deleite do público sem representar um dizível determinado na sinopse do enredo.

A imagem sem frase carnavalesca requer a identificação imediata pelo espectador e recusa a sua interpretação; pretende a mera observação da imagem que proporciona prazer estético sem convocar a uma tomada de consciência determinada. A imagem sem frase, assim, autorizou nos desfiles das Escolas de Samba a produção da imagem figurativa sob outra relação de semelhança que não a mímese aristotélica, desde que pretenda apresentar-se sem alteridade e faça da semelhança o motivo de sua identificação imediata sem colocar-se como mediadora entre o receptor e um objeto ausente a ser substituído – representado ou simbolizado.

Figura 16 – Comissão de frente da Unidos do Viradouro, 2008.



Fonte: Wigder Frota. Imagem cedida gentilmente de seu acervo pessoal.

No desfile que desenvolveu para a Unidos do Viradouro em 2008, Barros propôs carnavalizar as sensações capazes de nos causar arrepio. Em referência ao arrepio de frio, vestiu os componentes da comissão de frente com uma fantasia inspirada no personagem *Mr. Freeze*, da animação *Batman & Mr. Freeze: Abaixo de zero* (figura 16). A sensação de arrepiar-se de frio poderia ser suscitada nos espectadores por diversas maneiras diferentes. Vejamos como a sinopse tratava a questão:

Começou o desfile. Sente o frio?
Esse vento que passa provoca arrepios.
Esfregue as mãos, cubra o corpo, chegue mais perto de mim.
Não deixe que o sangue congele. Se embole, se agite.
Nunca vi nada assim.
Grite! Procure saber de onde vem o vento, a ventania.
Esfria, arrepia, me esquentá. (Barros *et al*, 2008, p. 271)

A escolha do artista reforça a intenção deliberada de apropriar-se do imaginário cinematográfico. Barros pretendeu, efetivamente, não a decifração de uma mensagem, mas apenas o *reconhecimento* instantâneo, a *identificação* da imagem cinematográfica enquanto ícone que apenas apresenta a si mesmo. A presença da imagem foi assim explicada:

Na Avenida, a arte de dominar a natureza imaginada pela ficção das histórias em quadrinhos. O poder proporcionado por um erro da ciência capaz de permitir a um ser humano congelar toda matéria, fazer do mundo um gigantesco iceberg. Um antiherói que destrói seus inimigos, partindo-os em mil pedaços. A imaginação humana produzindo personagens que desafiam o estado natural e que, em busca de seus objetivos, controlam até os fenômenos climáticos. (Barros, 2008, p. 273)

Constata-se, assim, que à diferença das experiências

anteriores, os bailarinos fantasiados de *Mr. Freeze* não representavam o texto contido na sinopse, mas o próprio personagem cinematográfico que, apesar de não apresentar relação com o enredo, suscitava a emoção do espectador, ao invocar a consolidação de uma memória cinematográfica relacionada à sensação de frio.

A temática do enredo *Esta noite levarei sua alma*, que girava em torno dos filmes de terror, já explicitava que o desfile da Unidos da Tijuca em 2011, desenvolvido novamente por Paulo Barros, apresentaria diversos ícones cinematográficos. Ali, o artista explorou ao máximo os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento. Dentre as visualidades apresentadas, destaco algumas que não pertenciam ao gênero homenageado pelo enredo: havia uma ala com componentes fantasiados como os carros-robôs de *Transformers*; a fantasia de outra ala reproduzia o figurino dos *stormtroopers* da franquia *Guerra nas Estrelas*; uma alegoria fazia referência ao filme *Avatar*. Os filmes *Priscilla, a Rainha do deserto* e *Peter Pan – De volta à Terra do Nunca* foram abordados em uma ala e um tripé, cada. As sequências de *Planeta dos Macacos* estavam presentes em um carro alegórico, assim como as franquias *Harry Potter* e *Indiana Jones*. Em um enredo sobre filmes de terror, houve até uma ala em referência à animação *A fuga das galinhas*. Todas as imagens acima, portanto, foram empregadas enquanto *imagem sem frase*: não se relacionavam ao enredo pretendido, tampouco veiculavam alguma mensagem simbólica a ser decifrada; apenas se apresentavam de forma gratuita enquanto ícones

cinematográficos. É exatamente a iconicidade⁶⁴ da *imagem sem frase* que garante o seu reconhecimento imediato pelo espectador.

Os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento apresentam-se, como demonstrado, conforme quatro diferentes planos estéticos, que a seguir resumo. O *palimpsesto ilustrativo* opera segundo uma relação aristotélica, condicionada à verossimilhança e ao ordenamento causal da narrativa; através dele, se emprega determinada produção cinematográfica para representar por semelhança as imagens literárias produzidas pelo texto contido na sinopse. *Simbólico* é o palimpsesto que promove o choque de elementos heterogêneos para transmitir metaforicamente uma mensagem contida na sinopse do enredo, que articula o visível e o dizível sob a função frase-imagem para convocar o espectador à sua decifração e a uma tomada de consciência sobre determinado tema. Chamo de *palimpsesto indexical* a imagem cinematográfica cuja potência permite uma associação de ideias capaz de comunicar uma presença na ausência, apesar de sua possível dessemelhança com o objeto indicado na imagem carnavalesca. Finalmente, o *palimpsesto ostensivo* apresenta uma imagem cinematográfica cuja presença se desdobra em mera apresentação de si e renuncia a qualquer significação oculta para obter o seu reconhecimento imediato enquanto imagem destinada a despertar sensações e promover o deleite dos espectadores, sem estar necessariamente subordinada à mensagem textual da sinopse.

A passagem de um modelo a outro ocorreu de forma

gradual nas últimas décadas. Com efeito, na década de 1980, a imagem cinematográfica era normalmente utilizada nos desfiles como palimpsesto ilustrativo, pois correspondia a uma espécie de ilustração do texto da sinopse. Mas, aos poucos, os carnavalescos começaram a explorar o potencial metafórico para produzir palimpsestos simbólicos da cinematografia. Entretanto, a hipermodernidade assiste à *revanche das imagens*, um processo que se caracteriza pela perda da ideia de representação, por uma crise dos significados e renúncia à função simbólica, que conduziu à produção de imagem que visa tão somente a própria imagem.

Ademais, há que se reconhecer que a quase totalidade do público presente ao Sambódromo não dispõe de informações que permitam o aprofundamento dos significados latentes nas visualidades carnavalescas. Para tanto, faz-se necessário conhecer a sinopse do enredo, além do roteiro de desenvolvimento do desfile – conhecido como livro Abre-Alas – que somente é disponibilizado para os julgadores, os espectadores privilegiados do espetáculo, capazes de conjugar as informações textuais e visuais para analisar adequadamente como se articulam o dizível e o visível em um desfile. Desta forma, torna-se cada vez mais difícil para quem assiste presencialmente aos desfiles, proceder a uma análise profunda das imagens apresentadas. Assim, os palimpsestos da imagem-movimento mostraram-se uma escolha estética eficaz para promover o reconhecimento imediato das visualidades carnavalescas.

Portanto, ao serem empregados em determinados desfiles na hipermodernidade, os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento consolidam e transmitem a memória das imagens cinematográficas integradas ao inconsciente estético ao mesmo tempo em que operam como estratégia de atualização das Escolas de Samba na era do hiperespetáculo.

No tempo da globalização: as Escolas de Samba e o capitalismo transestético

Os palimpsestos carnavalescos da imagem-movimento devem ser entendidos como efeito da hibridização que caracteriza a hipermodernidade transestética e que envolve sincrônica e globalmente as tecnologias e a arte, o capital e a cultura, o consumo e a estética.

A hipermodernidade, conforme apontam Lipovetsky e Serroy, se apresenta marcada pela captura do domínio estético em uma escalada hiperbólica: os sistemas de produção, distribuição e consumo estão impregnados por operações de natureza estética. O capitalismo transestético ou capitalismo artista desestabiliza as antigas hierarquias artísticas e culturais e possibilita uma interpenetração entre o artístico e o econômico, através de processos inéditos de hibridização que mesclam estética e indústria, arte e marketing, *design* e moda. O capitalismo financeiro e o transestético coexistem; trata-se de uma apropriação das dimensões estéticas para explorá-las comercialmente, conquistar mercados e maximizar lucros. Por sua vez, os fenômenos estéticos – incluindo-se

aqueles que se originam na arte e nas manifestações culturais – passaram a ser influenciados pelos interesses financeiros. Era transestética em que as produções artísticas e culturais são moldadas pelo imperativo comercial, ao mesmo tempo em que se homogeneizam para atender aos gostos do consumidor: “Mais nada escapa das malhas da imagem e do divertimento, e tudo o que é espetáculo se cruza com o imperativo comercial” (Lipovetsky; Serroy, 2013, p. 21).

Desta forma, o regime artista do capitalismo incorporou sistemicamente a dimensão criativa e imaginária aos setores do consumo mercantil e expandiu o caráter econômico aos domínios estéticos, através de operações da *mise-en-scène* e do espetáculo, da sedução e do emocional. Para Lipovetsky e Serroy, não se pode mais dissociar indústria e arte, utilidade e moda, marca e estilo. Tudo está subordinado às operações de *design*-decoração pelas quais se pretende “seduzir, ser imagem e novo, produzir efeitos visuais e emocionais”, promover uma teatralização do ambiente (2013, p. 37). A hipermodernidade estabeleceu, assim, uma nova fase da mercantilização dos mundos artísticos, na qual a estética se subordina aos interesses econômicos; a arte e a cultura se apresentam como um investimento financeiro, uma mercadoria ou objeto de especulação (Lipovetsky; Serroy, 2013, p. 74).

A lógica hiper também alcançou os espetáculos, afirmam Lipovetsky e Serroy: “o antigo reino do espetáculo se apagou: ei-lo substituído pelo do hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e mercantil do divertimento” (2013, p.

21). Desta forma, a hiperespetacularização da competição entre as Escolas de Samba a partir da década de 1980 decorreu da instauração da lógica do capitalismo artista nos desfiles, segundo a qual se generalizou a dimensão empresarial das indústrias culturais e criativas, subordinando os mundos artísticos às leis da economia de mercado. Para ilustrar, cito a investida de Hans Donner para que a última alegoria da Mocidade no desfile de 2019 tivesse o formato do relógio cujo *design* fora criado por ele, em um enredo que abordava a relação da humanidade com o decurso do tempo (Louzada, 2022 *apud* Jesus, 2023, p. 197). Outro exemplo foi o convite aceito por Jean Paul Gaultier, naquele mesmo ano, para assinar o figurino de uma ala no desfile da Portela: a fantasia criada reproduzia o *design* do frasco do perfume *Le Male* em um enredo que homenageava a cantora Clara Nunes. Ao criticar o espetáculo turístico que os desfiles se tornaram, Ricardo Cravo Albim identifica a hibridização entre capital e cultura nas apresentações, evidenciando um entrelaçamento de interesses intransponíveis, consolidados e interdependentes, “como o turismo, a indústria da arte do carnaval (que emprega milhares de pessoas), a televisão, os patrocinadores, a rede organizacional das próprias escolas, os discos dos sambas de enredo, etc.” (2006 *apud* Farias, J.C., 2007, p. 87).

Foi neste contexto que as Escolas de Samba, encaradas enquanto indústrias culturais, tornaram-se um setor fundamental da economia no Rio de Janeiro. Estabeleceu-se uma nova fase da mercantilização dos mundos artísticos, na

qual a estética se subordina aos interesses econômicos. Em um primeiro momento, o aspecto da produção de um desfile mais afetado pelo avanço do capitalismo sobre a indústria cultural carnavalesca no Rio de Janeiro foi o enredo. A década de 1990 marcou a era dos chamados enredos patrocinados.

Naquele período, empresários e dirigentes do mundo do samba confundiram o patrocínio de uma produção cultural por determinada empresa com a realização da produção cultural como propaganda publicitária. Explico: quando determinada empresa patrocinava uma peça de teatro ou filme, não pretendia que a temática tratasse especificamente de sua trajetória ou de sua atuação comercial. No caso de patrocínio de shows, não se exigia que o artista mencionasse especificamente a empresa patrocinadora, ou usasse qualquer peça de vestuário com menção aos patrocinadores; o cenário do show tampouco fazia referência ao patrocínio. Os patrocinadores eram mencionados em momento pontual da apresentação, antes ou ao final do espetáculo como forma de agradecimento e reconhecimento. O mesmo não ocorreu, entretanto, com as Escolas de Samba do Rio de Janeiro. A estratégia adotada para burlar a proibição regulamentar de propaganda comercial explícita nos desfiles acabou por sacrificar o quesito enredo: se as visualidades não podiam evidenciar o patrocinador, a única possibilidade seria integrá-lo ao tema a ser desdobrado imagneticamente.

Ao tratar dos chamados enredos patrocinados, Farias, J.C. apresenta uma pequena retrospectiva sobre a questão

do financiamento privado na história dos desfiles: em seus primeiros anos, as Escolas de Samba angariavam fundos entre os comerciantes do bairro ou região em que se localizavam através de assinaturas em seu *Livro de Ouro*; a partir dos anos 1970 e 1980, iniciou-se o mecenato dos contraventores do *Jogo do Bicho*, cujo vultoso aporte financeiro possibilitou grandes mudanças estéticas e visuais nas apresentações; por fim, a partir da década de 1990, começaram a captar recursos privados com a contrapartida de promover, através de seus enredos, homenagens para divulgar personalidades, Municípios, Estados ou mesmo países estrangeiros, além de grandes empresas. O autor aponta o Império Serrano como a primeira Escola de Samba a ser patrocinada por uma empresa privada, já no ano de sua fundação, em 1947; entretanto, o enredo apresentado não tinha sua temática atrelada ao Guaraná Antártica, que ajudou financeiramente a agremiação. Portanto, considera como primeiro enredo patrocinado o apresentado pela Unidos do Cabuçu em 1987 com financiamento do Município de Cachoeiro de Itapemirim, terra natal de Roberto Carlos homenageado pela agremiação (2007, p. 81, 82).

Kiffer e Ferreira registram a realização de um concurso entre as agremiações patrocinado pela Coca-Cola em 1957. No primeiro ano, tratou-se de uma disputa apenas musical; de 1958 a 1962 (último ano de sua realização), consistiu na produção de desfiles completos, com fantasias e alegorias. Os desfiles eram monotemáticos: o tema de cada edição era decidido pelo patrocinador e sempre se relacionava ao refrigerante

divulgado – em 1959, por exemplo, o tema único foi “Sempre em forma com a gostosa Coca-Cola – Isto faz um bem!”. É possível concluir que os desfiles patrocinados pela Coca-Cola aconteciam fora do período carnavalesco e em local diverso da competição oficial: os autores citam registros dos eventos em reportagens publicadas em datas anteriores aos dias de carnaval daqueles anos; sobre o local, apenas apontam que em 1962, foram realizados no campo do Fluminense Football Club (Kiffer; Ferreira, 2015, p. 62-65). Constatado não se tratava de patrocínio dentro da competição principal entre as Escolas de Samba, mas da realização de uma campanha publicitária com a participação das agremiações em uma disputa extraoficial. Não correspondiam aos enredos patrocinados a que me refiro: abordo a realização de desfiles cujas narrativas carnavalescas se dediquem à divulgação propagandística dentro da competição oficial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ainda assim, trata-se de registro relevante que pode ser apontado como embrião dos enredos patrocinados que se popularizaram no final do século XX.

Simas e Fabato, por sua vez, afirmam que o desfile de 1985 do Império Serrano apresentou pela primeira vez um enredo patrocinado (2015, p. 60). Parece-me que *Samba, suor e cerveja, o combustível da ilusão* foi efetivamente o primeiro enredo patrocinado, ou seja, uma narrativa carnavalesca construída de forma a tratar de determinado produto comercial a ser divulgado na competição oficial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. O pioneirismo em submeter o quesito enredo

à hibridização com o capital coube justamente ao Império Serrano, tradicional agremiação que ganhou o último de seus nove títulos em 1982 criticando as “superescolas de samba S.A.”⁶⁵.

A questão não pode ser entendida dissociadamente da globalização, fenômeno que alcançou todo o mundo capitalista no final do século XX. Lopes e Simas acusam o caráter controverso dos enredos patrocinados e afirmam que o samba, o carnaval, e a internacionalmente conhecida alegria do povo brasileiro constituem referências buscadas por diversas empresas para estimular o consumo de seus produtos ou serviços (2017, p. 139). Assim, a globalização neoliberal e o capitalismo transtético abriram caminho para uma avalanche de enredos patrocinados nos anos 1990, justificada pela primazia dos aspectos visuais que encarecia as apresentações e pelo apelo comercial latente no aspecto espetacular da competição. Por tais motivos, as Escolas de Samba se permitiram inicialmente anunciar os encantos turísticos de determinadas localidades para, em seguida, assumirem-se como garotas-propaganda de empresas privadas e marcas comerciais.

O potencial mercadológico tornou-se fator relevante na escolha dos enredos enquanto o capital oriundo do patrocínio conduziu à inflação estética que hipervalorizou os aspectos visuais dos desfiles. Em que pesem as melhores possibilidades de execução tornadas possíveis pelo patrocínio dos enredos e desfiles, Farias, J.C. critica as limitações impostas pelos

patrocinadores às Escolas de Samba: “O problema são as regras impostas pelo patrocinador, que podem cercear a autonomia e a independência das agremiações” (2007, p. 83). Segundo Haroldo Costa, ao desafio de escolher um enredo em torno do qual se mobilizem os componentes da agremiação, atualmente soma-se outro desafio, o de atrair o interesse de um patrocinador (2006 *apud* Farias, J.C., 2007, p. 92).

O capitalismo artista, por outro lado, localiza-se no centro da “escalada da superficialização da imagem” processo hipermoderno pelo qual as imagens fragmentam-se, multiplicam-se e se dispersam simultaneamente, sem exigências narrativas, passando a ter como finalidade única o impacto espetacular, midiático e mercantil (Lipovetsky; Serroy, 2019, p. 309), a remeter apenas a si mesmas e operar, desta forma, sob a função imagem sem frase. Desta forma, as imagens, produzidas e reproduzidas hiperbolicamente e de forma globalizada e multiplicadas pela onipresença das telas, tornaram-se superficiais e prescindiram de uma leitura semiótica aprofundada. O mesmo fenômeno alcançou também as imagens produzidas pelas Escolas de Samba. Ademais, os desfiles passaram a ser regidos hiperbolicamente pelas lógicas do espetáculo, do divertimento, da teatralização e do *show business*. O hiperespetáculo das Escolas de Samba deixou de ser organizado obrigatoriamente segundo referenciais de sentido. A hipermodernidade autorizou a produção de desfiles que buscassem somente o deleite e o prazer dos espectadores.

Por fim, ressalto a importância da Cidade do Samba,

verdadeiro complexo industrial inaugurado em 2005 e que consolidou as Escolas de Samba do Rio de Janeiro enquanto indústrias artísticas e culturais. O chamado capitalismo artista é apenas uma das faces da moeda híbrida na hipermodernidade. Se de um lado, o capital avança sobre a cultura para se apropriar de suas características e aumentar o potencial dos lucros, de outro, também se consolida a mercantilização da cultura, através da qual as produções culturais se aproveitam de características empresariais e industriais, especialmente nos aspectos administrativos e de gestão. Na hipermodernidade, a indústria incorpora o cultural, que se gere como uma indústria, destinando-se a mercados transnacionais. A construção da Cidade do Samba inaugurou uma nova etapa na era empresarial das Escolas de Samba ao concretizar a modernização e a industrialização do espetáculo, em substituição ao amadorismo das antigas instalações improvisadas em galpões abandonados da região portuária da cidade:

A Cidade do Samba, situada na Gamboa, na zona portuária do Rio de Janeiro, constitui-se de um complexo de prédios equipados com modernas instalações, que compreende amplos banheiros, cozinhas, elevadores de carga e até trilhos de aço para o transporte de esculturas. Cada prédio possui o dobro do espaço dos antigos barracões. Além da altura e da largura superior do térreo, onde são construídos os carros alegóricos, o prédio divide-se em mais três andares, com espaço suficiente para abrigar diversos setores que antes se espalhavam pela Cidade, como os ateliês de confecção de fantasias e adereços. Com a Cidade do Samba houve a centralização da mão de obra do Carnaval e a conseqüente valorização dos bons profissionais (Farias, J. C., 2007, p. 89).

Alexandre Louzada conta que quando visitou pela primeira vez a Cidade do Samba constatou que em pouco tempo os gigantescos galpões industriais seriam pequenos para as proporções que os desfiles ganhariam. E sugere que o espaço, que lhe parece elitista e mal aproveitado, seja usado em benefício dos profissionais que atuam na produção dos desfiles:

Aqui nós visitamos ainda sem as portas, (...) 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* a mais 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 (...). 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(Louzada, 2022 *apud* Jesus, 2023, p. 136-137).

De fato, a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro e a LIESA buscaram fazer do local um ponto turístico, como defende o carnavalesco; entretanto, a proposta não resultou exitosa. Mas a fala de Louzada evidencia simultaneamente o capitalismo artista e a arte carnavalesca capitalista ao defender que a

Cidade do Samba se transforme ainda em uma feira turística de consumo da produção artística dos operários do carnaval.

Os galpões são utilizados apenas pelas agremiações que participam do hiperestáculo carnavalesco do Grupo Especial do Rio de Janeiro. A cada ano, a última colocada precisa desocupar o barracão – deixa de ser uma *Escola de Samba S.A.* – para ceder lugar à campeã da segunda divisão do Carnaval Carioca, que competirá no grupo principal no ano seguinte.

O elogio da superficialidade carnavalesca no tempo da Tela Global

O capitalismo artista é apontado por Lipovetsky e Serroy como a origem da avalanche de imagens, que passaram a ter como finalidade única o impacto espetacular, midiático e mercantil, remetendo apenas a si mesmas (2013, p. 189); pensamento que encontra similaridade com a imagem sem frase de Rancière (2012a). Neste tópico, coloco em relação dialética os escritos de Flusser e de Lipovetsky e Serroy para tratar da superficialização da imagem carnavalesca na hipermodernidade.

Nos primórdios, as imagens exerciam sobre as sociedades pré-históricas um fascínio mágico. A escrita surgiu a partir da decomposição linear das imagens; iniciou-se o embate entre estas e a escrita, uma luta dialética entre *consciência mágica* e *consciência histórica*, até se instituir a primazia do texto. As imagens, entretanto, seguiram ilustrando os textos até que, na sociedade pós-industrial, instaurou-se um processo circular de retradução dos textos em imagens, tornando-os dispensáveis

e subservientes em relação a elas. A linha do tempo traçada por Flusser (1985) em sua *Filosofia da caixa preta*, resume clara e didaticamente os rearranjos nas relações entre imagens e textos e a *revanche das imagens* na hipermodernidade.

De fato, a partir dos anos 1980 a humanidade presenciou uma sobrecarga de informações imagéticas sem precedentes. Nunca se produziram e se colocaram em circulação tantas imagens. A onipresença das imagens passa despercebida, uma vez que já nos habituamos a esse fluxo imagético constante e contínuo. Ademais, proliferaram-se as telas, que também se tornaram onipresentes, multiformes, planetárias e midiáticas. Para Lipovetsky e Serroy (2009a), tal evolução tecnológica acarretou uma imensa mutação cultural sobre todos os aspectos da existência, inclusive a criação imagética e artística. E não poderia ser diferente, pois o desenvolvimento científico e tecnológico de cada sociedade e em cada época condiciona a forma de pensar e ver o mundo. A mutação cultural na era da tela global também acarretou transformações estéticas nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Através das telas, o indivíduo hipermoderno vê o mundo e vive sua própria vida permanentemente hiperconectado ao conjunto de todas as telas, nas quais circula um fluxo permanente de imagens e onde os acontecimentos se espetacularizam. Lipovetsky e Serroy lembram que a popularização da televisão, associada ao crescimento do consumo de massa, fomentou os pensamentos de Guy Debord sobre a “sociedade do espetáculo”. Atualizam, então, o conceito

debordiano à luz da “ecranocacia” hipermoderna: para Debord, a “sociedade do espetáculo” caracterizava-se por uma comunicação unilateral a um espectador passivo a serviço da mercadoria e pela onipresença do espetáculo; para Lipovetsky e Serroy, a lógica do espetáculo prossegue e se amplifica na hipermodernidade com nova significação. O hiperespectador é sujeito interativo, busca uma comunicação individualizada na qual ele consome e também produz informação; o acesso às mídias ocorre de forma hiperindividualista, de acordo com os gostos e as temporalidades do consumidor (2009a, p. 257). Enquanto Debord pontuava alienação, passividade, separação, falsificação, empobrecimento e despojamento, Lipovetsky e Serroy identificam hipérbole, criatividade, diversidade, mistura de gêneros e reflexividade na sociedade do hiperespetáculo, em que as múltiplas telas permitem uma comunicação aberta e flexível, baseada na troca interpessoal, no compartilhamento de conhecimentos e na contribuição coletiva de informações:

O modelo vertical da comunicação midiática evolui para um modelo horizontal não centralizado, no qual um grande número de informações se produz e se difunde fora do controle dos profissionais da tela, do mercado e da política. Os avanços tecnológicos e as aspirações individualistas à expressão fizeram surgir um novo tipo de comunicação descentralizada, centrada na interoperatividade e na utilização em rede. (2009a, p. 260)

Flusser já constataria o evento que considerou, antes mesmo de Lipovetsky e Serroy, como uma revolução cultural condicionada às transformações tecnológicas, através da qual a sensação de liberdade adviria do gesto de “apertar teclas”. Para ele,

a atual revolução cultural seria, de tal ponto de vista, a submissão da mão, do olho e do dedo à ponta do dedo: a submissão do trabalho, da ideologia e da teoria à criação livre. Graças à revolução cultural atual estaríamos nos emancipando da história, e semelhante emancipação se manifestaria pelo nosso tatear sobre teclas. (2008, p. 35, 36)

Atualizemos a teoria de Flusser: o tatear sobre as teclas evoluiu para o deslizar da ponta dos dedos nas telas com tecnologia *touch screen*. O hiperespectador não se contenta mais em apenas assistir a um espetáculo. Grande parte do divertimento consiste em capturar imagens em seu dispositivo e compartilhá-las em tempo real nas redes sociais. Estabeleceu-se o universo das imagens técnicas como plenitude dos tempos: “Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado” (Flusser, 2009, p. 18). De fato, o *espírito cinema* ampliou-se na hipermodernidade: a produção e difusão de sequências filmadas é maior que em qualquer outro momento da história, atingindo um público mundial. Lipovetsky e Serroy enfatizam a impressionante expansão da cinemania: “os indivíduos fotografam e filmam sem parar seu ambiente”; a imagem realizada parece importar-lhes mais que a experiência vivida (2009a, p. 291). À exceção das sessões de cinema e teatros – que ainda conseguem impedir o uso de aparelhos celulares – , os espetáculos são assistidos por espectadores que seguram seus dispositivos com os braços erguidos, ávidos pelo melhor registro do evento, aquele que receberá o maior número de curtidas e será compartilhado pelo

maior número de seguidores. O fenômeno compreende uma faceta da busca permanente de prazer sensorial na sociedade do hiperconsumo: “o resultado do registro é imediatamente visível e, como a imagem assim captada não é a cópia do real, essa imagem sempre acrescenta alguma coisa ao que se dá a ver”; sua motivação subjetiva reside no prazer da descoberta de um novo olhar sobre sua própria imagem e o espetáculo ao redor (Lipovetsky; Serroy, 2009a, p. 292, 293).

Revanche das imagens, para Flusser, em que as visualidades se inserem na correnteza de produção imagética de cada sociedade; circulação da imageria, segundo Rancière, que evidencia a existência de um *discurso midiológico contemporâneo*, um conjunto de discursos que pretendem deduzir as formas de identidade e de alteridades imagéticas a partir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão das imagens (2012, p. 27).

Nesse fluxo midiático, cada imagem destina-se a impulsionar a produção de novas imagens. As tecnologias informáticas de produção imagética decorreram da necessidade de alimentar rapidamente a correnteza visual na hipermodernidade. E acabaram por alterar a própria produção imagética: Flusser diagnosticou a renúncia à profundidade e a emancipação do artista rumo à superficialidade como consequência do surgimento das imagens técnicas, que apresentam um caráter objetivo e não simbólico, o que leva o receptor a olhá-las como janelas e não imagens: “somos por

enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las” (1985, p. 15).

Ao abordar a informatização sob o ponto de vista existencial dos indivíduos, Flusser previu uma avidez insaciável em viver aventuras sempre renovadas, previsão que se mostra em total concordância com as características da hipermodernidade evidenciadas por Lipovetsky e Serroy, como as lógicas da moda e da sedução. Para Flusser, no tempo das imagens técnicas não haveria mais porque questionar o significado de uma imagem. As imagens não mais convocariam a uma reflexão, mas exerceriam um fascínio capaz de provocar um “permanente orgasmo cerebral” (Flusser, 2008, p. 129).

As Escolas de Samba do Rio de Janeiro também foram alcançadas pela escalada da superficialização das imagens, o que conduziu à renúncia à significação das visualidades carnavalescas nos desfiles do começo deste século. A necessidade de oferecer incessantemente estímulos sensoriais aos espectadores constituiu aspecto fundamental para a introdução da imagem sem frase, que atendeu à demanda do hiperespectador de sensorialidade e emocionalidade em renovação perpétua. A imagem sem frase não pretende despertar o espectador para qualquer reflexão, não se dirige ao intelecto do público mas busca fazê-lo vibrar por uma enxurrada de imagens e sensações. Surgiu um novo modelo de desfile que oferece a todos os espectadores – sejam brasileiros ou estrangeiros – referências que, mesmo que ele as desconheça, proporcionam-lhe prazer lúdico.

Paulo Barros reconhece na sua criação a importância das tecnologias hipermodernas, que “permitem que hoje você registre o momento em que as coisas acontecem. Isso era inimaginável alguns anos atrás. Pude ver na internet, em gravações feitas por celulares, a surpresa causada nas pessoas quando algumas dessas ideias se concretizavam na Avenida” (2013, p. 50). Sobre a comissão de frente criada para o desfile de 2004, o artista comenta: “encontrei gravações do público no dia dessa apresentação da comissão de frente da Unidos da Tijuca. Pude ver as reações de êxtase de quem gravou esse momento do desfile. As pessoas xingavam e gritavam por não acreditarem no que viam!” (2013, p. 73). O carnavalesco parece bastante consciente de que não interessa mais ao público presente no Sambódromo aprofundar-se em leituras interpretativas das imagens do espetáculo. Além disso, parece-me estar em sintonia com a máxima de que “o espetáculo gera o espetáculo, que alimenta o espetáculo” (Lipovetsky; Serroy, 2013, p. 197). Com efeito, a imagem informática acarretou transformações estéticas nos desfiles. Como se observa nos anos mais recentes de competição, as Escolas de Samba passaram a produzir visualidades hiperespetaculares, cada vez mais superficiais, *instagramáveis*, destinadas à geração de imagem virtual para postagem e ao compartilhamento nas múltiplas telas da hipermodernidade.

O hiperespectador prefere a superficialidade do visual que proporciona deleite e prazer estético e que poderá ser compartilhado na rede para compor o fluxo imagético da tela

global. Tanto quanto o espetáculo presencial no Sambódromo, importa a imagem que ele possibilita na tela. Imagem que terá alcance ilimitado, que poderá ser visualizada na tela de seguidores de todo o mundo, que poderá ser disfrutada por pessoas que sequer conhecem os processos de significação e os planos sintagmáticos sob os quais operavam as imagens carnavalescas antes da era da tela global.

NOTAS DO CAPÍTULO

51 “tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (tradução do autor).

52 “O hibridismo tem um longo trajeto nas culturas latinoamericanas. Recordamos antes as formas sincréticas criadas pelas matrizes espanholas e portuguesas com a figuración indígena” (tradução minha).

53 Expressão que “designa o conjunto de processos utilizados para adequar a produção cultural a padrões comerciais, de modo a torná-la mais facilmente multiplicável e adequada ao consumo de massa” (Lopes; Simas, 2017, p. 148).

54 Cabral ironiza: “no ano seguinte, a TV Globo acabou encontrando as tais ‘condições técnicas’ e nunca mais deixou de transmitir o desfile” (2011, p. 246). Com efeito, a TV Globo passou a transmitir ambas as noites de desfiles em rede nacional a partir de 1985. Com a extinção da TV Manchete em 1999, a Globo transmite o evento com exclusividade desde o carnaval desde 2000 até a atualidade. O monopólio da transmissão permitiu à emissora influenciar algumas vezes na organização dos desfiles: a redução do número de agremiações do Grupo Especial aliada à alteração do horário de início dos desfiles, por exemplo, atendeu ao interesse da emissora em manter suas programações regulares nas noites de carnaval.

55 Foram fundadoras da LIESA as seguintes agremiações: Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel.

56 Rancière recorre à gramática e à linguística para ilustrar seu pensamento e exemplificar a comunicação imagética que ocorre através de uma construção de elementos heterogêneos justapostos sem conectivos (2012a, p. 54-61).

57 O autor esclarece a diferença entre os dois tipos: “Enredos históricos/lineares são aqueles cuja narrativa segue uma linha histórica, com início, meio e fim. Geralmente apresentam uma evolução no tempo. (...) Este tipo de enredo se propõe a seguir uma linearidade e coesão na qual os elementos seguem em uma ordem com uma interrelação entre eles. A ordem como se apresentam no desfile é importante para a narrativa. Enredos citacionais são aqueles (...) nos quais os elementos apresentados geralmente não seguem uma ordem temporal ou lógica, podendo ser deslocados e entendidos como uma unidade completa de sentido em si mesmos” (Dias, 2016, p. 42).

58 A dificuldade das equipes de transmissão e comentaristas de TV em acom-

panhar a evolução processual narrativa dos desfiles também é reconhecida por Cavalcanti (1994, p. 58).

59 Dias relaciona as características do pop: popularidade, efemeridade, descartabilidade e de produção em massa, dentre outras (2016, p.

60 Chama-se palimpsesto ao pergaminho que foi reutilizado após um processo de raspagem da inscrição original, sendo que o novo texto não esconde de fato o texto anterior, de modo que se pode ler por transparência, o antigo sob o novo. Para Genette (1989), um palimpsesto literário corresponde a uma **obra cujo conteúdo se relaciona, por diferentes técnicas de transformação, a outra obra anterior.**

61 As gravações foram suspensas, motivo pelo qual as imagens somente se tornaram conhecidas em 1993, com o lançamento de *It's All True – Based on an Unfinished Film by Orson Welles*.

62 Para uma melhor compreensão do tema, vide meu estudo intitulado Por uma abordagem semiótica dos desfiles das Escolas de Samba. In: BOTOSO, A.; MENDES, A. P. A.; PINHO, N. A. (Orgs.) *Entre/letras: Diálogos científicos em literatura e linguística*. Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2024, p. 204-218. Disponível em <https://www.coletivocineforum.com/_files/ugd/e615ff_e497498936004359a4e-0023fd208b33e.pdf>.

63 Disponível em <<https://cometoverhollywood.com/2018/07/30/musical-monday-footlight-parade-1933/>>. Acesso em 07 fev. 2023.

64 Conforme ensina Santaella, “se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam”. O ícone, portanto, se apresenta sem representar e tem por objeto a simples “possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido” (1983, p. 63, 64).

65 Verso do samba-enredo cantado pela agremiação no desfile de 1982, composto por Beto Sem Braço e Aluísio Machado. Letra disponível em <<https://www.vagalume.com.br/g-r-e-s-imperio-serrano/samba-enredo-1982.html>>. Acesso em 29, jan. 2023.

CONCLUSÃO

Atento aos riscos da periodização, não pretendi afirmar a superioridade ou inferioridade de qualquer momento da história das Escolas de Samba em relação aos demais ou tecer juízo de valor sobre a qualidade artística dos desfiles de cada época. Tão somente busquei discorrer acerca do debate entre autenticidade e modernidade, abordando na longa duração a incorporação de novos significados à prática carnavalesca.

Mais do que um debate acalorado, o conflito resultou por conciliar os aspectos considerados tradicionais e autênticos da manifestação e as inovações experimentadas ao longo das décadas. Com efeito, nem todas as novidades propostas na história dos desfiles foram legitimadas e absorvidas pelas agremiações. Algumas foram recusadas com veemência quando se tentou introduzi-las pela primeira vez, como as alegorias. As fantasias padronizadas, por exemplo, demoraram a se tornar regra, apesar de seu êxito incontestável já na primeira tentativa de introdução. Houve inovações terminantemente rechaçadas no mundo do samba, como a fantasia que deixava à mostra as pernas da Porta-Bandeira no desfile da Unidos do Viradouro em 2007. Outras, ainda que tenham agradado ao público, não homogeneizaram as apresentações, como o *homem voador* na Acadêmicos do Grande Rio em 2001 e em 2010, ou os paraquedistas que pousaram no Sambódromo durante o desfile da Portela em 2015. Tais exemplos evidenciam que as Escolas de Samba somente incorporam as inovações que não

violem essencialmente o seu núcleo mais autêntico; permitem transformações, mas não deturpações.

As inovações absorvidas e homogeneizadas foram aquelas efetivamente aceitas pelos sambistas, fosse por estratégia para repetir o êxito da apresentação de uma agremiação campeã, para agradar ao público ou mesmo para aumentar o potencial da marca *Escola de Samba* na era empresarial dos desfiles. Quaisquer que tenham sido os motivos, não cabe deslegitimá-los, uma vez que a aprovação de determinada inovação passou – ainda que inconscientemente – pela apreciação dos sambistas. Entretanto, se por um lado é possível reconhecer as Escolas de Samba e seus agentes como elementos ativos em situações e momentos pontuais de um processo sócio-histórico, por outro, diante da consolidação de um pensamento decolonial a partir do final do século XX, torna-se leviano não revelar que a suposta *aceitação* de inovações por parte dos sambistas configurou, na maioria das vezes, a *submissão* à matriz colonial como tentativa de sobrevivência e resiliência sócio-cultural.

Desta forma, as pressões oriundas de ambos os pólos – tradicional e moderno – levaram as Escolas de Samba a adotarem uma posição mediadora no embate entre a manutenção de seus aspectos autênticos e a introdução de elementos inovadores, o que configura também uma articulação entre as diferentes camadas sociais integradas no ritual simbólico dos desfiles. O embate entre tradição e modernidade transformou-se em uma espécie de jogo em que uma e outra posição se alternaram como voz predominante ao longo do

tempo, tornaram-se interdependentes e complementares entre si e não necessariamente antagônicas.

Neste livro, busquei observar os desdobramentos da modernidade nos aspectos literários e visuais dos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao discorrer sobre tradição e modernidade a partir da década de 1930, constatei que diversos processos atravessaram a história das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que sempre se mostraram permeáveis às influências externas como estratégia de sobrevivência e de sua manutenção na cultura popular carioca. Entre os anos 1930 e 1950, as imagens carnavalescas eram apresentadas sob o regime ético; relacionavam-se ao *ethos*, ao conjunto de costumes e hábitos comportamentais dos primeiros sambistas. As agremiações não se preocupavam com a construção de uma narrativa carnavalesca: inicialmente, os sambas cantados tinham até trechos improvisados e não estavam necessariamente vinculados ao enredo; este correspondia a algum tema que poderia ou não ter referências imagéticas nas alegorias. Tampouco as fantasias se relacionavam obrigatoriamente à temática; com efeito a produção de fantasias padronizadas e vinculadas à representação do enredo tardou a se consolidar no mundo do samba. O visível dos desfiles não estava necessariamente subordinado ao dizível. Tal regulação começa a surgir em meados dos anos 1950, quando as Escolas de Samba já haviam formatado a sua *espinha dorsal*, renunciando a Revolução Salgueirense.

O modelo de desfile inaugurado nos anos 1960 por

Fernando Pamplona e sua equipe se alinhava à lógica aristotélica; tratava-se de uma narrativa carnavalesca construída segundo o ordenamento causal e sequencial dos fatos, conforme a verossimilhança historiográfica e cujo desdobramento imagético pretendia a representação por semelhança do texto da sinopse. A modernidade no carnaval carioca se apresenta de forma paradoxal, portanto. Se por um lado, Pamplona e sua equipe se encarregaram de modernizar esteticamente as apresentações, por outro, instituíram o desenvolvimento de uma narrativa carnavalesca pré-moderna, se tomada a modernidade eurocêntrica como medida. O modelo pamploniano, de fato, substituiu o formato mais espontâneo das primeiras décadas e contribuiu para a padronização de apresentações conforme os cânones acadêmicos e artísticos ocidentais.

Passei então a analisar mais detalhadamente os processos que afetaram a imagem carnavalesca na hipermodernidade. Constatei que as transformações imagéticas nas Escolas de Samba não ocorreram apenas em função de fatores externos à manifestação. Questões internas, como a construção do Sambódromo, a reorganização política e administrativa dos desfiles a partir da fundação da LIESA e a imposição de nova temporalidade regulamentar às apresentações, a partir de 1984, além da construção da Cidade do Samba, no começo deste século, foram fundamentais para que os carnavalescos explorassem novas formas de operar a imagem carnavalesca. Dentre os fatores externos, destaquei o processo de

redemocratização política no Brasil de 1985, que permitiu maior liberdade temática com o fim da censura governamental, e a globalização neoliberal que, a partir dos anos 1990, legitimou o avanço do capitalismo transtético sobre as práticas artísticas e culturais. Analisei, ainda, a influência dos aparatos tecnológicos de produção da imagem, desde o cinema até a imagem na era da tela global, passando pela imagem televisiva e de vídeo.

O espectador anseia pelo deleite e pela constante estimulação sensorial nos desfiles das Escolas de Samba na hipermodernidade. No entanto, deleitar o espectador é um objetivo que acompanha a competição desde a sua origem. As estratégias para alcançar tal objetivo foram atualizadas a cada período da história das Escolas de Samba.

Nas primeiras décadas de desfiles, a execução do samba era primordial para o êxito e a conquista do título da competição. O deleite era principalmente alcançado pelos aspectos rítmico-musicais e coreográficos das apresentações. No entanto, também se buscava o divertimento dos espectadores através de estímulos visuais. De fato, por mais simples que fossem as fantasias e as estruturas alegóricas, os artistas comunitários que produziam as visualidades dos primeiros desfiles também objetivavam deleitar os espectadores da Praça Onze.

Por outro lado, a partir dos anos 1960, os artistas acadêmicos consolidaram um novo modelo de desfile que enfatizava os aspectos lítero-visuais das apresentações. O desfile se transformou em ópera de rua e se tornou o espetáculo

principal do carnaval carioca. Inicou-se a primazia do visual: as imagens carnavalescas se tornaram a principal ferramenta para estimular e encantar o público e, conseqüentemente, para conquistar o campeonato. O televisionamento a partir da década de 1970 ampliou o alcance do deleite carnavalesco e afetou a produção das visualidades das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

Durante os anos 1980, o evento alcançou *status* de festa-espetáculo nacional ao ser assistido por espectadores de todo Brasil. A partir de então, tornou-se necessário produzir imagens capazes de entreter o cidadão brasileiro; as Escolas de Samba deixaram de tratar de temas regionais para abordar temáticas relevantes nacionalmente. O deleite do espectador era alcançado pela excitação obtida com os potentes questionamentos políticos e sociais que predominavam nas narrativas carnavalescas apresentadas após a redemocratização em nosso país. Por outro lado, os desfiles se tornaram arte de consumo de massa e mercadoria cultural, produto televisivo e turístico; passaram, portanto, a serem regulados por interesses mercantis e pela busca incessante de maior audiência e aumento na venda de ingressos e de álbuns. Despertou no mundo do samba a necessidade de adaptar-se ao gosto do hiperconsumidor.

O desfile precisava preencher toda a tela da televisão, o que conduziu ao crescimento das fantasias e alegorias. Ao realizar planos do alto do Sambódromo, a câmera não podia mais deixar o telespectador ver o chão da pista de desfile, o

que fez com que a indumentária das alas ganhasse costeiros e chapéus cada vez maiores e mais volumosos. Já a vista fornecida pela câmara frontal à apresentação não podia deixar vazias a parte superior ou as laterais da tela da televisão, o que acentuou o crescimento das alegorias, que se tornaram mais altas e mais largas. Ademais, as grandes novidades tecnológicas do período possibilitaram um novo universo de produção imagética, no qual o hiperespectador buscava cada vez mais estímulos visuais. As alegorias ganharam iluminação cenográfica. Surgiu, ainda, uma nova estética na produção de determinados carnavalescos que se denominou *high-tech*, repleta de efeitos visuais nos desfiles a partir da década de 1990.

No século XXI, hiperbolizou-se não só a busca, mas o próprio deleite, além de fazê-lo tão somente por uma nova forma de operar a imagem em detrimento dos aspectos sonoros e literários dos desfiles. A produção da imagem carnavalesca nas primeiras décadas deste século pretendeu um consumo renovado para o deleite imediato do hiperespectador, proporcionando um prazer acessível a todos, para entretenimento do maior número de pessoas possível. Desfile de consumo de massa, uma vez que as suas etapas de produção se organizam segundo os gostos e interesses do público/consumidor. Neste ponto, vale recorrer à análise que Lipovetsky e Serroy fazem do hiperespectador:

o espectador se tornou um hiperconsumidor que não suporta mais nem os tempos mortos, nem os tempos de espera: ele precisa de mais emoções, mais sensações, mais espetáculos, mais coisas a ver para não bocejar e para *sentir* ininterruptamente – um neoespectador que tem

necessidade de “adrenalina”, de alucinar nas imagens, de experimentar a “embriaguez” dionisiaca de arrancar-se de si próprio e da banalidade dos dias. (2009a, p. 78)

Desta forma, a narrativa carnavalesca fragmentou-se em um novo modelo de desfile. A linearidade foi substituída pela narrativa multiplex composta por *imagens-flashes* descontínuas e sucessivas; o desfile desenvolve-se não mais como ópera de rua, mas como videoclipe musical. A compreensão clara e distinta do enredo deixou de ser uma exigência; a ausência de explicação ou de compreensão do espectador sobre a imagem e sua relação com a sinopse não é mais vista como falha a ser penalizada pelos julgadores. Inaugurou-se um formato de desfiles que desperta sensações nos espectadores mais pelos efeitos visuais do que pela narrativa desenvolvida na sinopse do enredo e desdobrada semioticamente na apresentação: um modelo imagético que corresponde à hipérbole da primazia do visual. A grande novidade para o deleite do espectador dos últimos anos foi o uso da luz cênica durante os desfiles, conforme o planejamento de cada agremiação. Neste último carnaval, vimos inclusive o emprego da iluminação dotada de significações conforme o enredo apresentado. Modernidade a ser rechaçada pelos sambistas ou a ser incorporada ao evento de modo a integrar o núcleo de elementos tradicionais dos desfiles em algumas décadas? Na segunda hipótese, não será surpreendente se em alguns anos a iluminação cênica se consolidar como novo quesito de julgamento. Seja como for, caso continue sendo utilizada pelas agremiações, demandará a contratação de iluminadores profissionais de teatro, cinema e TV e

possivelmente ganhará critérios de gramaticalidade próprios que merecerão um estudo aprofundado e específico.

Concluo que este livro não é sobre a modernidade nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, mas um estudo dedicado a comprovar a invenção das tradições carnavalescas. Muitos dos aspectos considerados tradicionais foram introduzidos nos desfiles há não muito tempo. Provoco o leitor a refletir: as tradições no mundo do samba devem obrigatoriamente serem consideradas inquestionáveis, intocáveis, como características cristalizadas das apresentações? Fosse assim, sequer veríamos alegorias no Sambódromo do Rio de Janeiro. Como muitos outros aspectos hoje considerados tradicionais nas Escolas de Samba, as alegorias já foram consideradas uma inovação a ser combatida por deturpar o núcleo essencial da manifestação. Desta forma, quais tradições carnavalescas merecem ou precisam ser resguardadas? De quais aspectos tradicionais os sambistas poderiam abrir mão no incessante balcão de negociações da modernidade?

As transformações que os aspectos literários e visuais dos desfiles sofreram ao longo de quase um século não podem ser consideradas um empobrecimento estético na competição entre as Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao contrário, as visualidades carnavalescas adquiriram cada vez mais qualidade e espetacularidade dos anos 1930 ao século XXI. Trata-se de um processo evolutivo no mundo do samba. Emprego aqui o termo evolução no sentido darwinista: não se trata de tornar-se um organismo melhor, porém adaptado a novas condições

e circunstâncias ambientais. Como evolução, assim, entendo o processo pelo qual as Escolas de Samba se transformaram, se adaptaram a novos contextos históricos, políticos, sociais e tecnológicos, conforme o “ambiente” que cada período da história lhes proporcionou. As mutações culturais pelas quais o mundo do samba passou – e continuará passando – evidenciam, portanto, a sua constante capacidade de reinventar-se e desenvolver estratégias e ferramentas para sua manutenção na cultura popular carioca e brasileira e para a superação dos novos desafios que seguirão se apresentando às Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

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

_____. Roteiro do desfile e ficha técnica da Unidos do Viradouro. In: **Livro Abre-alas - Domingo**. Rio de Janeiro: LIESA, 2008. p. 279-305. Disponível em <<https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2008/abre-alas-domingo.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

_____.; AZEVEDO, I.; MARTINS, S.; TRINDADE, A.P. É de Arrepiar! Sinopse de enredo da Unidos do Viradouro. In: **Livro Abre-alas - Domingo**. Rio de Janeiro: LIESA, 2008. p. 271-278. Disponível em <<https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2008/abre-alas-domingo.pdf>>. Acesso em: 10, mar. 2023.

BECKER, Howard S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 9-26.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BEZERRA, D. A. **A trajetória da internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: As escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

BURKE, Peter. **Híbridismo cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editorial Nacional, 2011.

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Editorial Grijablo, 1990.

CAVALCANTI, M. L. V. C. **Carnaval Carioca: Dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994.

DANTO, Arthur C. **What art is**. London: Yale University Press, 2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DIAS, A. M. P. **“É fantástico, virou Hollywood isso aqui”**: Os processos artísticos pós-modernos nos carnavais de Paulo Barros. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARIAS, Edson S. **O desfile e a cidade: O carnaval-espetáculo carioca**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

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

FERNANDES, N. N. **Escolas de samba:** Sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro.** Rio de Janeiro, Ediouro: 2004.

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

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **O Universo das Imagens Técnicas:** Elogio da Superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FRIEDMAN, Susan S. **Planetary Modernisms:** Provocations on modernity across time. New York: Columbia University Press, 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado.* Madri: Taurus, 1989.

GUIMARÃES, Helenise M. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições.** São Paulo: Paz e Terra, 2014.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular:** Ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JESUS, Leonardo Augusto de. Alexandre Louzada pelas frestas da imagem. *In. F[r]estas culturais.* (Orgs.) GUIMARÃES, H. M.;

SILVA, C. C.; JESUS, L. A. Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2023, p. 123-206.

_____. Por uma abordagem semiótica dos desfiles das Escolas de Samba. In: BOTOSO, A.; MENDES, A. P. A.; PINHO, N. A. (Orgs.) **Entre/letras**: Diálogos científicos em literatura e linguística. Goiânia: Coletivo Cine-Fórum, 2024, p. 204-218. Disponível em <https://www.coletivocineforum.com/_files/ugd/e615ff_e497498936004359a4e0023fd208b33e.pdf>.

KIFFER, D.; FERREIRA, F. Isto faz um bem!: As escolas de samba, a Coca-Cola e a “invasão da classe média” no carnaval carioca dos anos 50. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p. 55-72, nov. 2015.

LAGE, R; LAGE, M; DIRETORIA CULTURAL. Salgueiro apresenta: O Rio no cinema. Sinopse de enredo da Acadêmicos do Salgueiro. In: **Livro Abre-alas** - Segunda. Rio de Janeiro: LIESA, 2011. p. 72-76. Disponível em <<https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2011/abre-alas-segunda.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2020.

LEOPOLDI, J. S. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2004.

_____; SERROY, J. **A tela global**: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009a.

_____.; _____. **A estetização do mundo**: Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Ed. Schwarcz S.A., 2009b.

LOPES, N.; SIMAS, L.A. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. **RBCS**, Vol. 32, nº 94, junho/2017.

_____. Museus no horizonte colonial da modernidade. Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Museologia e Interdisciplinaridade**, vol. 7, nº 13, jan./jun. 2018.

MORAIS, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MOURA, Roberto M. **Carnaval: Da Redentora à Praça do Apocalipse**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

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

_____. A ordem carnavalesca. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, b (1-2): 27-45, 1994 (editado em jun. 1995).

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

_____. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **A fábula cinematográfica**. São Paulo: Papyrus Editora, 2013.

_____. **Figuras da história.** São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca.** São Paulo: Ed. Hucitec, 1984.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

SILVA, Carlos Carvalho da. **Chapa branca: Farda e fantasia nos desfiles da Beija-flor (1973-1975).** Brasília: Rico Editora, 2021.

SIMAS, L. A.; FABATO, F. **Pra tudo começar na quinta-feira: O enredo dos enredos.** Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

TRINTA, Joãozinho. **Ratos e urubus, larguem minha fantasia.** Sinopse de enredo da Beija-flor de Nilópolis, LIESA, Rio de Janeiro, 1989. Disponível em <<https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>>. Acesso em: 21 out. 2021.

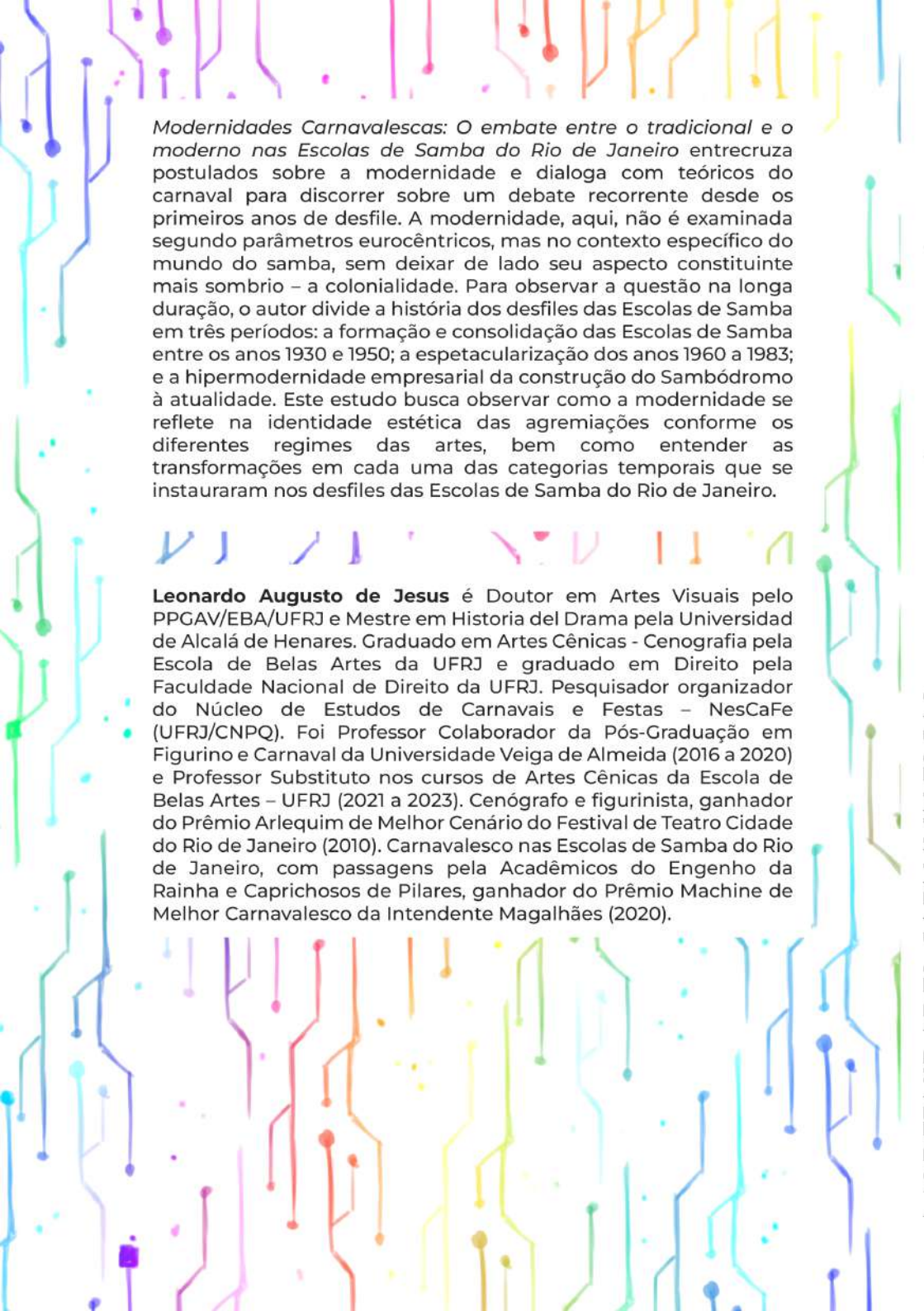
Um livro de **Leonardo Augusto de Jesus**

Capista pelo Ilustrador
Pedro Henrique da Costa

Editora Coletivo Cine-Fórum
2024

Ilustrado em Adobe Photoshop
Projeto Editorial e Diagramação em Adobe InDesign

Fontes utilizadas:
Palatino Linotype
Anton
Rakesly



Modernidades Carnavalescas: O embate entre o tradicional e o moderno nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro entrecruza postulados sobre a modernidade e dialoga com teóricos do carnaval para discorrer sobre um debate recorrente desde os primeiros anos de desfile. A modernidade, aqui, não é examinada segundo parâmetros eurocêntricos, mas no contexto específico do mundo do samba, sem deixar de lado seu aspecto constituinte mais sombrio – a colonialidade. Para observar a questão na longa duração, o autor divide a história dos desfiles das Escolas de Samba em três períodos: a formação e consolidação das Escolas de Samba entre os anos 1930 e 1950; a espetacularização dos anos 1960 a 1983; e a hipermodernidade empresarial da construção do Sambódromo à atualidade. Este estudo busca observar como a modernidade se reflete na identidade estética das agremiações conforme os diferentes regimes das artes, bem como entender as transformações em cada uma das categorias temporais que se instauraram nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

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).