

Introdução

Noite de desfile é uma festa. Também não poderia ser diferente. Afinal, estamos no carnaval, uma manifestação que funda sua identidade sobretudo na alegria. Ao longo das diversas épocas e civilizações, absorveu características múltiplas. Tudo era motivo para comemorações e excessos: homenagens ao Boi Ápis, no Egito, ao Sol, que voltava aparecer depois do inverno, aos deuses da mitologia greco-romana etc.

No Brasil, o carnaval encontrou terreno fértil para desenvolver suas múltiplas faces. A elite dançava à moda de Veneza no salões, indo depois para as ruas através das grandes sociedades. O povo formava núcleos organizados, gerando inúmeras manifestações, dando um colorido especial à festa. Nas senzalas, o negro incubou o samba, para anos depois, tornar-se elemento de integração nacional, instituindo-se a expressão máxima da chamada “brasilidade”.

A integração de todos esses elementos foram sintetizados numa única manifestação: o desfile das escolas de samba. Nela verificamos a presença de diferentes estilos e manifestações artísticas, processos rituais, canto e dança em abundância, exercícios criativos de construir a ilusão de ser rei por uma noite.

Noite de desfile é mesmo uma festa. Percorrendo os vagões do metrô ou dos trens que conduzem à avenida Marquês de Sapucaí, caminham, ansiosos e envaidecidos, componentes que irão defender “no gogó”, nos seus passos e na alegria estampada no rosto, as cores da sua agremiação.

Faltam dez minutos para a escola deixar a armação na avenida Presidente Vargas e dobrar para a avenida. Aos olhos de quem não está acostumado com o processo de montagem de um desfile, aquilo tudo parece um grande quebra-cabeças que não vai conseguir se encaixar. “Não vai dar tempo”, pensam os mais desatentos, esquecendo que carnaval também é improviso. Uma contagem regressiva mental passa a tomar conta do ambiente, que é tomado pela ansiedade. Em poucos segundos, tudo se transforma: as alas se agrupam, os destaques sobem nas alegorias, os efeitos especiais são testados pela última vez na “boca” da avenida. O intérprete do samba, o puxador, convoca os componentes que passam a viver momentos de tensão e ansiedade que explodem na avenida em forma de alegria.

Este ritual é repetido há quase um século pelas escolas de samba, manifestações que souberam perpetuar-se, através da renovação das suas apresentações, sempre trazendo novidades, seja de ordem visual, rítmica ou coreográfica.

Em 1989, a escola de samba Beija-Flor de Nilópolis conseguiu atrair a atenção do País inteiro ao romper abruptamente com algumas regras estéticas incorporadas pelas escolas de samba. Foi um carnaval em que a diversidade dos temas das 18 agremiações que disputaram o título de campeã abriu na avenida um leque de possibilidades de formas de apresentação.

Naquele ano, pôde-se observar a irreverência da Caprichosos de Pilares e São Clemente, denunciando a influência econômica e cultural brasileira dentro do mercado internacional, com ênfase na hegemonia norte-americana. O Salgueiro desfilou com o estilo de enredo que melhor lhe cabe. Com *Templo Negro em Tempo de Consciência Negra*, a escola abriu um portal simbólico que conduziu o público a uma viagem pelos temas africanos apresentados pela agremiação. A União da Ilha desfilou toda sua alegria, numa contagiante *Festa Profana*, um verdadeiro baile de carnaval que saiu dos salões e ganhou a Marquês de Sapucaí, com direito a piratas, odaliscas, pierrôs, arlequins, colombinas, palhaços, havaianos etc.

Os enredos de exaltação, tão comuns nos primórdios dos desfiles das escolas de samba, também estiveram presentes: homenagens a Elis Regina (Mocidade Independente de Padre Miguel), aos homens da noite do Rio de Janeiro – Carlos Machado, Walter Pinto e Chico Recarey (Mangueira), a Milton Nascimento (Unidos do Cabuçu), a Jorge Amado (Império Serrano) e à própria cidade do Rio de Janeiro (Tradição) integraram o quadro multicolor de enredos que se pintou na avenida, completado com uma exaltação ao centenário da Proclamação da República, apresentada pela Imperatriz Leopoldinense em *Liberdade, Liberdade! Abre as Asas sobre Nós*. A correção técnica do desfile garantiu o título à escola de Ramos, que se estabeleceu como um contraponto à ousadia apresentada pela Beija-Flor.

Como uma escola “certinha” foi considerada melhor, pelos julgadores, do que uma outra, cuja apresentação recebeu adjetivos como revolucionária, ousada etc? Que referências utilizadas fez o desfile de Joãozinho Trinta tão destacado dentre os outros? Passados os anos, o desfile da Beija-Flor parecia estar cristalizado na mente das pessoas. Poucos lembram que a Imperatriz foi a campeã do ano, mas têm na memória a imagem de centenas de mendigos “invadindo” um espaço antes destinados aos nobres, mitos e

personagens presentes no imaginário brasileiro. Que diretrizes foram seguidas para a construção dos signos utilizados na apresentação da escola? Estas são algumas interrogações que se coloca diante da proposta do enredo de subverter a gramática de uma manifestação cultural que passou por estágios de evolução até receber o título de “maior espetáculo da Terra”.

Capítulo 1 - Uma Escola Diferente

1.1 - Uma Nova Força no Carnaval

*E passo a passo no compasso/O samba cresceu
Na Candelária/Construiu seu apogeu
As burrinhas, que imagem/Para os olhos um prazer
Pedem passagem/Pros moleques de Debret
As africanas, que quadro original
Iemanjá, Iemanjá/Enriquecendo o visual¹*

Nascida em 1953 da fusão de outras escolas do morro do Salgueiro - a Azul e Branco, a Depois Eu Digo e mais tarde contando com a adesão da Unidos do Salgueiro - o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro teria uma forte ligação com as mudanças estéticas e do discurso dos enredos apresentados pelas escolas de samba. Na apresentação do seu primeiro carnaval em 1954, com o enredo *Uma Romaria à Bahia*, conseguiu furar o bloqueio das chamadas "grandes escolas" ao conquistar o terceiro lugar, ficando atrás somente do Império Serrano e Mangueira e à frente da Portela. O carnaval da escola foi idealizado por Hildebrando Moura, "artista que tinha grande experiência com os préstitos" (COSTA, 1984, p. 64), fato que o credenciava a preparar o desfile da escola.

A grande guinada do Salgueiro ocorreu com a adesão de um comerciante do bairro da Tijuca, zona Norte do Rio de Janeiro, chamado Néelson de Andrade. Ele já colaborava com a escola assinando seu livro de ouro, uma das formas mais comuns de captar recursos naquela época em que também eram embrionárias as relações entre as escolas de samba e o patrocínio para os desfiles. Mas a contribuição de Néelson ia além da ajuda financeira. "Eu também dei uma ajuda, vamos dizer, intelectual."² Os enredos apresentados pelo Salgueiro entre 1956 e 1959 foram todas sugestões de Néelson de Andrade. Homem de personalidade forte e com uma visão bastante inovadora sobre os desfiles das escolas de samba, ele foi o responsável pela criação do lema que até hoje identifica o real espírito salgueirense: "Nem melhor, nem pior. Apenas uma escola diferente". A frase não só foi incorporada pela bandeira da agremiação, como também cristalizou-se na alma de cada componente que via

¹ Trecho do samba-enredo Bumbum Praticumbum Prugurundum, Império Serrano, 1982, de autoria de Beto Sem Braço e Aluísio Machado.

² Museu da Imagem e do Som, fita de áudio nº 196/1. Depoimento colhido em 09/11/72.

emergir uma nova força dentro do carnaval carioca. A “diferença” foi sendo construída com o passar dos anos, quando a escola procurou, através dos seus enredos e da busca de profissionais que refletissem o espírito vanguardista da agremiação, uma maneira original de disputar o título.

Até o carnaval de 1958, os Acadêmicos do Salgueiro não haviam conquistado nenhum campeonato. Movido pelo estímulo da competição, Nélon tratou de buscar artistas que se identificassem com a filosofia adotada pela agremiação de buscar ser diferente das outras escolas, buscando agregar pessoas envolvidas com as artes plásticas para poder disputar com as adversárias.

Um fator que o incomodava na apresentação dos desfiles era a falta de um esmero maior por parte dos profissionais que trabalhavam na confecção das alegorias. Ele citou o exemplo do primo do Hildebrando Moura, que fazia o carnaval da escola de samba Flor do Lins³, cujo enredo era uma homenagem a Duque de Caxias.

Eu fiquei chateado quando vi esse moço fazendo um cavalo de pau e apanhar um boneco e enfiou os dois pés [do boneco, que representava Caxias] por dentro das costas do cavalo. Eu nunca vi isso, o cavaleiro, o jóquei prender as pernas por dentro da barriga do cavalo.⁴

Ao apontar para o tratamento dispensado à figura do patrono do Exército brasileiro, Nélon já demonstrava sua preocupação com certos aspectos dos desfiles, revelando a necessidade de um maior cuidado estético das apresentações das escolas de samba, que se projetavam como a grande atração do carnaval no final da década de 1950, uma vez que "na década de 40 se iniciou o declínio das grandes sociedades, cujo desfile, na terça-feira gorda foi durante décadas o ponto alto do carnaval" (VALENÇA, 1996 p.30). Outra manifestação carnavalesca de tamanha importância cujo declínio se fazia perceber foram os ranchos. "Os comerciantes e mecenas foram gradativamente se desinteressando em colaborar com os ranchos, o que determinou sua decadência." (VALENÇA, 1996, p. 35).

³ A escola de samba Flor do Lins, após unir-se com a Filhos do Deserto, deu origem à Lins Imperial, que atualmente desfila no grupo B de Acesso.

⁴ Museu da Imagem e do Som, fita de áudio nº 196/1. Depoimento colhido em 27/09/1984.

1.2 - Tem Gringo no Samba

Dentro da proposta de o Salgueiro ser identificado como uma escola "diferente", Néelson foi buscar um casal de artistas plásticos ligados à cultura popular para a realização do carnaval de 1959. O trabalho visual das escolas de samba era realizado por artistas do Arsenal da Marinha ou da Casa da Moeda, bem como por habilidosos artesãos oriundos das próprias comunidades das escola. A opção do Salgueiro em contratar uma suíça, de nome Marie Louise e um pernambucano, chamado Dirceu Nery, foi ratificada numa reunião ocorrida no apartamento do casal em Copacabana. Ali também ficou definido o enredo, que traria para a avenida a obra do pintor francês Jean-Baptiste Debret, intitulado *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, nome de uma coleção publicada em Paris entre os anos de 1834 e 1839, constituindo-se uma importante fonte documental e artística do cotidiano urbano brasileiro no século XIX.

A "contratação"⁵ do casal estabeleceu uma relação bastante comum posteriormente no carnaval. A cultura "letrada" passou a dialogar com a cultura do "morro", num processo de retroalimentação das experiências adquiridas durante suas vivências no mundo do carnaval e em outras manifestações culturais. É o diálogo entre as culturas erudita e popular que passa a figurar nos desfiles com uma maior intensidade.

No ateliê da escola, essa relação de trocas simbólicas foi se mostrando cada vez mais presente:

Marie Louise tinha que explicar às costureiras do morro , que faziam as roupas das alas, detalhes como altura de bainha, forma de manga, caimento da saia sobre a anágua, enviesado do colete; convencer que a linha diretório da cintura é embaixo do busto , além de outras especificidades (COSTA, 1984, p. 87).

Claro que houve resistência por parte de algumas pessoas. "O que é que aquela gringa, alta, magra, com sotaque estrangeiro, tinha que ver com a escola?" (COSTA, 1984, p. 87). Muitos não entendiam o sentido de algumas fantasias, como as que traziam "um cesto de perus na cabeça ou com um chapéu cheio de borboletas multicores" (COSTA,

⁵ As atas se justificam pelo fato de os carnavalescos (à época) não serem remunerados pelo seu trabalho.

1984, p. 87). A intenção era reproduzir em forma carnavalesca a obra do pintor francês, através do cuidado no desenho e na execução dos figurinos. O desfile revelou a intenção do casal Nery. A avenida foi seduzida pelo Salgueiro, que não usou carros alegóricos, mas apresentou "uma visão cenográfica, coreográfica e cromática, reproduzindo ao vivo cenas de Debret" (GUIMARÃES *apud* CAVALCANTI, 1994:56).

Apesar da brilhante apresentação, a escola ficou em segundo lugar. O julgador do quesito escultura e riqueza era o artista plástico Fernando Pamplona, então responsável pela decoração do baile carnavalesco realizado no templo da elite carioca: o Teatro Municipal. Ao ver a apresentação do Salgueiro, Pamplona não hesitou em reservar a nota máxima para a escola, dando nove à campeã Portela. O fato despertou a curiosidade do inquieto Nélson de Andrade, que tratou logo de conhecer aquele que lhe atribuíra a maior nota no quesito escultura e riqueza.

1.3 – O Negro como Protagonista do seu Próprio Espetáculo

Do encontro descrito, surgiu o natural convite para a realização do carnaval de 1960. Pamplona só fez uma exigência: que o enredo fosse *O Quilombo dos Palmares*. Ele justifica a opção pelo tema por razões político-ideológicas.

A temática negra começou não só por ser temática negra. No carnaval era só navio negreiro, Castro Alves e Princesa Isabel. (...) Foi uma época em que eu estava convencido, e ainda estou, de que em toda ação a gente precisa ser político para sair dessa merda em que a gente está. (...) O [enredo sobre] Palmares foi muito mais por ser uma reação contra a escravidão, pela liberdade, do que por ser negro. (PAMPLONA *apud* CAVALCANTI, 1999, p. 33).

Guiado por esta convicção, Pamplona montou uma equipe formada por Arlindo Rodrigues (com quem trabalhava no Teatro Municipal), o aderecista Nilton Sá, além do casal Nery, para auxiliar na montagem do desfile.

Mas nem tudo eram flores nesta etapa inicial do seu trabalho no Salgueiro. Um dos problemas enfrentados por Pamplona ao apresentar os figurinos aos componentes foi a reação destes quando viram que iriam desfilar com fantasias de negros escravizados. Este fato remete-nos a um dos princípios do carnaval, onde “um dos mecanismos utilizados para

romper com a rotina da vida diária e ingressar no contexto ‘onde tudo é possível’ é a inversão do comportamento cotidiano” (DA MATTA, 1973, p. 134). O prazer com que o componente salgueirense apresentava sua fantasia antes do desfile na Praça Saens Peña (tradicional ponto de encontro dos moradores da Tijuca) foi abalado. O carnaval representa a oportunidade do exorcismo dos fantasmas do cotidiano. É a hora em que o engraxate torna-se Imperador do Brasil, ou um nobre holandês. Retratar-se como escravo significava evocar os maus tempos vividos pela raça. Pamplona passou a fazer um verdadeiro trabalho de catequese, alegando que “o negro seria o protagonista da sua própria história, ao invés de ficar fazendo mera figuração ou personalizando figuras que nada tinham a ver consigo. Lança em vez de espada. Escudo em vez de armadura!” (COSTA, 1984, p. 93). Apesar deste obstáculo inicial, o morro do Salgueiro absorveu o espírito que Fernando Pamplona queria implementar na escola e viu que aquilo tudo podia dar certo.

O desfile foi a consagração das idéias do carnavalesco. O Salgueiro saiu aclamado pelo público e pela imprensa como favorito ao título de campeão do carnaval de 1960. Mas a apuração das notas dos jurados e as confusões do regulamento fizeram com que o Salgueiro dividisse o título com mais quatro escolas: Portela, Mangueira, Império Serrano e Unidos da Capela.

Isso não esmoreceu a equipe que prosseguiu com a linha de temática negra, que pode ser analisada como “o conjunto de questões ideológicas suscitadas pelo fato histórico da escravidão e seu lugar no processo de constituição do Brasil como nação” (CAVALCANTI, 1999, p. 27). O Salgueiro incorporou esta visão e abordou a temática nos anos seguintes: *Chica da Silva* (1963), *Chico Rei* (1964), *Bahia de Todos os Deuses* (1969), *Festa para um Rei Negro* (1971), *Do Yoruba à Luz, a Aurora dos Deuses* (1978). As sementes plantadas pela equipe comandada por Pamplona germinaram um processo de identificação da temática negra com a escola. Mesmo sem a presença do carnavalesco, seguiram-se enredos nesta mesma linha africana: *Valongo* (1976), *No Bailar dos Ventos, Relampejou, mas Não Choveu* (1980), *Skindô, Skindô* (1984) e *Templo Negro em Tempo de Consciência Negra* (1989).

A opção pela exaltação da figura do negro como um importante agente histórico, não só um mero figurante na sociedade escravista brasileira, aponta para uma transformação na forma com que a raça era vista através dos desfiles até então. Nos anos subseqüentes ao surgimento das escolas de sambas, no final da década de 1920, e durante

boa parte da década de 1930, os temas adotados pelas agremiações tinham a marca da livre escolha, não havendo um critério mais rígido para a apresentação narrativa do enredo proposto⁶.

A ascensão ao governo de Getúlio Vargas estendeu ao carnaval o ideal nacionalista que o regime pregava. As escolas adotaram enredos que mostravam os grandes heróis brasileiros e seus grandes feitos, o que permitia, inclusive, a adequação dos figurinos aos anseios dos sambistas em se apresentar no carnaval com indumentárias nobres, reproduzindo e cantando uma vida diferente da triste realidade da opressão vivida nas senzalas. A opção se estendeu nos anos JK, quando “a ideologia desenvolvimentista vai de par com o júbilo ufanista. (...) As grandes escolas – Portela, Mangueira e Império Serrano – revezam-se na louvação” (AUGRAS, 1998, p. 90). Vivia-se o apogeu da era das exaltações, onde figuravam homenagens a Caxias, Tiradentes, D. JoãoVI, D. Pedro I, Princesa Isabel, à Imprensa etc.

O olhar de um artista de “fora” enxergou que estava na hora de procurar uma alternativa que procurasse fugir às temáticas tradicionais, na tentativa de destacar-se dos enredos apresentados pelas outras agremiações. Era preciso colocar o negro em primeiro plano. Ninguém mais adequado do que Zumbi, que era encarnação do ideal de liberdade negra e o símbolo da resistência.

Acentua-se no 'negro' o fato da escravidão enquanto opressão e a revolta e reação contra ela. Predomina aqui uma visão de sociedade brasileira que enfatiza o conflito. Contudo, na oposição social senhor/escravo sublinha-se a oposição racial branco/negro e, nessa oposição, realça-se a dimensão cultural.(...) A concepção dos figurinos, ao substituir a dignidade branca por uma dignidade negra, recorria a uma África mítica (...). (CAVALCANTI, 1999, p. 36).

Em 1963, a temática africana é consolidada com o campeonato conquistado pelo Salgueiro com o enredo *Chica da Silva*, de Arlindo Rodrigues, discípulo de Fernando Pamplona. O desfile resgatou a vida da escrava que ascendeu socialmente ao se casar com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, subvertendo a lógica social da época com sua presença nos salões da fidalguia mineira. A figura heróica negra nesse enredo

⁶ O enredo só passa a ser obrigatório a partir do carnaval de 1952, embora muitas escolas já o adotassem em suas apresentações. (Cf. AUGRAS, 1998, p. 79).

ficou estabelecida na sua atitude "mais próxima da malandragem, pois que opera não no confronto aberto, mas pelo aproveitamento de brechas no sistema dominante" (CAVALCANTI, 1999, p. 37).

Chico Rei, enredo de 1964, revelou a inteligência e o espírito coletivo do personagem africano descrito pelo enredo. Apresentado de maneira heróica, a narrativa conta-nos a trajetória de um africano, trazido nos porões dos navios negreiros junto com a mulher e filhos, que morreram durante a transposição da África para o Brasil. Ao chegar, foi vendido no mercado de escravos e passou a trabalhar nas minas de diamantes em Vila Rica. Comprou sua alforria escondendo, nos próprios cabelos, o ouro retirado das minas, juntamente com outros escravos com quem compartilhou a idéia. Tornou-se senhor de terras e uma personalidade influente na cidade em que vivia. "É o herói de uma integração efetiva a um sistema que equilibra, em sua estratégia de resistência, a malandragem e o trabalho, a causa individual e a causa coletiva" (CAVALCANTI, 1999, p. 37).

Em 1969, novamente o Salgueiro sagrou-se campeão com o enredo *Bahia de Todos os Deuses*, exaltando a influência negra no Estado, mostrando aspectos do sincretismo e a beleza das imagens do rituais de candomblé. Evocou também as divindades míticas presentes na religiosidade baiana, sem esquecer de enaltecer suas belezas naturais.

Em 1971, o Salgueiro apresentou *Festa para um Rei Negro (Pega no Ganzê)*. O enredo nasceu do trabalho de mestrado em Artes Decorativas da aluna da Escola de Belas Artes, Maria Augusta Rodrigues, que mais tarde se tornaria uma das grandes personalidades do carnaval ao apresentar uma estética baseada na leveza, no colorido e em belos efeitos visuais na escola de samba União da Ilha do Governador. A dissertação de Maria Augusta baseava-se numa visita de príncipes africanos a Maurício de Nassau, onde houve extensas comemorações. Mais uma vez o Salgueiro iria resgatar nos "anais da nossa história" um fato restrito ao conhecimento de poucos estudiosos. A "festa" apresentada na avenida reproduziu a glória da raça negra, exaltando seus valores e a alegria de suas manifestações. A nobreza presente à festa é tanto branca quanto negra, personificada na figura do rei do Congo. A festa é aberta a todos, "quem quiser pode chegar". O ideal de harmonia entre as raças é temporariamente alcançado, a tristeza da vida oprimida deixa de existir, já que, na noite do evento, "ninguém chora e ninguém pode chorar".

A breve descrição dos enredos ilustra como o perfil do negro foi elaborado pela equipe de Fernando Pamplona no Salgueiro. A imagem heróica, exaltando valores

sedimentados durante o período da escravização dos negros e sua presença no Brasil, fez emergir o sentimento de orgulho da raça. Criou-se o estereótipo do lutador, forte e transgressor. Conforme idealizava Fernando Pamplona, o Salgueiro levava uma mensagem baseada, sobretudo, nas ações em prol da liberdade.

Vale ressaltar que a temática negra foi um dos pontos fortes dos enredos apresentados pela escola tijuicana, dentro de uma proposta maior de ser identificada como "diferente", ao fazer emergir, dos livros de história restritos ao conhecimento de poucos, personagens "marginais" cuja trajetória se apresentava como interessante fonte narrativa. Exemplos são os enredos *Aleijadinho* (1961) e *Dona Beja, Feiticeira de Araxá* (1968). As manifestações presentes no carnaval (*História do Carnaval Carioca*, 1965 e *Praça XI, Carioca da Gema*, 1970), a luta pela liberdade (*História da Liberdade no Brasil*, 1967) e uma homenagem à escola de samba Estação Primeira de Mangueira (*Minha Madrinha, Mangueira Querida*, 1972) foram os temas contados pelo Salgueiro no período em que Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues estiveram no comando artístico da Escola. Mesmo com a saída dos carnavalescos, em 1972, muitos integrantes da equipe deram prosseguimento à filosofia já impregnada no sangue salgueirense, apresentando, no carnaval de 1973, uma homenagem à jornalista Eneida de Moraes.

1.4 - Uma Ponte entre Dois Mundos

Em uma escola de samba, o carnavalesco constitui-se numa espécie de mago que procura promover sua linha de trabalho, sem violentar as características construídas pela agremiação ao longo da sua trajetória no carnaval. Responsável pela concepção, execução e desenvolvimento do enredo - ponto de partida do carnaval - o artista precisa transitar entre os diversos setores da escola para fazer um levantamento das aspirações, qualidades e limitações dos componentes. Claro que não há um comportamento homogêneo entre os profissionais que trabalham o aspecto visual das escolas de samba. Alguns contam com equipes numerosas, delegando muitas dessas tarefas. Mas a grande maioria cumpre, a cada ano, o grande ritual dos desfiles, como o descrito abaixo:

Eu me sinto um bruxo comandando uma exorcização coletiva de cinco mil pessoas. Desde todo o preparativo de descrever a história, roteirizar, desenhar o figurino, fazer o cenário, fazer a produção,

dirigir o show, assistir o show, assistir a essa confusão toda. É fascinante. (JARDIM *apud* FERREIRA, 1999, p. 112).

Com o passar dos anos, a função do carnavalesco cresceu em proporção direta ao processo de transformação de alguns aspectos dos desfiles das escolas de samba. Cabe aqui fazer uma breve digressão sobre o desenvolvimento da manifestação carnavalesca em estudo e a luta para afirmação do samba como arte.

Dos porões dos navios negreiros à consagração do espetáculo na avenida, há uma luta pelo reconhecimento do samba como gênero musical. Isso se deveu à ação de pessoas ou grupos preocupados em mudar o conceito mal construído sobre sua manifestação, livrando-se da mordada da intolerância e abraçando um papel de mediador nesse processo de integração.

Os primeiros passos dos sambistas rumo à aceitação da sua manifestação artística foram bastante tortuosos, driblando a ação repressora da polícia - como nos batuques realizados no quintal da casa da tia Ciata (MOURA, 1983, p. 117) - e a visão distorcida da maioria da elite carioca em relação ao ritmo africano, herança do projeto de civilização adotado pelo prefeito Pereira Passos para o Rio de Janeiro, nos moldes da remodelação que Haussmann aplicou em Paris, então referência paradigmática de civilização ocidental. Era o auge da *Belle Époque* e o apogeu do cientificismo, quando "a cultura popular é identificada com negativismo, na medida em que não compactua com os valores da modernidade" (VELLOSO, 1988, p. 8,9).

Com o passar dos anos, as manifestações populares começaram a ganhar a atenção das classes dominantes. "É a busca do exótico que atrai cada vez mais a nossa burguesia, ansiosa por experimentar novas sensações e aventuras" (VELLOSO, 1988, p. 25). Assim, o maxixe, a modinha, o lundu, o samba passaram a adentrar os salões da elite carioca. A consolidação do samba como um ritmo musical merecedor de seu reconhecimento foi realizada através da ação de mediadores que constituíram um elo entre as camadas sociais, culminando com a sua identificação como símbolo da identidade nacional, dentro de um projeto ideológico da construção da "unidade da pátria" (VIANNA, 1995, pp. 55-63).

A definição de escola de samba como "uma modalidade de associação recreativa e musical caracterizada por sua finalidade carnavalesca" (GOLDWASSER, 1975, p. 19), remete-nos à extrema ligação das escolas com o carnaval e a música. Outros elementos

inerentes ao desfile, em especial os realizados no barracão, como os trabalhos de iluminação, marcenaria e escultura, foram sendo incorporados à medida em que os cortejos passaram a apresentar um processo de crescente complexidade. Entretanto, sua origem e manutenção encontram-se diretamente ligadas ao binômio música/carnaval. No caso, a música apresentada pelas escolas, bem como sua forma processional de desfile, reafirma a idéia do samba como “instrumento efetivo de afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16). Sua visão acerca do surgimento e da caracterização do samba como elemento advindo de uma cultura com significações peculiares, como é o caso africano, revela-nos aspectos relevantes do samba dentro de um sistema maior.

No Ocidente, com o reforçamento (capitalista) da consciência individualizada, a música, enquanto prática produtora de sentido, tem afirmado a sua autonomia com relação a outros sistemas semióticos da vida social, convertendo-se na arte solitária. Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (aiê, em nagô) e o invisível (o orum).
(SODRÉ, 1998, p. 21).

Verificamos que o ritual do desfile teve sua gênese no próprio modo africano de comunicação com o mundo, de acordo com suas tradições. A música, como meio de transmissão da cultura oral, tornou-se indissociável à dança, à representação simbólica e à apresentação de mensagens trabalhadas segundo o conteúdo a ser descrito. Enfim, “cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte” (SODRÉ, 1998, p. 23).

Dentro desse panorama de tensão entre o samba marginal e o samba afirmação, encontramos os tais mediadores culturais, propósito inicial deste tópico, definidos como “personagens que, na dialética entre cultura erudita e cultura popular transitam entre meios distintos, ocupando inevitavelmente posições ambíguas” (VOVELLE *apud* FERREIRA, 1999, p. 112).

Nas escolas, verificamos a presença de Paulo da Portela como um pioneiro ao levantar o estandarte em favor da luta “para (...) adquirir boa imagem pública, a fim de

obter credibilidade e crédito (...) ajudando a mudar, junto às classes mais altas, a imagem do sambista marginal" (SILVA & SANTOS, 1979, p. 44). A bibliografia sobre as escolas de samba descreve Paulo da Portela como um homem preocupado em demolir o muro do preconceito construído sobre as bases acima descritas. Sua pretensão era reafirmar o valor do sambista e fazê-lo ser reconhecido no seu papel artístico. Incorporou diversas modificações no modo de apresentação do Conjunto Carnavalesco de Oswaldo Cruz, que depois originaria a Escola de Samba Portela, dentre elas, a uniformização dos componentes e a criação da comissão de frente, responsável pela saudação ao público e aos jurados. Sua coreografia, baseada na elegância do ato de apresentar a escola, tem suas origens nos rituais de candomblé. "Mensageiro por excelência, Exu apresenta-se numa dança serpenteada, as mãos ora levantadas para o *orum* (céu), ora para *ayé* (terra), os quais ele interliga. A comissão de frente, em especial a partir da década de 60, executa inúmeros dos seus passos" (REGO, 1996, p. 6). Todos os seus integrantes, claro, vinham devidamente bem vestidos, para transmitir simbolicamente a tradição da escola.

Aos poucos, a classe média foi penetrando no mundo do samba. As escolas passaram a despertar um crescente interesse nos foliões, daí a necessidade de uma releitura dos processos de criação dos enredos e na forma como eram transmitidos através das alegorias e fantasias.

Vimos, anteriormente, o Salgueiro, através dos profissionais da Escola de Belas Artes, como agente catalisador do processo de evolução das apresentações das escolas de samba. Evidentemente não foi o Salgueiro sozinho quem compôs as diretrizes para os desfiles atuais. As inovações foram sendo sedimentadas no decorrer dos carnavais disputados ano a ano. O Império Serrano introduziu os destaques de luxo e trouxe, pela primeira vez, todos os seus integrantes fantasiados (JÓRIO & ARAÚJO, 1969, p. 127). Mangueira, Portela, Unidos da Tijuca, cada uma dessas escolas iam apresentando e incorporando novidades para incrementar seus desfiles e, dessa forma, impressionar público e jurados.

As escolas não tiveram uma forma "pura" de apresentação, sempre beberam na fonte de outras manifestações culturais, como os blocos, cordões, ranchos... Deste último, elas se apropriaram da definição de enredos para os seus desfiles. O próprio intercâmbio cultural entre as escolas de samba e profissionais de outras áreas "era um fato comum, na maioria das vezes não revelado" (GUIMARÃES *apud* FERREIRA, 1999, p. 117). Um dos

exemplos clássicos desta afirmação é a presença dos irmãos Garrido, grandes cenógrafos da década de 30, contratados em 1935 para realizar o carnaval da escola de samba Vizinha Faladeira (RIOTUR, 1991, p.306).

Mas com a entrada do casal Nery e dos profissionais da Escola de Belas Artes, o desfile das escolas de samba passou por um processo de espetacularização das suas apresentações. Marie Louise admite que sua atuação dentro da Escola abriu caminhos para muitas mudanças. "A gente misturava essa coisa de escola de samba com Teatro Municipal, essa coisa do *show* de levar o espírito do espetáculo para a escola de samba" (NERY *apud* FERREIRA, 1999, 117).

Sobre esta capacidade de diálogo entre a cultura "do morro" e a cultura "do asfalto", devemos retomar a visão de Canclini sobre a forma como a cultura popular vai construindo sua significação: "o popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações" (CANCLINI *apud* VIANNA, 1995, p. 35). A cultura erudita, por sua vez, apresenta-se, na definição de Arantes, como um composto "de atividades especializadas que têm como objetivo a produção do conhecimento e de um gosto que, partindo das universidades e academias, são difundidas entre as diversas camadas sociais como os mais belos, os mais corretos, os mais plausíveis" (ARANTES *apud* FERREIRA, 1999, p. 26).

Apesar de saídos de uma Universidade, os artistas da Escola de Belas Artes imprimiram um trabalho baseado na troca de experiências, negando qualquer imposição abrupta às raízes da manifestação popular sobre a qual estavam debruçados. Sua meta não era desvirtuar a forma de desfile, mas procurar, impulsionados pelo estímulo competitivo, empreender novas alternativas estéticas, buscando fugir dos padrões adotados por outras escolas. Nesse processo, tanto ensinaram como aprenderam. Os figurinos tinham a assinatura de profissionais preocupados com a reconstituição de época, conforme exigência do enredo. Os elementos cenográficos seguiam esta mesma diretriz. Por sua vez, absorveram lições, como a utilização de materiais bem conhecidos do povo, na busca de efeitos visuais que causassem o impacto desejado, usando a criatividade exigida pela escassez de recursos.

Um bom exemplo eram as anáguas das baianas. Hoje, elas utilizam vergalhão ou plástico para construir suas belas saias rodadas. Na década de 60, o volume era garantido

por anáguas feitas por sacos de farinhas de trigo emendados uns aos outros. Colocava-se goma e depois eram levados para secar na grama.⁷

No carnaval de 1965, quando a escola comemorou o quarto centenário de fundação do Rio de Janeiro apresentando sua manifestação cultural mais forte - o carnaval - a equipe comandada por Pamplona elaborou soluções bastante criativas nas fantasias. "Se você pegar as fotos do desfile, vai ver que o Salgueiro veio quase todo com pompons vermelhos sobre um fundo branco. (...) Um pompom vermelho sobre um fundo branco vale mais do que duzentas e setenta e cinco lantejoulas ou paetês, que são muito mais caros"⁸. "(...) proibimos baiana de Carmen Miranda, barriga de fora, tiramos lâmpadas, botamos espelho⁹, simplificamos o samba". (PAMPLONA *apud* CAVALCANTI, 1999, p. 34).

Em 1963, encontramos um exemplo clássico do diálogo cultural que se afirmava com crescente intensidade. Durante o desfile do Salgueiro, com o enredo *Chica da Silva*, houve a apresentação de uma coreografia baseada no minueto dançado nos salões da sociedade de Diamantina, que a negra Chica passou a freqüentar. A imagem era impactante: sob a aurora daquela manhã de carnaval, embalados pela batida da bateria do Salgueiro, contagiados pelo samba de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, e emoldurados por uma alegoria toda arrematada por ornamentos barrocos, os componentes, fantasiados de damas e cavalheiros, seduziram a avenida Presidente Vargas ao apresentar um balé inimaginável para a época. Entre os dançarinos, misturavam-se pessoas pertencentes ao Corpo de Baile do Teatro Municipal e jovens moradores do morro do Salgueiro. Naquele momento de rara beleza, não importava a origem. Todos dançavam

apaixonadamente, representando seu papel dentro do enredo com toda a dignidade. A dança dos nobres rendeu-se à batida do samba.

A responsável pela coreografia, Mercedes Baptista, primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, levou para a avenida sua experiência nos palcos. Ela seria a responsável pela formação de inúmeros bailarinos, "ensinando danças folclóricas de

⁷ Conforme depoimento fornecido pela tia Doninha, baiana do Salgueiro desde a sua fundação, retirado do site www.salgueiro.com.br.

⁸ Museu da Imagem e do Som, fita de áudio número 657/1.

⁹ As lâmpadas a que Pamplona se refere eram usadas em algumas alas, um efeito especial muito comum na apresentação das escolas. Seu brilho era mantido por pilhas que ficavam presas às coxas ou às nádegas dos passistas, o que normalmente causava um grande desconforto, pois muitas delas vazavam, queimando a pele dos sambistas. Inspirado em

origem afro" (REGO, 1996, p. 113).

Se a Escola de Belas Artes invadiu o desfile das escolas de samba, estas adentraram os salões da sociedade carioca em 1964. Naquele ano, a opulência do Baile do Teatro Municipal rendeu-se a Isabel Valença, que no ano anterior havia conquistado um enorme sucesso ao representar na avenida a própria Chica da Silva, consagrando-a como a grande destaque das escolas de samba. Deixemos que Haroldo Costa nos conte um pouco do que aconteceu naquela noite no Baile do Teatro Municipal.

Como era hábito, por volta da meia-noite o baile parava para a apresentação das fantasias vitoriosas nas diversas categorias. Na maioria das vezes, os foliões manifestavam uma certa hostilidade, mas naquela noite foi diferente. Quando o coordenador do desfile, Antônio Ribeiro Martins, anunciou Isabel Valença com sua fantasia premiada, o salão inteiro, sem que ninguém ordenasse ou comandasse, começou a cantar o samba Chica da Silva. Foi um grande momento, um belo momento daqueles que marcam a memória e o sentimento das pessoas. (COSTA, 1984, p. 141).

O episódio ratificou o reconhecimento da elite carioca à força das escolas de samba, já consagrada como grande atração do carnaval carioca.

Para as outras escolas, o Salgueiro havia se tornado um parâmetro estético.

De 1963 em diante, os dirigentes das demais escolas queriam competir com o Salgueiro, no nível proposto por Pamplona e Arlindo Rodrigues, mas não sabiam como. Os da Portela acharam que a marca principal daquele trabalho era a ostentação e, por isso, responderia em 1964 com um grupo de violinistas encasacados abrindo o desfile em que o enredo "O Segundo Casamento de D. Pedro I". Os da Estação Primeira, por sua vez, viram modernidade no Salgueiro e a melhor maneira de responder seria pedir a Amílcar de Castro, extraordinário escultor ligado aos movimentos de vanguarda, para confeccionar uma de suas alegorias. O fato é que os sambistas mangueirenses não entenderam o obelisco traçado por Amílcar de Castro, vendo nele

outras manifestações como o maracatu e as congadas, Pamplona resolveu tirar proveito da luz do ambiente e colocou espelhos que produziam o mesmo efeito das lâmpadas (CABRAL, 1996, p. 375).

muito mais um objeto de conotações fálicas do que, propriamente, uma alegoria de escola de samba. (CABRAL, 1996, p. 187).

A experiência vivida pela Estação Primeira de Mangueira mostra-nos que qualquer intenção de inovar a linguagem dos desfiles precisa ser trabalhada em função de conceitos com os quais os componentes se integrem. Não basta ser carnavalesco. Tem que comunicar.

No decorrer deste trabalho, veremos a presença desse profissional cada vez mais inserido dentro do cotidiano da escola, chamando para si muitas das responsabilidades de um desfile. Este artista é para uns um salvador, para outros, um ditador. Na corda bamba entre a consagração e o fracasso de uma escola, eles se enveredam em bibliotecas na busca de *insights* para seus desfiles. O carnavalesco se deu a tarefa de exibir sua destreza artística, ao se colocar como um bruxo, como nos disse Osvaldo Jardim. No seu caldeirão, vai diluindo elementos culturais diversos, na busca da fórmula do desfile ideal que agrade à baiana, ao ritmista, ao destaque, ao jurado e ao público. Cabe a ele achar soluções visuais que causem tamanho impacto que possam vir a transformar os componentes em verdadeiros reis e rainhas, quando a ilusão dos minutos de desfile se transformarem numa doce realidade – pelo menos carnavalesca - ao serem reveladas as notas dos jurados.

1.5 - E Veio a Grande Polêmica...

As mudanças que se processavam nos desfiles pela presença de integrantes da Escola de Belas Artes no comando do carnaval do Salgueiro e a conseqüente adesão das outras escolas a essa filosofia despertaram a ira de muitos intelectuais e jornalistas. Em 1965, quando Néelson de Andrade - já contribuindo para a Portela - anunciou a presença do bailarino norte-americano Lennie Dale comandando uma ala coreografada na escola de Madureira, houve uma reação bastante inflamada por parte de intelectuais que acompanhavam o desfile das escolas de samba. Os jornais da época foram invadidos por artigos e reportagens acerca do assunto.

O jornalista Aroldo Bonifácio escreveu uma matéria no jornal *Correio da Manhã* em cujo título expressa uma firme oposição à presença de gente "de fora" nas escolas de samba. No corpo do texto, ele deixava clara sua opinião ao que ele chamava de "atentado

contra a autenticidade do samba" (BONIFÁCIO *apud* COSTA, 1984, p. 146). A ele, seguiu-se o jornalista Sérgio Bittencourt, do mesmo *Correio da Manhã*. A *Crônica Antipática*, como ele mesmo já adjetivava no título, despejava a ira sobre a presença, nos desfiles, de Mercedes Baptista, Haroldo Costa - que já trabalhava na produção de *shows* para o teatro e para a televisão - Clóvis Bornay, por sua presença na Portela, Dalva de Oliveira e Jorge Goulart, por anunciarem que iriam desfilarem no Império Serrano. Sérgio Cabral aderiu ao bloco dos descontentes com integrantes que não pertenciam às comunidades das escolas. Até Nilton Sá, o aderecista que trabalhou na equipe do carnaval de 1960, *Quilombo dos Palmares*, às vésperas do carnaval de 1963, não poupou Pamplona e sua equipe da acusação de invadir o espaço do samba: "a tese que defendo é que a intromissão do intelectual nos fatos da tradição popular concorre para sua degeneração" (SÁ *apud* CABRAL, 1996, p. 186).

A opinião de Pamplona sobre o assunto procura ir de encontro à forma distorcida como era vista a presença de segmentos de outras classes sociais no samba: "Toda a imprensa purista, até meu amigo Sérgio Cabral, protestava contra a presença de intelectualóides eruditos no meio da geração da cultura popular, como se a gente deixasse de ser povo também, ou se você passou pelo primário ou secundário, deixasse de sentir o que o povo sente¹⁰". Pamplona costuma, em suas entrevistas, deixar claro que "se não fossem eles a inovar a temática de enredo e a confecção de alegorias, outras pessoas o fariam, pois impulsionadas pela própria natureza competitiva do desfile, as escolas já vinham caminhando nessa direção" (CAVALCANTI, 1994, p. 55).

As vozes que se levantaram contra a "invasão" da classe média no samba não foram suficientes para abafar o sucesso do Salgueiro nesses dois anos em que a polêmica se deu com maior intensidade, 1963 e 1965. Coincidência ou não, o fato é que a Escola conseguiu nesses carnavais a primazia de ser a melhor entre as grandes, conquistando títulos sob aplausos da avenida e com o aval da comunidade. Afinal, pobre gosta mesmo é de luxo... Mas isto é conversa para mais tarde.

¹⁰ Museu da Imagem e do Som, fita de áudio número 657/1.

Capítulo 2 - Sonhar com Rei Dá João¹¹

2.1 - O Grande Espetáculo do Carnaval

João Clemente Jorge Trinta desembarcou no Rio de Janeiro, ainda na década de 1950, trazendo consigo apenas uma maleta e o sonho de ser bailarino. A pequena estatura não parecia ser empecilho algum diante da sua grande força de vontade. Sua maior bagagem: as leituras que haviam ampliado sua noção de mundo, determinando-lhe uma grande inquietude. Ao se deparar com a opulência do Teatro Municipal, passou a trabalhar nos bastidores dos espetáculos, onde chegou a chefe de guarda-roupa. Foi nessa ocasião em que conheceu Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues.

Pamplona sempre ressaltou sua admiração pelo trabalho de Joãosinho Trinta. "Quando a gente pegava a decoração de bailes carnavalescos, como o do Copacabana Palace, João era sempre chamado para trabalhar na equipe que era formada pelo pessoal do Teatro Municipal. E víamos logo que o mais criativo era ele" (PAMPLONA *apud* CABRAL, 1996, p. 372). Dentre as qualidades do jovem maranhense, Pamplona destaca o seu interesse em pesquisar a fundo o tema sobre o qual se debruça. "Se ia trabalhar no cenário de uma peça de Shakespeare, lia Shakespeare inteiro" (PAMPLONA *apud* CABRAL, 1996, p. 377).

Com as bênçãos de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, Joãosinho iniciou sua carreira no carnaval. Começou como adrecista no Salgueiro, em 1963. Mas seu trabalho ganhou maiores dimensões no carnaval de 1965, quando foi responsável pelos adereços que ajudavam a contar a *História do Carnaval Carioca*. Em meio aos artistas da Escola de Belas Artes, deixou-se contaminar pela visão vanguardista da escola que primava em ser diferente.

Com o passar dos anos, as escolas de samba tornaram-se alvo cada vez maior dos seus trabalhos. Durante os preparativos para o desfile de 1973, com a saída de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, Joãosinho assumiu, ao lado de Tereza Aragão - que deu a sugestão do enredo - o carnaval em homenagem à jornalista e pesquisadora Eneida de Moraes, autora do livro *A História do Carnaval Carioca*, o mesmo que forneceu subsídios

¹¹ Título do enredo da União da Ilha do Governador de 1990, quando a Escola homenageou o carnavalesco Joãosinho Trinta.

para o enredo campeão em 1965. A Escola obteve a terceira colocação, não obstante o belo visual apresentado e a emoção de homenagear a grande biógrafa do carnaval carioca.

Durante a pesquisa sobre as manifestações carnavalescas tão estudadas por Eneida, Joãozinho percebeu que muitas delas estavam desaparecendo. A partir daí, segundo ele mesmo declarou em diversas ocasiões, sua concepção sobre os desfiles das escolas de samba ganhou outra dimensão.

As três forças do carnaval carioca (...) eram: rancho, grande sociedade e escola de samba. O que aconteceu com o rancho e a grande sociedade? Eles se fossilizaram, não evoluíram. A escola de samba começou a crescer. Eu vi que a escola de samba iria se fossilizar, se ela não fosse acrescida de alguma coisa, que essa coisa deveria ser exatamente aquilo que havia no rancho e na grande sociedade e coloquei num fio, no eixo, na terceira coisa. (TRINTA apud SILVEIRA JR., 1985, p. 48).

Baseado nessa filosofia, Joãozinho entrou de cabeça na preparação do carnaval de 1974. Assumiu o comando da equipe artística do Salgueiro com a convicção de que a escola de samba é um grande espetáculo, uma ópera de rua cuja estrutura estava diluída em diversos elementos que, conjugados, formavam uma das mais belas manifestações culturais do planeta. A figura do carnavalesco, a partir de então, impõe-se com maior intensidade, atuando como um mediador "consciente dos dois lados da questão. O enredo [erudito] e o samba [popular]" (FERREIRA, 1999, p. 120). Para Joãozinho Trinta, a elevação do potencial visual era um elemento imprescindível para dinamizar a apresentação das escolas de samba, fazendo com que elas mantivessem sua força no carnaval.

Não se pode falar em raízes quando o tempo e o espaço mudaram.(...) Eles criticam muito a minha figura de carnavalesco, dizem que eu englobo, que eu seguro. Mas "Seu" Carlos Drummond de Andrade diz que se não surgirem artistas para segurarem os movimentos de arte popular, eles se defasam, eles somem, eles se diluem na grande cidade. (TRINTA apud SILVEIRA JR., 1985, p. 62).

Sua forma de enxergar os desfiles como uma ópera de rua fez com que inaugurasse uma atitude bastante delicada a respeito da questão autoral do samba-enredo: a junção de duas ou mais composições em uma só. Para Joãozinho Trinta, *O Segredo das Minas do Rei*

Salomão, apresentado pelo Salgueiro em 1975, não era um enredo fácil de ser traduzido através do lirismo do compositor, precisando de um cuidado maior na sua concepção de letra e melodia.

"(...) eu percebi que o samba da Nininha Rossi (Zenith Rossi Silvestre) era muito bom na primeira parte, mas na segunda era fraco. Enquanto isso, o do Dauro e mais dois compositores era exatamente o contrário, a segunda parte era boa e a primeira parte é que não era" (TRINTA *apud* COSTA, 1984, p. 235, 236).

Usando a prerrogativa de "diretor do espetáculo", Joãozinho, com o aval da equipe de harmonia, sugeriu a colagem dos trechos do samba, com a finalidade de proporcionar ao desfile um bom casamento entre o visual e o samba cantado pela Escola.

Apostando numa visão de desfile como um grande espetáculo audiovisual, disparou:

Eu sempre achei que do momento em que o samba tem a designação de enredo, não é do mesmo tipo do samba de empolgação ou do samba de partido alto, que depende apenas da inspiração dos compositores. Se é samba-enredo, é porque está ligado a uma estrutura, a alguma coisa que é o enredo, o libreto. Então, neste momento, ele não pode ter a liberdade total, o seu trabalho tem a finalidade de se entrosar com o desfile. (TRINTA *apud* COSTA, 1984, p. 236).

Algumas atitudes do carnavalesco incomodaram - e muito - alguns sambistas. Em 1977, o compositor Cabana, um dos fundadores da Beija-Flor de Nilópolis, acusou Joãozinho Trinta de modificar 27 dos 31 versos escritos pelos compositores Savinho e Luciano para o enredo *Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana*.

Mas como convencer os componentes da escola de que se tratava de um desrespeito à obra alheia se, no desfile, o carnavalesco comandou a conquista do bicampeonato? As queixas de Cabana não tiveram a menor repercussão, nem na comunidade de Nilópolis. (CABRAL, 1996, p. 211).

A marca dos carnavais de Joãozinho Trinta no Salgueiro e nas outras agremiações pelas quais passou é a grandiosidade dos carros alegóricos, "bem maiores que a média das outras escolas de samba" (CABRAL, 1996, p. 208), justificada pelo aumento das

arquibancadas, ocasionando uma inevitável verticalização dos desfiles. "O visual de quem está naquela arquibancada lá em cima é totalmente diferente do visual da Praça Onze de trinta anos atrás, que era a corda, que era o chão" (TRINTA *apud* SILVEIRA JR., 1985, p. 62).

Após o carnaval de 1975, Joãozinho Trinta deixou a escola, aborrecido pela falta de estrutura para realizar os desfiles e desenvolver projetos na área social. Saiu com um profundo sentimento de frustração.

Tinha conseguido duas vitórias bonitas, com dois enredos criativos e originais, é certo, mas o que ele sonhava era com um trabalho contínuo e conseqüente, reabilitando a importância do morador do morro fora da época de carnaval e, principalmente, com a realização de um trabalho com as crianças, para que elas entendessem desde cedo que a pobreza e a marginalidade não são uma fatalidade, não são as duas únicas coisas que a vida pode lhes dar. E foi-se embora.
(COSTA, 1984, p. 234).

Como figura em ascendente cotação no mundo do carnaval, Joãozinho Trinta não demorou a ser contatado pelo banqueiro do jogo do bicho Aniz Abraão David, o Anísio, cuja meta era transformar a Beija-Flor de Nilópolis - Escola que havia se notabilizado pelos enredos em homenagem à ditadura militar, *Brasil Ano 2000* (1974) e *O Grande Decênio* (1975) – em uma super escola. Não poupou recursos. Levou grandes valores do Salgueiro, como o diretor de harmonia Laíla, juntamente com sua equipe, e o figurinista Viriato Ferreira, entre tantos outros nomes.

A figura do mecenato no carnaval começou a tornar-se uma prática a olhos vistos¹² no carnaval de 1974, quando Castor de Andrade injetou recursos na contratação de profissionais de peso, trazendo, por exemplo, o carnavalesco Arlindo Rodrigues para a Mocidade Independente de Padre Miguel. Este tipo de patrocínio rendeu às escolas uma grande possibilidade de criar uma estrutura capaz de apresentar desfiles cada vez mais caros e altamente competitivos. Na verdade, trata-se de uma via de mão dupla: se por um

¹² Podemos destacar a ação de dois banqueiros do bicho no carnaval antes de 1974: Natal, da Portela e Osmar Valença, do Salgueiro. O primeiro injetava vultosas somas no carnaval da sua escola, tendo uma participação efetiva desde a sua fundação. Osmar Valença, ao contrário, não investia qualquer recurso na escola da Tijuca. Muitas vezes Fernando Pamplona, quando carnavalesco do Salgueiro, assumiu dívidas em seu próprio nome para conseguir botar o carnaval na rua.

lado as agremiações tinham o apoio financeiro dos patronos, estes aproveitavam-se da ótima vitrine em que as escolas de samba haviam se tornado, podendo freqüentar os jornais em páginas outras que não fossem as policiais. O exemplo de Castor foi seguido por Anísio, na Beija-Flor; Miro Garcia, na Unidos de Vila Isabel e, posteriormente, no Salgueiro; e Luiz Pacheco Drumond, na Imperatriz Leopoldinense, para ficarmos nos mais conhecidos.

A base comunitária da Beija-Flor é o município de Nilópolis, reduto político e base das ações da família Abraão David no jogo do bicho. Localizada na Baixada Fluminense, é, em área, uma das menores cidades do Brasil. Até 1976, a Escola sempre oscilava entre o primeiro e o segundo grupo, constituindo-se numa agremiação bastante instável em suas colocações.

Com toda a estrutura para montar seus desfiles, Joãosinho arregaçou as mangas e passou a trabalhar com afinco na escola de Nilópolis, onde conseguiu um tricampeonato: 1976, *Sonhar com Rei Dá Leão*; 1977, *Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana*; 1978, *A Criação do Mundo na Tradição Nagô*. Obteve também os títulos de 1980, com *O Sol da Meia-Noite* e de 1983, com o enredo *A Grande Constelação das Estrelas Negras*. A escola obteve sua pior classificação, na era Joãosinho Trinta, em 1992, com o enredo *Há um Ponto de Luz na Imensidão*, ocasião em que ficou em sétimo lugar.

Depois de assinar dezessete desfiles pela azul e branco de Nilópolis, Joãosinho Trinta deixou a Beija-Flor. Em 1993, ficou fora do carnaval, retornando no ano seguinte com a Unidos do Viradouro, escola de samba de Niterói, onde permanece até hoje no comando artístico da Escola.

2.2 – Frutos de Uma Imaginação

Estamos em 1973. Joãosinho Trinta foi remexer, em seu repertório de imagens, idéias para elaborar o enredo do Salgueiro para o próximo carnaval. Lembrou-se das histórias contadas pela Nhá Vita, uma negra alta e magra, que fazia as crianças dormirem embaladas pelas histórias de personagens fantásticos, como Nhá Jança e o touro negro que era um rei.

Assim nasceu o enredo *Rei de França na Ilha da Assombração*. Joãosinho Trinta apostou na mistura dessas diversas histórias, partindo da imaginação do filho da poderosa rainha da França, Maria de Médici. Segundo o enredo, o menino Luís XIII presenciou os

preparativos de uma esquadra que iria invadir um lugar longínquo no novo mundo, habitado por índios. E para lá sua cabeça voava, numa viagem onde suas referências materiais e imagéticas se fundiam com um mundo desconhecido e ao mesmo tempo sedutor. Candelabros transformavam-se em palmeirais. Em meio aos salões espelhados, surgia uma floresta tropical cujo exotismo era embriagador.

Conheceu também a história de Ana Jansen, uma escrava que casou com seu senhor. Muitos negros pensaram que após a sua mudança de *status*, suas liberdades estivessem garantidas. Mas a cruel Nhá Jança - como os negros pronunciavam - tornou-se uma grande assombração em vida. Açoitava seus irmãos de cor e os tratava de forma ainda mais desumana do que aquela a que o próprio sistema escravista já os condenava. A lenda criada em torno dela dizia que, à meia-noite, surgia a sua carruagem arrastando as almas penadas daqueles a quem ela havia maltratado. Quem a visse, virava lobisomem ou fantasma. Na verdade, nada mais era do que um artifício fomentado pela própria Ana Jansen para que ninguém saísse de suas casas à meia-noite, quando fazia o tráfico ilegal de escravos.

Na avenida, Joãozinho Trinta deu uma nova roupagem à lenda, adaptando-a aos anseios dos componentes da Escola. “Como eu podia fazer essa história da Nhá Jança botando o crioulo do Salgueiro, que quer ser príncipe, acorrentado e gemendo atrás da carruagem?” (TRINTA *apud* SILVEIRA JR., 1985, p. 90). Sua idéia foi trazer a carruagem pegando fogo, o fogo de Xangô, orixá da justiça, representando o castigo que consome a alma de Ana Jansen. Os escravos vieram sobre a carruagem, representando príncipes e princesas das grandes nações africanas.

Outra lenda maranhense contava que, em uma noite de lua cheia, na praia dos Lençóis, surgiu um cortejo de assombrações composto por figuras estranhas, que acompanhavam um touro negro coroadado, touro este que se transformava no lendário D. Sebastião e fazia emergir do mar todo o seu exército que desapareceu na Batalha de Alcácer Quibir, em nome das cruzadas.

Os carros alegóricos eram gigantescos, em comparação aos apresentados pelas outras escolas, com excelente trabalho de acabamento. O tom prateado, utilizado para aproveitar a iluminação artificial da avenida, dominou todo o desfile, num visual onde os espelhos usados nas alegorias e o brilho das fantasias transportaram os espectadores para a dimensão do devaneio do rei menino da França. A serpente de prata, que na lenda rodeia a ilha de São Luís do Maranhão, veio em forma sinuosa, suspensa pelos próprios

componentes. Os candelabros eram palmeiras com folhas prateadas. Reproduzidos em tamanho natural, os cavalos da corte do rei tinham as patas dianteiras levantadas e o corpo todo prateado. Um visual inédito para todos que assistiam ao desfile nas arquibancadas montadas na avenida Presidente Antônio Carlos.

Verificamos a coerência do artista ao elaborar um bem sucedido casamento entre a imaginação do rei Luís XIII e toda a atmosfera criada para reproduzir o devaneio. O jogo de cores, onde o branco e o prata dominaram, entrecortados por detalhes em vermelho, propõe uma visão mais próxima do sonho, da fantasia.

Estamos agora no ano de 1975. Na avenida, sob o amanhecer da segunda-feira de carnaval, o Império Serrano encerrou o seu desfile embalado pela platéia, que delirava cantando a vida da vedete suburbana Zaquia Jorge. A campeã do ano anterior se preparava para ganhar a avenida e apresentar o controvertido enredo *O Segredo das Minas do Rei Salomão*. Os primeiros raios de Sol daquela manhã encontraram-se com o brilho dos espelhos do carro abre-alas, um efeito visual que parecia ter sido previsto pelos autores do samba: *E o Sol nascendo/vem clarear/ o tesouro encantado/que o rei mandou buscar*. O desenvolvimento da narrativa mesclava a reprodução dos reinados orientais com lendas amazônicas, como a do muiraquitã, o amuleto sagrado dos índios.

A polêmica do ano ficou por conta da acusação de que o Salgueiro não abordou um tema nacional, conforme estava estabelecido no regulamento do desfile. O enredo, baseado em estudos sobre a pré-história no Brasil, tratava das expedições do rei Salomão a terras amazônicas e ao imaginário país de Ofir, cuja localização nunca foi precisamente determinada. “La tierra de Ofir (...) se localiza en la imaginación. Por lo tanto, puede estar en cualquier parte; fácilmente puede considerarse un tema brasileño transferido a lo simbólico.” (ECO, IVANOV & RECTOR, 1989, p. 111).

Em 1976, em sua estréia na Beija-Flor, Joãozinho levou para a avenida um enredo que estabeleceu uma conexão entre o jogo do bicho e a sua influência no imaginário popular. No carro abre-alas, entre mulatas esculturais sambando sobre uma estrutura giratória com esvoaçantes tecidos azuis, havia a representação de um casal, cujo sono era velado por um anjo. Estava ali o palpíte para acertar na milhar: borboleta na cabeça. Composto o visual da alegoria, duas roletas prateadas giravam no embalo onírico do casal. A partir daí, descortinava-se a história do jogo que havia se tornado tão popular no Brasil, o

que permitiu um passeio por diversas épocas através dos figurinos assinados por Viriato Ferreira.

No carnaval de 1979, com o enredo *O Paraíso da Loucura*, a escola propôs-se à fuga do cotidiano opressor em direção a um reino imaginário, *onde tudo é encantado*, sugerindo que se tirasse *do passado a nobreza* e trouxesse, do futuro, *a magia da surpresa*, isto é, da expectativa do que estava por vir. Tomando banho *no chuveiro da ilusão* e libertando-se da *roupa do dia-a-dia*, os foliões passavam a uma dimensão de devaneio, longe *da bronca do patrão*, esquecendo de vez as *suas más vidas*.

No ano seguinte, a escola apostou nos sonhos infantis, no enredo *O Sol da Meia Noite*. Nessa viagem ao *País das Maravilhas*, Joãozinho abriu o desfile com um carrossel que girava com mulatas fantasiadas de fadas. Em mais um trabalho valorizando o brilho nas alegorias e fantasias, a Beija-Flor mergulhou nas brincadeiras e personagens infantis, num mundo em que a fronteira entre a ilusão e a realidade é quase imperceptível.

Ao trazer para o mundo exterior elementos presentes na sua imaginação, o homem consegue inserir mecanismos novos de apreensão e decodificação, "permitindo não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir a tornar-se realidade" (TRINDADE & LAPLANTINE, 1997, p. 7). Assim aconteceu com Júlio Verne, quando deixou fluir, em suas obras de ficção, o devaneio sobre um futuro não muito distante, projetando a vida do homem através de seus inventos e das suas aspirações. Tantos herdeiros de Ícaro acreditaram na façanha humana de conseguir alcançar os céus como os pássaros. Dos protótipos de Leonardo Da Vinci ao 14 Bis de Santos Dumont, a imaginação associou-se às tecnologias que permitiram a criação de máquinas capazes de voar.

Os enredos assinados por Joãozinho Trinta seguem um fio condutor onde podemos perceber um forte apelo ao uso de elementos ligados à imaginação, na busca de uma compreensão de uma realidade social dentro das características e limitações dos códigos impostos pelo modo de apresentação das escolas de samba. Embora a base se encontre no real, a imaginação proporciona uma liberação do referente percebido numa realidade exterior, "à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva" (TRINDADE & LAPLANTINE, 1997, p. 25). Desta forma, a dimensão do imaginário conduz à criação de representações "carregadas de afetividade e de emoções criadoras poéticas" (TRINDADE & LAPLANTINE, 1997, p. 25), permitindo a transformação ou reconstrução do real, indo ao encontro do próprio princípio catártico do

carnaval, onde se abre um espaço para a fluência criativa do sonho, da magia de subverter o cotidiano, a realidade.

2.3 - Tudo Falso-Verdadeiro¹³

No mundo do carnaval, nem tudo o que reluz é ouro. A origem e desenvolvimento da manifestação "escola de samba" dentro dessa festa conjuga-se com a tentativa criativa de subverter imagens com a utilização de materiais insólitos, indicando-nos o caminho da ilusão, da própria fantasia de brincar com a realidade e de poder vislumbrar outras possibilidades. Nesse período, o folião pode retirar do baú roupas que no dia-a-dia passariam por ridículas, mas que no carnaval ganham outro significado.

Assim, deuses, mitos e grandes momentos históricos e artísticos são trabalhados nos barracões das escolas de samba, de forma a percorrer os caminhos trilhados no desenvolvimento do enredo. Numa mesma agremiação, podemos passear pelas diversas civilizações, através dos recursos imagéticos que desfilam na avenida em signos que identificam uma época ou um lugar. Desde a reprodução de inscrições rupestres, passando por templos neoclássicos em meio a arabescos, obras do barroco brasileiro, fachadas de casas em estilo *art-nouveau*, até seres robotizados, tudo deve-se descortinar numa seqüência que garanta a apreensão da mensagem. Faz parte das regras do jogo estabelecer uma comunicação com o público, tanto o que acompanha na arquibancada, como a grande população que assiste ao desfile pela televisão.

Segundo Moles (1975, p. 10), o termo *Kitsch* surgiu em Munique, por volta de 1860, derivada de *verkitschen*, que significa “trapacear, receptar, vender alguma coisa no lugar do que havia sido combinado”. O termo voltou à tona para procurar dar uma conotação intuitiva a um estilo artístico baseado na “ausência de um estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso.” (MOLES, 1975, p. 11). O *Kitsch* está plenamente associado à emergência da sociedade burguesa, especialmente a partir do século XIX. Diante dessas características, não foi difícil atribuir um valor pejorativo ao termo. Entretanto, pode-se considerar que "há uma gota de *Kitsch* em toda arte" (BROCH *apud* MOLES, 1975, p. 10), pois "toda arte inclui um mínimo de

¹³ Trecho do samba-enredo *Brasil, Brega e Kitsch*, da Estácio de Sá, 1991, de autoria de Maneco, Orlando e Jangada.

convencionalismo e de aceitação do agradar ao cliente, de que nenhum Mestre está isento." (MOLES, 1975, p. 10).

Os "clientes" apontados por Moles, no caso das escolas de samba, foram ampliados em seu número, à medida em que a televisão passou a mediar o espetáculo, potencializando sua divulgação. Medir sua influência direta na forma de apresentação das escolas não é tarefa fácil. Em processo de constante resignificação, as agremiações são alvos de influências externas. Mas, como nos diz MARTINS, "(...) não se pode perder de vista que o desfile é uma síntese da representação da escola, é o resultado final de toda uma elaboração e finalidade última, mas não é a própria escola de samba." (MARTINS, 1999, p. 38). Enquanto a televisão preocupa-se em transmitir o desfile em si, os eventos das escolas de samba durante o restante do ano ficam à margem de divulgação.

Mas o que são as escolas de samba se não um grande exercício de ilusão visual? As alegorias, baseadas na efemeridade, não são concebidas a fim de serem expostas em museus e atravessar séculos sob a admiração das gerações vindouras. Estão lá para acontecer durante oitenta minutos, dentro do contexto do enredo. "Poseer algo por tan poco tiempo produce una inmensa ansiedad. El deseo de disfrutarlo lo más posible aumenta el éxtasis, que termina casi de inmediato." (ECO, IVANOV & RECTOR, 1989, p. 154).

Como nos diz Rosa Magalhães a respeito das fantasias das escolas de samba, "vale tudo pelo efeito, sobretudo para brilhar. Por outro lado, é preciso manter um custo bastante razoável." (MAGALHÃES, 1997, p. 38). Como lidam quase sempre com um orçamento apertado, pelo menos em relação a outras manifestações artísticas, as escolas de samba têm, em muitos casos, de lançar mão de vários artifícios de criação para conseguir imprimir na avenida o efeito desejado. A reprodução de objetos é trabalhada com materiais que proporcionem brilho e luxo, dando uma conotação alegórica, carnavalesca, simulando o referente real.

No carnaval em que o Salgueiro conquistou o bicampeonato, com *O Segredo das Minas do Rei Salomão*, a escola sofria de uma grave crise financeira, que poderia atrapalhar a conquista do título. Joãosinho Trinta, junto com sua equipe, resolveu reciclar materiais, usando "sucata do carnaval anterior", além de "criar coisas bonitas com artigos insólitos como canos de plástico, bacias de alumínio e bicos de regadores." (COSTA, 1984, p. 229). Como havia feito no ano anterior, Joãosinho recorreu ao efeito de espelhos, papéis e purpurina para garantir o brilho da escola na avenida. Das peças utilizadas, surgiram

pirâmides, bigas, camelos, totens, entre outros adereços que, numa visão de conjunto, davam a nítida impressão da presença do rei Salomão em pleno carnaval brasileiro, ou seja, através de um trabalho artístico, "formas e enredos eruditos são transmudados, ou carnavalizados, por materiais populares." (FERREIRA, 1999, p. 119).

O luxo atribuído aos carnavais de Joãozinho Trinta tem, para ele, um outro lado, que é a construção alegórica a partir de materiais simples, mas bem trabalhados.

Vou às Lojas Americanas, compro uma prancha de isopor, divido ao meio e crio dois totens africanos. Nesse caso sou aliado da ilusão. Se engano os que não conseguem conceber como se transforma as Lojas Americanas em África, tanto melhor. Fico gratificado com o que falam sobre o luxo da Beija-Flor. Essas pessoas estão sendo enganadas e eu cumprindo minha missão, que é, pelo menos por uma noite, vender gato por lebre.¹⁴

Os totens africanos que ganharam, no carnaval, um revestimento de significação frente ao contexto do enredo, são deslocados de sua função mítica ou religiosa, passando a ter outras conotações. Reforçam o enredo e dele estão a serviço. Para melhor visualização, têm seu tamanho ou proporções modificados, adequando-se ao espaço da avenida.. "(...) los objetos pierden sus capacidades comunes, es decir, no tienen significado por sí mismos (...)" (ECO, IVANOV & RECTOR., 1989). Rouanet, ao lançar suas idéias sobre o ofício do alegorista, afirma que este

*arranca o objeto do seu contexto, mata-o. E o obriga a significar (...)
Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente,
transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a
alegoria, o mundo tem que ser esquartejado. (ROUNAET apud
CAVALCANTI, 1994, p. 156).*

Como vimos anteriormente, a entrada, no carnaval, dos artistas ligados à Escola de Belas Artes influenciou o tratamento dispensado ao visual das escolas de samba. Houve um trabalho de reprodução de fatos ou personagens restritos a livros, cujo acesso ao público era bastante limitado. A via trilhada por Joãozinho Trinta no carnaval procurou potencializar ao máximo o desfile das escolas de samba como uma ópera, baseada na monumentalidade dos

¹⁴ Depoimento colhido em 1979 e reproduzido na Revista Isto É, nº 1013, de 15/02/89, página 29.

seus carros alegóricos e na amplitude visual dos seus figurinos. A estética *kitsch* construiu-se a partir da diluição de diversas escolas artísticas na elaboração de alegorias e fantasias, de forma a tornar as características dessas correntes estéticas acessíveis à visão do público que acompanha os desfiles.

2.4 - Pobre gosta de luxo...

Durante a transmissão de um programa de rádio, à época do carnaval, ainda na década de 1970, um dos debatedores interpelou Joãozinho Trinta, afirmando que ele não retratava a realidade brasileira em seus desfiles. Sua resposta ficou conhecida como uma das mais agressivas e desafiadoras afirmações que qualquer artista lançou sobre a maneira de conceber seu ofício: "O povo gosta é de luxo, quem gosta de miséria é intelectual".

A frase dá margem a muitas interpretações, não cabendo esgotar as discussões sobre seu conteúdo. Segundo Joãozinho Trinta, o

carnaval é o único momento de realidade. Vá você fazer o carnaval lá de uma escola de samba do morro, vá pedir pro crioulo sair de escravo e ele te manda para a puta que pariu. Porque escravo ele já é o ano todo. (TRINTA *apud* SILVEIRA JR., 1985, p. 83).

Dentro das comunidades carentes, onde falta uma infra-estrutura básica, como saneamento, condições dignas de moradia, transporte e saúde, as escolas de samba constituem-se como neo-quilombos urbanos, nos quais os membros dessas comunidades podem exercer suas aptidões artísticas e extravasar os problemas do cotidiano. Ali a vida parece ter dado certo, seja pela estrutura organizacional da escola, seja pela posição hierárquica adotada pelo indivíduo dentro da agremiação.

Os membros das escolas de samba sabem que são pretos e pobres (a maioria é parte do enorme trabalho marginal do Rio de Janeiro), mas estão altamente conscientes do fato de que nos seus ensaios e durante o carnaval, são eles os “doutores” e “professores”. (DA MATTA, 1983, p. 109).

Joãozinho considera as escolas de samba como um universo, no qual se agrupam pessoas de diferentes níveis sociais, incluindo as

da classe Z da vida brasileira. Que exatamente porque estavam lá embaixo são aquelas que guardam em si o lastro de estados ainda quase primitivos. Primitivos no sentido de não serem intelectualizados, de estarem numa escala do desenvolvimento muito mais emocional das coisas, são muito mais primitivas do que direcionadas. Então elas são muito mais autênticas, e é por isso que o samba, que tem esses toques telúricos, primitivos, encontra nessas pessoas essa ressonância tão forte, essa identificação, vamos dizer assim, ancestral até (...) Essas pessoas se identificam com a escola de samba porque a escola de samba é a própria expressão delas. (TRINTA apud SILVEIRA JR., 1985, p. 15).

Quando Joãozinho Trinta enveredou-se mais profundamente pela comunidade de Nilópolis, descobriu

(...) pessoas que estão lá ou porque estão fugidas ou por algum outro motivo. (...) era uma coisa incrível, porque eles têm um linguajar que eu levava, às vezes, uma hora para entender. Mas era profundamente emocionante. Uma hora de dialeto para entender que eles queriam apenas uma coisa: que a fantasia fosse bonita e que tivesse muito brilho! Era bonito ver aqueles seres como que saídos de cavernas, buracos, em que a atmosfera é muito pesada, negra, nesse sentido de escuro, pedindo exatamente o brilho, a luz. Eu sentia naquele pedido o grito visceral do ser humano de acontecer, de ser. (TRINTA apud SILVEIRA JR., 1985, p. 33).

O reconhecimento da vontade que os componentes da escola trazem dentro de si, de poder virar a realidade de pernas pro ar, pelo menos durante o carnaval, serviu como justificativa para Joãozinho Trinta potencializar um tipo de desfile baseado na monumentalidade visual.

2.5 – O Bom, Bonito e Barato da União da Ilha e Os Desfiles Críticos

A fórmula de Joãozinho Trinta aos poucos foi sendo incorporada pelas outras escolas. O estímulo da competição impulsionou um nivelamento das agremiações que

dispunham de patrocínios como o do jogo do bicho e a renda dos ensaios. Entretanto, houve quem conseguisse furar o cerco. Maria Augusta Rodrigues e, posteriormente, Adalberto Sampaio, na União da Ilha, conseguiram trazer para a escola uma forma de competir sem gastar vultosas somas como as adversárias mais ricas.

Como vimos anteriormente, os carnavais que Joãosinho Trinta apresentou no Salgueiro e na Beija-Flor traziam a marca da opulência, da grandiosidade, do extremo luxo. Em 1977, porém, quando a escola conquistou o bicampeonato com *Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana*, a União da Ilha do Governador mostrou na avenida o desprezioso enredo *Domingo*, no qual descrevia o dia de descanso do carioca, suas opções de lazer e sua maneira de aproveitar a folga, constituindo-se como um contraponto à monumentalidade dos desfiles de Joãosinho Trinta.

Sob o olhar atento do público, a escola desfilou para disputar o carnaval com pipas, balões, roupas de praia, pranchas de isopor e a cerveja do domingo. Os figurinos de época foram abolidos. A leveza das fantasias proporcionou ao componente plena liberdade dos movimentos, apresentando um espetáculo visual baseado na alegria e no colorido. Sua forma de apresentação lembrava os blocos de carnaval, reconhecidos pela sua espontaneidade.

E curiosamente, enquanto as escolas mais antigas seguiam o caminho da sofisticação e mercantilização do desfile, que acabaram por afastar o componente de classe mais baixa, a Ilha, com sua simplicidade, buscava recuperar a essência do desfile, que é um somatório de visual com harmonia e evolução. (BALTAR, 1998, p. 57).

Se a estética do bom, bonito e barato da escola conseguiu, na avenida, um excelente resultado plástico, fora dela gerou muita discussão. O estilo batia de frente com a grandiosidade dos carnavais apresentados por Joãosinho Trinta, que não via, na União da Ilha, bases de uma verdadeira escola de samba.

A Ilha entrou na avenida e fez sucesso porque ela não se apresentou como escola de samba. (...) A escola de samba tem um comportamento que é próprio, é aquele comportamento de ópera de rua (...). Nesse desfile, onde todas as escolas de samba estavam desfilando dentro dos parâmetros de escola de samba, a Ilha, que não tem os fundamentos de uma verdadeira escola de samba, surgiu mais

como um bloco. (...) O pessoal que estava assistindo àquela série de escolas de samba de repente viu surgir uma coisa diferente. Como nem os críticos, nem os turistas, nem a classe A que vai assistir à escola de samba tem conhecimento maior do que seja um bloco, uma escola de samba, um rancho, aceitaram a Ilha como uma coisa diferente. (TRINTA *apud* SILVEIRA JR., 1985, pp. 29, 30).

Bloco ou não, o sucesso da União da Ilha foi incontestável em 1977. Recebeu o prêmio concedido pelo jornal O Globo, o Estandarte de Ouro, como melhor escola do ano. Mas o júri oficial não se entusiasmou com a escola, que ficou em terceiro lugar, atrás da Portela (vice-campeã, com *Festa da Aclamação*) e da própria Beija-Flor.

Entretanto, na década de 1980, o impacto dos desfiles da escola de Nilópolis parecia não mais surtir tanto efeito como nos anos anteriores. O último campeonato da escola, na era Joãozinho Trinta, aconteceu em 1983.

É justamente nessa época em que se nota a emergência de desfiles que trazem consigo a marca da crítica social e política, inicialmente apresentada pela Caprichosos de Pilares e São Clemente, e depois adotada por muitas escolas. Personificada na figura do carnavalesco Luís Fernando Reis, a Caprichosos de Pilares tornou-se uma espécie de cronista da situação política do país, ao apresentar desfiles com fortes pitadas de irreverência. O carnavalesco criou, em seu enredo *A Visita do Riso à Corte de Chico Rei num Palco nem Sempre Iluminado*, de 1984, personagens como Milas Fulam - que nada mais é do que o nome Salim Maluf invertido - em meio a bobos da corte e aos humoristas que formavam o grupo Os Trapalhões.

A São Clemente, escola da zona Sul carioca, trilhou, através dos seus carnavalescos Roberto Costa e Carlinhos de Andrade, um caminho semelhante, ao apresentar bem-humoradas sátiras aos problemas do cotidiano brasileiro, como o trânsito, a falta de habitação, a precariedade da saúde, o menor abandonado, a violência, entre outros.

Os enredos mais voltados para uma análise crítica da situação do País, revelavam a insatisfação do povo diante dos males que continuavam a afligir o Brasil. Após a abertura política, durante o governo de transição para o regime democrático de José Sarney, o País vivia um profundo descontentamento pelo fracasso do Plano Cruzado, que deu ao brasileiro a esperança momentânea de estar livre da inflação. Os fiscais do Sarney foram às ruas

cobrar dos estabelecimentos comerciais o cumprimento dos preços dos produtos segundo a tabela da Superintendência Nacional de Abastecimento (Sunab).

O congelamento de preços, utilizado como estratégia para controlar a inflação, provocou o desabastecimento de vários produtos essenciais, como leite e carne bovina. Em alguns meses, o sonho da estabilidade monetária se transformava num grande pesadelo. Os rumos tomados pela economia revelaram a fragilidade da nova moeda. Pacotes econômicos se sucediam em meio aos trabalhos de promulgação da nova Constituição do País, que entrou em vigor no dia 5 de outubro de 1988, sob o signo da descrença popular nos seus parlamentares.

Em 1988, ano do centenário da abolição da escravatura, muitas escolas de samba encontraram, nas críticas social e política, idéias para a criação de seus enredos. A emergência desse tipo de discurso nada mais é do que um resgate da tradição carnavalesca que sempre se utilizou da sátira para externar os problemas da sociedade brasileira. As grandes sociedades, por exemplo, " não separavam a atividade carnavalesca da crítica social e política." (VALENÇA, 1996, p. 29). Formadas por membros pertencentes à elite, elas tiveram importante papel na defesa de causas como a libertação dos escravos e proclamação da república. Em seus pufes, publicados nos jornais da época, descreviam literariamente como seriam seus desfiles. Utilizaram-se do carnaval para difundir na imprensa os ideais em que acreditavam. Na festa momesca, conforme define Bakhtin, institui-se "a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso" (1993, p. 16).

2.6 - A Kizomba da Vila Isabel: A Crise do Luxo?

Em 1988, ano do centenário da abolição da escravatura, além de enredos críticos, muitas escolas trouxeram alusões à data. Entre elas, a própria Beija-Flor de Nilópolis, com *Sou Negro do Egito à Liberdade*, no qual abordou, "apoiado na egiptologia moderna, que o negro estava na origem de grandes civilizações históricas, mostrando a continuidade entre a cultura egípcia, africana e a nossa." (CAVALCANTI, 1999, p. 40). Com um visual onde mais uma vez imperou o luxo, de forma ainda mais acentuada, a escola fez um excelente desfile, que a credenciaria à disputa do título, não fosse uma escola que lutou contra todas as adversidades - entre elas, a falta de uma sede própria - para colocar o carnaval na rua.

Era a Unidos de Vila Isabel, com sua *Kizomba*, A Festa da Raça, de autoria de Martinho da Vila.

A proposta da escola era englobar todas as raças em uma grande *kizomba*, uma palavra do quimbundo, uma das línguas da República Popular de Angola, que se traduz como encontro, confraternização. Nesse conagraçamento racial, coube uma reflexão sobre a situação do negro no mundo, relembrando a ação dos grandes líderes revolucionários e pacifistas, como Zumbi dos Palmares e Nelson Mandella. A cultura negra foi mostrada, no enredo, como foco de resistência diante das atrocidades sofridas pela raça, como a escravidão e, mais recentemente, o *apartheid* sul-africano.

Em comunhão com a força do enredo, a escola apresentou uma estética baseada em materiais opacos, cujas linhas e traços africanos se mostravam como uma coerente reprodução da cultura negra. Foi um desfile onde predominaram elementos como palha, ráfia, sisal, panos zebrados e penas de ema, em substituição aos nobres lamês, acetatos e tantos outros artificios que consagraram a estética do brilho. Se pudermos definir o desfile da Unidos de Vila Isabel em uma palavra, esta será autenticidade.

A vitória da escola de Noel Rosa serviu para mostrar que nem só um bom barracão ganha carnaval. A Vila Isabel provou que dinheiro, sozinho, não garante a vitória. E instaurou-se uma certa turbulência entre as escolas de samba. O espetáculo havia chegado a um extremo em que soluções alternativas de desfile deveriam ser adotadas para a disputa do título.

No ano seguinte, Joãozinho Trinta elaborou para a Beija-Flor um tema cujo título, à primeira vista, não parecia descrever muito o que poderia acontecer: *Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*. Se a opulência exacerbada não mais impressionava como antes, o jeito era partir para soluções ainda mais criativas. Será que o carnavalesco que redimensionou a estética das escolas de samba iria renunciar ao luxo que o consagrou? Esta era uma grandes das interrogações no período pré-carnavalesco de 1989, só desvendado quando a escola despontou na avenida Marquês de Sapucaí naquela nublada manhã de terça-feira de carnaval.

Capítulo 3 - Na Vida, Um Mendigo. Na Folia, Um Rei

3.1 - E os Mendigos Invadiram a Marquês de Sapucaí

A força do enredo da Beija-Flor de Nilópolis, em 1989, persiste na memória como uma desafiadora e original forma carnavalesca de representação dos nossos males, através de figuras e personagens inusitados, pelo menos em termos de apresentação das escolas de samba. Para quem estava acostumado a ver desfiles que homenagearam grandes vultos da Pátria, a profusão de mendigos colocados em primeiro plano destoou das apresentações das outras 17 escolas de samba que disputaram o carnaval de 1989 no 1º grupo, hoje chamado grupo Especial.

É importante verificar como uma manifestação cultural advinda do povo, mesmo após absorver processos de mutação na sua forma de apresentação, propôs-se a fazer uma radiografia da situação sócio-político-cultural do Brasil, deixando de lado o ufanismo e trazendo à tona os nossos dilemas viscerais, externando, através da construção da mensagem trazida no enredo, um desejo de transformação de um quadro social que não comunga com os anseios da grande população do País.

Joãosinho Trinta, juntamente com a equipe que o auxiliou na montagem do desfile, conseguiu o grande efeito especial que foi a aproximação do público com a escola, através da caracterização eficiente dos personagens que desfilaram no enredo. Até porque esses personagens representam o povo em seu clamor por mudanças, do cenário do lixo físico, moral e espiritual para uma outra realidade que venha a incorporar seus anseios. Tirar do grande monturo os objetos que brilham, isto é, construir a beleza a partir de um ponto onde ela aparentemente não existe, tornou-se um desafio, pelo qual se traduz a essência carnavalesca de se apropriar da ilusão como alternativa ao opressor cotidiano.

A estrutura adotada pelas escolas, onde o desfile é setorizado, ou seja, dividido em capítulos nos quais são distribuídas as unidades narrativas, formadas pelas alas e carros alegóricos, seguem a diretriz de que o enredo manifesta-se como um referencial explícito (cf. CAVALCANTI, 1994, p. 156) pelo qual gira todo o processo criativo de um desfile, desde a composição do samba-enredo, à concepção do figurino de uma determinada ala. Esta pode ser definida como “um conjunto de pessoas que se reúne para desfilarem numa

escola de samba. (...) cada ala narra um pequeno pedaço do enredo” (FERREIRA, 1999, p. 84). As alegorias, por sua vez, representam passagens importantes do enredo, sintetizando ou complementando as informações trazidas nas alas. Sobre suas estruturas, distribuem-se composições¹⁵ e destaques. Os carros alegóricos carregam consigo uma grande carga simbólica, transformando-se num depósito de muitas significações.

São essas unidades as responsáveis pelo desenvolvimento do enredo. A visão construída por esses elementos caracterizam a grandiosidade da apresentação, seja na monumentalidade das alegorias ou nas cores e formas das fantasias. Os desfiles acompanharam um processo de verticalização, impulsionadas pela mão invisível da competição, absorvendo o princípio de que “relacionar-se é confrontar-se” (CAVALCANTI, 1994, p. 21). As escolas de samba conseguiram, ao longo das últimas décadas, renovar seu arsenal para a disputa, apresentando diferentes soluções visuais, ao mesmo tempo em que mantiveram alguns princípios básicos de sua constituição original, sem os quais não seriam identificadas.

Esta manifestação carnavalesca também alcançou projeção nacional através das lentes das da televisão, que potencializaram a divulgação do espetáculo. Seus efeitos, como dito anteriormente, não foram mensurados, mas podemos avaliar que a tecnologia apropriou-se do desfile para preencher uma lacuna existente na sua grade de programação no carnaval, elevando o número de espectadores do espetáculo. São essas imagens transmitidas pelas câmera de TV que ora constituem-se como matéria-prima para análise do desfile *Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*.

3.1.1 - A proposta de Inversão Carnavalesca

A construção do desfile da Beija-Flor foi beber em algumas características precípuas do carnaval, apontada por Bakhtin (1993, p. 9) como “a segunda vida do povo”, a festa das alternâncias e renovações, na qual há “o destronamento do antigo e a coroação do novo” (1993, p. 191). É a partir da construção desta segunda vida é que se abre um espaço

¹⁵ As composições podem ser definidas como figuras humanas que “ajudam a compor o visual e o sentido de carro alegórico” (FERREIRA *apud* FERREIRA, 1999, p. 87). Os destaques, por suas vez, apresentam fantasias grandiosas e representam importantes personagens dentro do enredo.

simbólico para a reconstrução de uma nova realidade, diferente da rotina e da sisuda realidade cotidiana.

O primeiro setor do desfile da escola, composto pelo *Cristo Mendigo* e *O Convite*, trouxe para avenida mendigos em seus farrapos, numa alegre, desconjuntada e desordeira folia. A proposta da escola era denunciar o lixo moral da humanidade, fomentador das desigualdades sociais, ao mesmo tempo em que apontava para o luxo e a pompa de instituições sustentadas pela miséria de tantos outros.

Conforme nos alerta MOLES, "o que se opõe ao extremo não é o outro extremo, é o meio termo" (1975, p. 224). Portanto, o luxo só existe enquanto o lixo o identifica e o legitima. Como sistema de opostos bipolares, baseados no princípio básico da vida e da morte, essas partes encontram-se em pontos extremos. A inversão desses opostos vai ao encontro do princípio carnavalesco que se manifesta na tentativa exagerada de troca de posições polarizadas.

Ao analisar a obra do escritor François Rabelais, Bakhtin resgata muitas das manifestações populares na Idade Média e Renascimento, entre elas a Festa do Boi, na qual "o espancado (morto) é ornamentado; a flagelação é alegre; ela começa e termina em meio a risadas". (BAKHTIN, 1993, p. 176). A festa carnavalesca nos revela o "momento dos contrastes absolutos, o sério e o cômico, o louvor e a injúria, afirmações e negações, galhofas e religiosidade, pseudo-seriedade e paródia" (MEYER, 1993, p. 178). São estas manifestações as responsáveis pela regeneração periódica do mundo, pois "nada assegura que tudo vá permanecer" (PITTA, 1984, p. 36), garantindo uma renovação cíclica de valores e crenças.

A visão do carnaval segundo DA MATTA (1983, p. 24), aponta para as situações que são "poderosamente dominadas pela idéia de que aqui temos um momento especial: fora do tempo e do espaço, marcado por ações invertidas; personagens, gestos e situações invertidas". A ocasião aqui apontada como excepcional,

funda sua exibição no exagero. Assim, são os mais pobres que justamente acabam por vestir-se de reis, duques e nobres. Conseqüentemente, é que não tem o poder que acaba representando quem o possui. Mas essa representação é exagerada, pois não se imita o rico, mas o nobre. (DA MATTA, 1983, p. 109).

Nos folguedos populares da Idade Média, analisados por Bakhtin, pode-se observar a abolição das relações hierárquicas. Se nas cerimônias oficiais fomentavam-se as distinções através da ostentação das insígnias dos seus títulos, graus e funções, no carnaval *todos eram iguais (...), reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.* (BAKHTIN, 1993, p. 9).

BURKE (1989, p. 212), analisando as festas populares da Idade Moderna, contemplou o período carnavalesco como “o mundo virado de cabeça para baixo”, apontando o seu potencial de inversão através da oposição quaresma/cotidiano. É o momento de despedida das coisas da carne. Nesse contexto, é possível a liberação do imaginário, as cidades podem, simbolicamente, estar no céu, os peixes voam, o réu condena o juiz, a caça apanha o caçador etc.

O carnaval reflete-se como uma pausa do cotidiano, da monotonia, uma oportunidade de colorir um mundo que se apresenta em preto e branco. Em sua obra, Burke cita o exemplo dos limpadores de chaminés da Londres do século XVIII, que se cobriam com farinha no Primeiro de Maio, ou seja, incorporavam o branco quando sua realidade cotidiana era coberta pelo preto.

O desfile em análise é marcado pela dualidade luxo/lixo através da inversão de posições, mostrando que, por trás da exuberância e da ostentação, pode estar implícito o suor de tantos que trabalham para sustentá-las, num eterno conflito entre essência e aparência, entre o que se mostra e o que se oculta. Os mendigos são representados em sua ânsia de ascender, pelo menos de forma carnalizada, em sua colocação social, deixando de figurar como um tipo socialmente problemático e tornar-se rei, mesmo que simbolicamente.

3.1.2 - Cristo Mendigo

Às vésperas do carnaval, quando a escola anunciou que traria a imagem do Cristo Redentor caracterizado como mendigo, integrando o quadro composto pela comissão de frente e uma primeira ala de mendigos, o arcebispo do Rio de Janeiro D. Eugênio Sales

tratou de acionar a justiça e proibir a reprodução do Cristo proposto Beija-Flor, que, como a escultura do alto do morro do Corcovado, também se apresentava de braços abertos, abençoando a legião de mendigos sob seus pés, apoiados sobre uma favela construída em meio a um grande monturo.

Vale registrar que o símbolo do Rio de Janeiro, apresentado pela escola de samba Tradição, que desfilara na noite anterior e recebera a autorização judicial para mostrar a escultura do Cristo na sua apresentação, foi reproduzido com um material que lembrava a pedra-sabão, do qual é feita a estátua original. A escultura veio mexendo os abraços, como que abraçando um Rio de Janeiro idealizado pela escola do bairro de Campinho, através de seu enredo *Rio, Sol, Mar e Tradição*. A representação de uma obra religiosa deslocada de sua função, especialmente depois de uma releitura, mexeu com os brios da arquidiocese do Rio de Janeiro. A figura do Cristo, em sua reprodução semelhante a que abençoa a cidade do Rio de Janeiro, foi tolerada. A tentativa de apresentar uma outra versão da estátua foi sumariamente execrada. Conforme afirmaria D. Eugênio Salles dez anos depois, “a imagem de Cristo não própria para alegorias, mas para devoção”¹⁶, ao proibir uma exposição de luzes que seria realizada no Cristo Redentor à época do Natal.

O episódio vivido pela Beija-Flor lembra-nos que não é verdade “que ‘no carnaval tudo é permitido’. “Daí a necessidade do simbolismo, das canções com duplo sentido, da agressão sublimada no ritual” (BURKE, 1989, p. 226). Os dias em que Momo, o deus da contravenção, tem a permissão de reinar de maneira efêmera, algumas transgressões são negociadas socialmente, mantendo-se certos valores inalterados. A realidade não é despida por completo, mesmo porque, como já afirmado, a verdade carnavalesca é passageira, na quarta-feira de cinzas tudo volta ao normal.

Com a proibição da Igreja Católica em mostrar o carro abre-alas da Beija-Flor, a escola precisou cobrir a alegoria com um plástico preto, sobre o qual foi colocada uma faixa com os dizeres “Mesmo Proibido, Olhai por Nós”. A emenda saiu melhor que o soneto, a atitude soou como uma provocação. Se a intenção do carnavalesco foi causar impacto com a reprodução de um Cristo esfarrapado, esta se houve de forma muito mais eficiente com a solução adotada pela escola. A faixa e o plástico preto revelaram a vitória da intolerância clerical frente à arte, da censura diante da liberdade de expressão, casando-

¹⁶ Revista Isto É Senhor nº 1576, de 15/12/1999.

se perfeitamente com a proposta de denunciar a falsa moral constante na idealização do filho de Deus, que o torna distante da imperfeição humana.

DA MATTA (1973, p. 150) lembra-nos que, no carnaval, é aberto o espaço para a evocação dos mediadores entre o homem e o mal, daí podermos observar fantasias inspiradas em caveiras, bruxas, demônios, monstros e mortos-vivos, “ao passo que os santos, profetas e outras entidades positivas são dele banidos”, justamente por se apresentarem como exemplos de perfeição que vai de encontro à idéia de heterogeneidade assumida pelos foliões. Os padrões não são evocados. Para o autor, os mediadores negativos estariam ligados ao domínio da mobilidade, através das transgressões sumariamente proibidas no cotidiano.

A reprodução da imagem do Cristo no carnaval, “una festividad pagana com sabor cristiano” (ECO, IVANOV & RECTOR, 1989, p. 51), causa, ainda hoje, um grande desconforto às autoridades clericais que não dissociam da manifestação sua herança ancestral dionisiaca, isto é, bagunceira e contraventora, baseando-se na oposição carnaval/quaresma. Na letra do samba-enredo, mais uma vez a sensibilidade dos compositores parecia antever as retaliações sofridas pela escola, através dos seguintes versos, que foram cantados pelos componentes como em protesto contra a proibição da imagem do Cristo mendigo:

Larguem minha fantasia, que agonia!

Deixem-me mostrar meu carnaval!¹⁷

As fantasias da comissão de frente, alas e composições desse primeiro setor trouxeram para o desfile das escolas de samba personagens que há muito freqüentavam os salões e as ruas no período carnavalesco. São os mendigos ou sujões, que juntamente com as ciganas, os escravos, espantalhos, presidiários, piratas, palhaços e malandros são definidos como “habitantes dos domínios fronteiros entre a ordem e a desordem, a liberdade e o confinamento.” (DA MATTA, 1975, p. 151).

Diante da proposta de inversão carnavalesca, o folião tem a oportunidade de incorporar um tipo socialmente problemático, como é o caso do mendigo. “Mas jamais gostaria, como sugere o carnaval e a vida cotidiana, de ser chamado de ‘Caxias.’” (DA

¹⁷ Samba-enredo de autoria de Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar.

MATTA, 1975, p. 156). Encarnar um personagem é vestir sua fantasia, é ela quem dá formato ao sonho que se delineia no carnaval. Conforme nos diz Ferreira, a fantasia

instaura no indivíduo um jogo duplo: 1) entre identidade e alteridade; metamorfoseando a identidade e a alteridade e encarnando-a como uma ‘outra’ identidade e 2) entre o real e o imaginário; tornando real a fantasia de se ser outro e dando-lhe corpo. (FERREIRA, 1999, p. 97).

O sujo, uma das fantasias mais usuais no carnaval pela facilidade da sua confecção, teve como antecedente o zé-côdea, que chegou às ruas do Rio de Janeiro em 1888, descrito por Eneida de Moraes como “qualquer pedaço de pano, qualquer molambo, o rosto pintado de graxa ou de papel de seda molhado, de vermelhão ou alvaiade, qualquer coisa servia para transformar o miserável cotidiano em miserável que brinca carnaval” (MORAES *apud* FERREIRA, 1999, p. 100) . O resgate dessa tradição carnavalesca pode ser observado no desfile, quando da sua inclusão nesse primeiro setor da escola, representando uma grande massa de corpos pulando e cantando enloquecidamente, trajando uma profusão de panos esfarrapados.

Vale registrar que o grupo de mendigos que abriu o desfile, em sua quase totalidade, era formado por atores, ensaiados pelo diretor de teatro Amir Haddad. Desta forma, Joãozinho Trinta resguardou o componente (da comunidade) da Beija-Flor, de ter que ir para avenida vestindo trapos, uma vez que, conforme depoimento reproduzido anteriormente, ele pede uma roupa luxuosa e com muito brilho. A escolha de atores também teve outra intenção: abrir o desfile de forma teatralizada, com o intuito de produzir todo um clima cênico nesse primeiro setor, potencializando o efeito carnavalesco dos mendigos.

Os diretores da escola, que geralmente utilizam camisetas que os identificam na pista, embarcaram na proposta do enredo e se vestiram de garis, com uma roupa que imitava o uniforme dos recolhedores de lixo da Comlurb – Companhia de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro. Em meio ao “lixo” que a escola foi descortinando ao longo do desfile, estavam lá os “profissionais da limpeza” organizando as alas e animando os componentes.

3.1.3 - O Convite

ATENÇÃO! MENDIGOS, DESOCUPADOS, PIVETES, ESFOMEADOS, MERETRIZES, LOUCOS, PROFETAS E POVO DE RUA: TIREM DOS LIXOS DESTE IMENSO PAÍS RESTOS DE LUXO... FAÇAM SUAS FANTASIAS E VENHAM PARTICIPAR DESTE GRANDIOSO BAL MASQUÉ.

Com esta convocação, os mendigos do quadro anterior foram incitados a sair do estado de letargia em que se encontravam, como na música *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda, quando toda uma atmosfera bucólica e tediosa (cf. DA MATTA, 1973, p. 125) se transforma com a passagem dos músicos. Da mesma forma, o convite torna-se uma espécie de divisor de águas. O próprio carnaval, em seu princípio antecessor da "magra, seca e moralizante quaresma" (MEYER, 1993, p. 117) encontra-se caracterizado como uma despedida do prazer que dará lugar ao recato, à abstinência, ao sacrifício.

A alegoria desse quadro, a exemplo do abre-alas, trouxe mendigos sobre um grande monturo. Aqui o carnavalesco usou um recurso muito recorrente em seus desfiles, que é o de arrumar as composições em cascata, formando um grande amontoado humano. O resultado visual obtido através dessa disposição das composições é a extensão dos movimentos, que, usualmente, se apresentam como uma característica do "chão" da escola. As alegorias, que geralmente trazem elementos estáticos – escultura, pintura, decoração – ganharam, através da presença humana, uma grande mobilidade que elevou o seu potencial comunicativo, ao incorporar a vibração contida no espírito carnavalesco e excitar a participação da platéia. Os mendigos presentes nessa alegoria vieram simulando a retirada do lixo de materiais com brilho para realizar sua fantasia e adentrar na outra esfera que se desenhava.

A referência ao *Bal Masqué*, ou Baile de Máscaras, remete-nos às grandes festas carnavalescas, especialmente às de Veneza, nas quais elementos bem comportados da sociedade utilizavam-se desses adereços como uma maneira de se manterem "anônimos em suas transgressões" (FERREIRA, 1999, p. 99). Jésus Martín-Barebero, ao analisar a presença da máscara no carnaval, afirma que ela

(...) exprime ainda mais plenamente a negação da identidade como univocidade. (...) está na mesma linha de operação que os sobrenomes e os apelidos: ocultação, violação, ridiculização da

identidade, e ao mesmo tempo realiza o movimento de metamorfoses e reencarnações, que também são os movimentos da vida. Mas a máscara joga também sobre um outro registro de sentido, é estratégia de encobrimento e inversão das hierarquias.
(MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 95-96).

O *Bal Masqué* inaugurou o carnaval que toma forma com a confecção das fantasias e símbolos de nobiliárquicos incorporados pelos mendigos. O ideal de nobreza tornou-se seu paradigma de felicidade, sua chance de subverter a realidade que não mais se mostrava satisfatória.

As sobras dos ricos, depositadas em grandes lixeiras, disputadas com ratos e urubus que catam restos de comida para sobreviver, irão constituir-se de matéria-prima para a realização da brincadeira de ser rei por alguns instantes, sentir brevemente o sabor do vinho do topo pirâmide social, no lugar da amargo e infeliz cotidiano, que os conduz ao confinamento.

Na parte de trás da alegoria, outra exclamação: “Mendigos, a Sapucaí é Vossa!”. A partir dali estava delimitado o território para a ação dos novos donos do espaço físico e temporal que o desfile instaurou. Tudo pronto para começar a nova fase que se fazia latente, com a tomada do “poder” por parte dos mendigos, os novos dominante na fantasia idealizada no enredo.

3.1.4 - A Idade Média: A consolidação e caracterização da metamorfose

De repente, o visual da escola mudou. Uma nova comissão de frente inaugurou o "outro desfile", que se fazia imponente, grandioso, um grande baile colocado em desfile na avenida, com reis, rainhas, guardiães, damas e bufões. Ao contrário dos desordeiros mendigos da comissão de frente oficial, que abriu o desfile estendendo as mãos para a platéia, esta apresentou uma coreografia ordenada, ditando o ritmo da apresentação do novo setor de forma organizada, saudando o público como as comissões de frente tradicionais. Os rostos manchados e os retalhos dão lugar a plumas, paetês e franjas de metalóide, materiais muito conhecidos na confecção dos desfiles. O espetáculo a que o público estava acostumado tomou conta novamente da avenida, que, conforme vimos no decorrer deste

trabalho, levou alguns anos para sedimentar seus códigos, através da superação dos níveis de luxo até se chegar ao seu quase esgotamento.

A metamorfose dos materiais utilizados nas fantasias seguiram a diretriz de que toda ousadia deve ser dosada. Mantendo-se os mendigos em seus trajes originais do primeiro setor, o impacto inicial estaria fadado a perder o fôlego com o desenrolar das alas. Era preciso estabelecer com o público, que foi para a avenida assistir a um desfile de escola de samba - com suas características amalgamadas ao longo dos anos -, um diálogo negociado em que estivessem presentes códigos que identificassem tal manifestação, recorrendo a suas formas tradicionais de desfile.

Segundo Umberto Eco, toda obra coloca em crise seu código, ao mesmo tempo em que a potencializa. Em sua conceituação do que ele classifica como mensagem estética, ele traz à tona a idéia de que o enredo dramático "deve fazer acontecer algo que nos surpreenda, algo que vá além das nossas expectativas e seja, portanto, *pàra tèn dóxan* (contrário à opinião comum)" (ECO, 1976, p. 12). O impacto causado pela surpresa visual da escola, em seu primeiro quadro, remete-nos ao que nos diz Eco: "La carnavalización puede desempeñar el papel de una revolución cuando aparece inesperadamente, frustrando expectativas sociales" (ECO, IVANOV & RECTOR, 1989, p. 17).

Entretanto, para que seja aceito e possamos nos identificar com a obra, "é preciso que, embora sempre parecendo incrível, obedeça a condições de credibilidade; deve ter verossimilhança." (ECO, 1976, p. 12). O emprego de elementos de forma diferente do que estamos habituados a reconhecer nos conduz a uma sensação de quase incapacidade de reconhecimento do objeto.

A ausência de referentes conhecidos do receptor irá gerar o que se conhece por estranhamento. Segundo ECO (1976, p. 69), a partir desta primeira sensação de "'estranheza', procede-se a uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada, mas, ao mesmo tempo, como é natural, a encarar diferentemente os meios de representação e o código a que se referiam". Para o autor, a linguagem teria cristalizado em nós o hábito de representar certas formas mediante pré-concebidas leis de combinação. São essas leis que devem ser diluídas de forma a apresentar ao público uma obra com uma roupagem nova, mas enquadradas em fórmulas conceituais sedimentadas. A sensibilidade do artista entra em cena ao conseguir inserir a novidade dentro de um código permeado por conceitos estéticos já enraizados.

Após o impacto da entrada dos mendigos, era preciso mudar a cena, trazer elementos visuais conhecidos do público para que não houvesse uma rejeição causada pela sua superexposição. A metamorfose dos mendigos abençoados por um Cristo que, através de um convite, rompem com a realidade momentânea que não mais lhes contentava, proporcionou a possibilidade de costurar esta passagem do uso de farrapos para as plumas, mediado por um manifesto lançado na avenida pela mensagem trazida no carro *O Convite*. A lagarta virou borboleta.

No carro alegórico que inaugurou o setor medieval do desfile, figuraram o Rei e a Rainha dos Mendigos, protegidos pelos seus guardiães, que surgiram na comissão de frente, suas cortesãs, perfiladas ao lado da alegoria, os bobos da corte, circundando as autoridades máximas da nova ordem, e os urubus. Sobre o trono real, rebatendo a frase que dizia que acima da coroa de um rei só Deus, abria as asas, de forma imperial, um grandioso urubu-rei, representado por um dos destaques mais tradicionais da escola, Jésus Henrique.

A representação do reinado dos mendigos foi marcada pelas cores azul e dourado. Em meio aos adereços da sala do trono, apareceram chassis de automóveis decorados com uma tinta dourada que se fez brilhar intensamente. Entre os adereços presentes na alegoria, não faltaram ânforas, cisnes e grifos. Um pálio todo ornamentado em dourado funcionou como proteção às autoridades e serviu de sustentação para o urubu-rei, descrito anteriormente.

Nas alas que acompanharam o carro medieval também há o predomínio do azul e dourado, com esplendores¹⁸ trazendo um acabamento em placas de acetato que garantiram o brilho da escola, bem como as plumas que proporcionaram volume e uma unidade ao conjunto visual. Aparecem, nessas referidas placas, desenhos geométricos com motivos medievais, que acabam por estabelecer uma aproximação entre as fantasias e a época retratada.

A ala que representou os bobos da corte trouxe um trabalho de enxerto de placas e franjas de metalóide que proporcionaram o brilho dos seus componentes, mesmo estes tendo como base um tecido fosco, colados de maneira a constituir retalhos reluzentes em

¹⁸ Os esplendores, também chamados de resplendores, “são estruturas presas às costas das fantasias, fixadas por meio de encaixes. De forma tradicionalmente circular – daí a origem do nome, que remete aos resplendores das imagens dos santos católicos, estas estruturas podem atingir grandes alturas, ampliando o tamanho da fantasia em até duas vezes.” (FERREIRA, 1999, p. 109).

meio à opacidade do tecido. A reprodução do tradicional chapéu de bufão trouxe, nas pontas das suas hastes, pompons de cor preta.

Vale registrar que os figurinos utilizados pelas composições do carro e das alas irão seguir um fio condutor adotado durante todo o desfile, no qual a fantasia, exuberante em sua visão de conjunto, esconde uma capa rasgada e manchada com tinta preta, de forma a proporcionar um efeito de trapos, que foram, segundo a proposta do enredo, a matéria-prima daquela indumentária.

A visão de conjunto é exuberante, luxuosa, apresentando efeitos visuais com os quais o público que acompanha carnaval acostumou-se a ver nos desfiles da Beija-Flor de Nilópolis. Uma aproximação maior da fantasia, porém, denuncia a proposital mutilação dos tecidos e das plumas, que, nas pontas, ganharam toques de tinta preta. Esta solução para as fantasias revelou-se um eficiente recurso metalingüístico em relação à abordagem crítica apresentada pela escola, que pretendeu denunciar a miséria moral contida mesmo em instituições que trazem em seu exterior todo o luxo e pompa do seu valor simbólico, mas que carregam, escondidas em seus subterrâneos, suas fraquezas e uma miséria moral enrustida.

A segunda alegoria do setor medieval trouxe o jogral para avenida. Este evento, característico do período medieval, nada mais era do que a apresentação de romances de cavalaria contados pelos trovadores. Na alegoria, a representação se fez com candelabros e damas da corte, que traziam também capas azuis que aos poucos davam lugar ao preto, conforme a idéia anunciada no início do enredo na qual os mendigos retirariam dos lixos do País materiais para suas fantasias.

A alegoria seguinte diz respeito a uma espécie de síntese do enredo: o lixo do luxo, no qual uma das destaques mais tradicionais da escola, Linda Conde, desfila em meio a fantasias usadas por ela em outros carnavais. Novamente a idéia da reciclagem veio à tona para mostrar que se pode construir um visual exuberante partindo da utilização de materiais já utilizados. O carro, em cuja decoração predominou o dourado, também trouxe damas em meio a urubus que se mantiveram presentes em todo o desfile.

Verificamos que, nesse quadro do desfile, a Idade Média, a dualidade luxo/lixo é apresentada de forma extrema, isto é, o contraste entre estas duas categorias é mostrado através da metamorfose mendigo/rei, ou seja, vai-se de um extremo a outro, num esforço de

apresentar de forma carnavalesca todo um processo de inversão desses dois opostos bipolares.

3.2 – Críticas às instituições e valores humanos

Após o estabelecimento do processo de metamorfose contido na tipificação dos mendigos e nobres, o enredo propõe-se a vasculhar, nas instituições e valores humanos, o lixo que se oculta em meio às suas feições fidalgas. Mais uma vez procura-se, através de uma análise baseada em antíteses, vasculhar e expor de maneira carnavalesca atitudes que contribuem para a decomposição moral da humanidade, fomentando o desequilíbrio social.

3.2.1 - A Igreja

Da Idade Média, o desfile da escola passou para a realização de críticas dirigidas a instituições. A primeira delas é a Igreja Católica. Vale ressaltar que o aspecto temporal não é tão determinado como no caso da Idade Média, uma vez que são apresentadas influências artísticas diversas nos elementos constitutivos da alegoria e das alas.

As primeiras fantasias desse setor trouxeram consigo o predomínio do branco e do dourado. Em meio a uma grande profusão de plumas brancas, surgiram anjos com asas em ornamentos barrocos, trazendo formas curvilíneas em dourado, remetendo à arte sacra, a qual estabeleceu, na Europa e na América Latina, grandes formações arquitetônicas e obras de arte das mais valiosas. A cor dourada conduz à lembrança da presença do ouro na decoração dos templos da Igreja católica, constituindo-se como verdadeiros tesouros artísticos, em contraste com a idéia de humildade e resignação pregadas por esta religião. A presença do dourado na decoração da alegoria dedicada à Igreja lembra o luxo da arte religiosa, que encontrou no barroco sua expressão máxima de ostentação, pois

apelava para o instinto, para os sentidos, para a fantasia: isto é, tendia para o fascínio. Não foi por acaso que nasceu como instrumento da Igreja católica, que naquela época se empenhava em recuperar os hereges, ou, pelo menos, em consolidar a fé dos crentes, impressionando-os com sua própria majestade. (CONTI, 1978, p. 4).

Nesse quadro, apareceu também uma ala com fantasias alusivas aos sacerdotes, que trouxeram em sua cabeça a tradicional mitra, utilizada pelo Papa, bispos, arcebispos e cardeais em solenidades pontificias, decorada com penas de pavão amarelas. O tecido do figurino apresentou a cor roxa, em contraste com o branco que geralmente acompanha a roupa em cerimônias oficiais.

O setor dedicado à Igreja apresentou um pálio, através de uma alegoria, elemento que serve como uma tenda para cobrir as autoridades religiosas durante as cerimônias. As cores suaves deram lugar ao roxo, que foi se associando, nas fantasias dos componentes e nos adereços das alegorias, ao preto. O clima celestial das primeiras alas deu lugar a uma reprodução do inferno, os anjos transformam-se em morcegos que identificam a presença do mal constituído onde deveria reinar o bem, imagens bastante recorrentes no imaginário em todas as épocas. Novamente a oposição de opostos faz-se presente no desfile.

A alegoria dedicada à Igreja apresentou elementos decorativos da arte sacra, como anjos entoando suas trombetas, candelabros e painéis com símbolos religiosos estilizados. Verificamos a recorrência ao simbólico, visto, anteriormente, como necessário, uma vez que o carnaval como período no qual “tudo é permitido” apresenta-se como um conceito relativo.

O principal destaque, presente no alto da alegoria, veio representando o Papa, realizando uma performance que simulou uma bênção ao público presente na avenida. Sua expressão era repugnante, reforçada por uma maquiagem num tom esverdeado, que em nada nos remete à imagem difundida da autoridade máxima da Igreja católica. Nas costas, o destaque veio sustentando um esplendor que se fundia com os vitrais polícromos em forma de rosáceo, muito comuns nas igrejas góticas européias, que proporcionavam imagens de luzes “que refugiam como rubis e esmeraldas” (GOMBRICH, 1985, p. 141). Contemplar uma igreja gótica é também um exercício de deslumbramento, constituindo-se numa “experiência inesquecível entrar nesses vastos interiores, cujas próprias dimensões parecem apenar tudo o que seja meramente humano e trivial.” (GOMBRICH, 1985, p. 140).

Vale ressaltar que, se em uma das alas e em alguns momentos do carro evocou-se o estilo barroco em sua concepção, especialmente na exploração de formas curvilíneas de alguns adereços e nos tons dourados que predominaram, na alegoria em seu conjunto, o artista optou por um templo católico com tendências góticas, características presentes nas torres apresentadas em primeiro plano e em proporções reduzidas – com o objetivo de

privilegiar a visualização do interior da igreja – cujas pontas são triângulos, dando uma sensação de extensão, uma vez que as cidades européias do século XII orgulhavam-se da altura das torres de suas catedrais. A diluição de escolas artísticas nos desfiles de Joãzinho Trinta remete-nos ao que foi exposto no anteriormente a respeito do *Kitsch*.

A apresentação alegórica da Igreja, seja na escolha de suas cores ou na caracterização dos destaques, composições e adereços, reforça a idéia que o enredo tenta transmitir de que a religião, que tem como função libertar o homem, aprisiona-o em dogmas que desviam sua natureza. A obra do escritor francês François Rabelais, à época da Idade Média, traz em vários trechos, conforme análise elaborada por Bakhtin,

um admirável travesti paródico, tanto da doutrina medieval da fé como dos métodos de defesa e propagação desta última: através de referências às autoridades sagradas, de intimidação, provocação, ameaça, da acusação de heresia etc. A atmosfera densa de alegre princípio corporal prepara o destronamento carnavalesco da doutrina da fé, como um desmentido das coisas que jamais se viram. (BAKHTIN, 1993, p. 197).

Ao serem lançadas linhas entre o desfile em análise e os escritos de Rabelais, encontram-se vários pontos de interseção, na medida em que ambos se constituem como obras recorrentes ao espírito carnavalesco de destronamento simbólico de instituições ou personagens reificados.

3.2.1.2 – O balé dos casais de mestre-sala e porta-bandeira e a presença da bateria

No meio do setor dedicado à Igreja, a unidade visual proposta no enredo é rompida com a apresentação dos casais de mestre-sala e porta-bandeira - que somaram um total de oito - e a bateria. Nos desfiles em geral, os ritmistas não precisam, necessariamente, de ter seus figurinos adequados ao setor em que estão inseridos, ficando a decisão a cargo do carnavalesco, uma vez que a bateria utiliza um recuo para dar sustentação rítmica ao restante da escola que a segue, o que provoca um corte natural na apresentação da escola. São como coringas, que podem ser encaixados em qualquer setor do desfile, ficando sua posição a cargo da direção de harmonia.

Usualmente, o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira segue à frente da bateria. O *pas-de-deux* apresentado pela dupla teve sua origem nos ranchos. “O estandarte era levado pela porta-bandeira, que se fazia acompanhar do baliza, encarregado de protegê-la dos ataques dos rivais” (VALENÇA, 1996, p. 34). À função simbólica da dama de carregar o pavilhão da escola soma-se, então, a simulação de um bailado que busca a proteção e cortejo por parte do mestre-sala.

No desfile da Beija-Flor, a “apoteose do par” (REGO, 1996, p. 2) foi complementada pela apresentação de não apenas um, mas oito casais. Em julgamento, estavam somente Marco Aurélio e Rosana, a dupla oficial da escola, a quem os jurados atribuíram notas. Acompanhando-os, à frente da bateria, seguiram-se os outros sete pares, que apresentaram uma coreografia em diferentes setores da avenida. Ao comando dos diretores de harmonia, os casais entraram em círculo. Os mestres-salas estendiam uma das mãos para sua parceira, enquanto a outra segurava a bandeira da agremiação. Começava aí um giro coletivo, um balé, onde mais uma vez utilizou-se o potencial de teatralização no desfile. Em poucos segundos, o círculo foi desfeito e cada par retornou a dançar livremente, espalhando as cores da bandeira da Beija-Flor pela avenida, através dos rodopios das porta-bandeiras. As fantasias dos casais eram uma síntese dos diversos setores apresentados pelo enredo.

A bateria, que veio logo em seguida, trouxe mendigos encasacados, usando calça cinza, gravatas azuis sobre camisas brancas e coletes pretos. Fazia parte do figurino uma cartola amassada de forma proposital, sendo composta por plumas azuis e pretas. A entrada da bateria no recuo reestabeleceu a unidade visual afetada pela sua presença no setor.

3.2.2 - Os Loucos

Após o setor dedicado à Igreja, a escola conclamou os loucos, outro tipo socialmente problemático apontado por Da Matta, para compor o *Bal Masqué* sugerido no carro Convite. As primeiras alas desse quadro foram compostas por fantasias em tons de branco, que lembraram as roupas de internos de manicômios, as quais foram adornadas por franjas de metalóide prateadas, para mais uma vez garantir o brilho do conjunto visual. As alas seguintes apresentaram fantasias de Nero, em branco e dourado, com um figurino reproduzindo a indumentária usada pelo imperador romano, e Napoleão, cujas cores se

apresentavam em vermelho, azul e branco, identificando a bandeira francesa. As plumas presentes na fantasia da ala trouxeram a cor branca e foram tingidas com toques pretos, que revelou um cinza integrado à idéia de mutilação dos tecidos utilizados para compor a roupa. A evocação às figuras arquetípicas de loucos, personificados por Napoleão e Nero, tiveram o propósito de indicar ao público o tipo humano através das referências históricas às suas personalidades.

A alegoria do setor propôs a caracterização da guerra, através da apresentação dos quatro cavaleiros do apocalipse - a fome, a guerra, a peste e a morte - que ganharam a avenida montados em cavalos, cuja semelhança com dragões é visível. No lugar das crinas, estavam esculpido raios e sua estrutura girava, como se estivessem rondando o destino dos homens. Segundo o enredo, seriam loucos os que traziam consigo a fome desbaratada da dominação bélica, numa obsessão insana pela disputa do poder. Abaixo dos quatro cavaleiros, tanques de guerra estilizados apontavam suas miras para os pontos cardeais, em meio a arames farpados e flores.

3.2.3 - Lixo do Sexo

O setor dedicado ao lixo do sexo apresentou alas em que as fantasias masculinas representaram malandros, com sua roupa característica – paletó, gravata, chapéu de panamá, rosa e lenço na lapela. As mulheres, vestidas como cortesãs, vieram com espartilhos e plumas, remetendo-nos à visão clássica das meretrizes.

A alegoria era a reprodução de uma sauna romana, decorada com objetos fálicos e esculturas de casais em beijos ardentes. A forração do carro foi realizada com tecidos brancos esfarrapados. As composições masculinas vestiram roupas em couro preto, coleiras e boinas, numa referência aos adeptos do sadomasoquismo.

Em meio a essa orgia visual, as composições figuraram expondo seus corpos, não seguindo a tradição potencializada pelo próprio Joãozinho Trinta de colocar, exclusivamente, sobre seus carros alegóricos, mulheres e homens com belos atributos físicos. Houve espaço para a exibição de corpos não tão enquadrados num padrão estético que se convencionou como belo. Mais uma vez foi representada a figura de um urubu, aqui observando e aguardando a decomposição humana através da exploração e comercialização do sexo.

A presença dos objetos fálicos, que na alegoria aparecem parcialmente envolvidos nos tecidos brancos, bem como a caracterização sexual com a presença de homens e mulheres com as nádegas expostas, exibindo suas formas de maneira caricatural, traduziram a intenção de reproduzir imagens grotescas através das vias do exagero, tanto na *performance* das composições, como nas dimensões dos falos que compuseram a alegoria. “O ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização” (BAKHTIN, 1993, p. 277).

A exposição do baixo corporal da forma descrito remete-nos ao grotesco, à caricatura; vem ao encontro da proposta de transmitir uma atmosfera repugnante, da exploração do sexo em teores supervalorizados. “(...) a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo.” (BAKHTIN, 1993, p. 277). O grotesco apresentado nesse quadro potencializou a mensagem do enredo de trazer à tona o sexo em sua dimensão repugnante, dentro de um sistema de comercialização.

3.2.4 -Lixo da Imprensa

O preto da tinta das impressoras e o branco do papel, que classicamente compõem as páginas dos jornais impressos, entraram no desfile para anunciar o lixo da imprensa. Trabalhadas com restos de jornais e revistas, as fantasias das alas ganharam ares de pierrôs e arlequins, denunciando o grande espetáculo que a mídia faz propagar, veiculando frivolidades e mascarando questões de fundo.

O carro alegórico do setor trouxe, em primeiro plano, a imagem de um televisor de onde surgiram revólveres, numa óbvia referência à exploração da violência, onde o dever de informar se coloca em segundo plano em detrimento das relações comerciais, como a guerra por audiência. Do aparelho de TV projetavam-se também, no lugar dos seus seletores de canal, mascarados bufões chacoalhando em meio a destaques vestindo roupas de colombinas, pierrôs e arlequins, personagens da *Commedia dell'arte* que ficaram imortalizados no carnaval, sendo, durante muito tempo, uma das fantasias preferidas entre os foliões. No desfile, elas ganharam uma nova significação, a de indicar o processo de construção alegórica da realidade pelos meios de comunicação. A tela da TV foi decorada

com espelhos e pompons trabalhados com papel de jornal, que possibilitaram uma integração ao conjunto visual da alegoria. Em meio a essa caracterização da imprensa, a decoração se completava com sucatas de máquinas de escrever, impressoras e aparelhos de rádio e televisores, presentes entre máscaras, também feitas a partir de papel de jornal, além de anjos com asas negras.

O carro alegórico trouxe também, em sua parte superior, a reprodução de uma tenda de circo estilizada. A imprensa sensacionalista foi indicada pela sua caracterização circense, na medida em que, segundo o enredo, desvia o olhar do público para as questões tidas como necessárias para o desenvolvimento crítico sobre a realidade brasileira.

3.2.5 - Lixo da Política

Como vimos anteriormente, durante grande parte da década de 1980, o cenário político nacional foi um dos alvos preferidos na elaboração dos enredos das escolas de samba, que criaram deliciosas sátiras sobre o assunto. No desfile em análise, foi dedicado um setor no qual se construiu uma visão metafórica do jogo de interesses políticos apontados pelo enredo.

Um cenário em verde e amarelo passou a ser construído na avenida com fantasias que carregaram nas tintas do simbólico ao reproduzir roupas de presidiários com asas e auréolas angelicais, trazendo, na camisa, o número 171, que no Código Penal Brasileiro enquadra o crime de estelionato. Em meio a dólares e moedas de ouro, trazidos nos chapéus e esplendores dos componentes, isto é, no alto, estão camuflados panos rasgados que identificam o lixo moral que sustenta muitas das relações ilícitas praticadas na política. A corrupção, fomentadora das desigualdades sociais denunciadas no enredo, foi carnavalescamente caracterizada através da metáfora onde a política apresenta-se como um grande espetáculo em que os personagens escondem-se por trás de máscaras.

A alegoria, intitulada *Oba-Oba no Planalto*, representou um grande teatro de revista, com direito a vedetes vestidas de Carmem Miranda, trazendo máscaras com caricaturas dos rostos das principais figuras expostas na vitrine política da época. Verificamos uma abertura para a ridicularização de personalidades importantes e poderosas, manifestação bastante presente nos carnavais de rua e de salão, num espetáculo grandioso em que a seriedade que deveria nortear o fazer político foi mantido à distância.

Do prédio do Congresso Nacional, reproduzido em dourado, apareceram, mais uma vez, bufões mascarados. Uma profusão de boás¹⁹ preencheu o espaço da alegoria, sustentando estrelas que traziam as palavras *leis, emendas, decretos, pacotes, resoluções*, enfim, uma constelação de medidas utilizadas pelos políticos para normatizar a vida do brasileiro em prol do bem-estar comum. Será que o objetivo é alcançado? Este é o grande questionamento.

3.2.6 - Lixo dos Brinquedos

Quando o Joãozinho Trinta entrou para a Beija-Flor de Nilópolis, procurou trazer para a escola a população do lugar para participarem ativamente dos projetos que pensava em desenvolver, como mutirões, cursos profissionalizantes, prática de esportes etc. Para concretizar seus planos, apoiou-se nas mulheres e nas crianças do local, um material humano de que dispunha, bastando organizar essas pessoas. O trabalho por ele iniciado hoje é uma realidade. Atualmente, a Beija-Flor é conhecida como a escola de samba que melhor trabalha sua comunidade e consegue trazê-la para o desfile, fazendo-a participar efetivamente das atividades da agremiação. Entre os projetos citados, figura a escola de samba mirim Flor do Amanhã.

Muitas escolas trazem crianças para seus desfiles, procurando maneiras criativas de elaborar sua participação. Em 1989, a presença das crianças deu-se no setor dedicado ao lixo dos brinquedos, uma crítica à indústria do setor, que, segundo o enredo, optou por fabricar monstros e armas no lugar das tradicionais bolas e bonecas. Ali surgiram palhaços, espantalhos, “bruxinhas” e odaliscas, todos devidamente esfarrapados. Afinal, são os brinquedos dos meninos de rua, que estão em seu poder depois de velhos, gastos, mutilados.

A apresentadora Xuxa foi o principal destaque da alegoria, que pareceu ser criada exatamente para ela, pois continha bonecos utilizados no cenário do seu programa, destinado ao público infantil. A proposta do enredo parece esbarrar na contradição de criticar a indústria de brinquedos e, ao mesmo tempo, colocar a figura de Xuxa em primeiro plano, uma vez que a apresentadora constituiu-se como porta-voz desta mesma indústria, ao

¹⁹ Estolas de plumas, estreitas e compridas, usadas pelas mulheres em volta do pescoço, adereço bastante utilizado pelas vedetes nos *shows* do teatro de revista.

anunciar, em seu programa, produtos infantis com as características apontadas no enredo. Sua presença na avenida apresentou-se como uma suprema ironia, pelos motivos acima expostos.

3.2.7 - Lixo da Feira

Damas e cavalheiros vestidos à Luís XV inspiraram a criação dos figurinos que compuseram o setor dedicado ao lixo da feira. Suas roupas foram revestidas por tecidos floridos, cuja estampa nos remete às chitas usadas no Nordeste, trazendo, na cabeça frutas tropicais, legumes e verduras. A mistura da nobreza, presente no desenho e forma da fantasia, e do popular, trazido na seleção das cores e elementos constitutivos da fantasia, remete-nos ao diálogo proposto no enredo, no qual os opostos são colocados em constante tensão.

A proposta do setor é criticar o desperdício de alimentos, especialmente num País onde a comida é escassa para grande parte da população. A pergunta que se faz é por que os nobres estiveram presentes nas fantasias do setor que aborda a questão do desperdício? A alegoria vem preencher a dúvida.

O carnavalesco idealizou uma metáfora, a da Cinderela em sua carruagem, formada por uma grande abóbora cortada, cujo interior é plenamente exposto, puxada por dois ratos da feira. As rodas do veículo foram executadas com frutas e legumes, materiais que estavam à mão para a construção da fantasia de transformar a gata borralheira em princesa. Os destaques representaram a fada madrinha e o príncipe, em meio a melancias, abacaxis e composições que seguiram a mesma diretriz estética das alas, com leques e perucas compondo o figurino.

Neste setor, apresentou-se a ala das baianas da escola, um dos momentos mais belos de qualquer desfile. Formada essencialmente por respeitadas senhoras, elas trazem consigo o poder de conduzir a tradição da escola através das belas evoluções, cuja visão de conjunto apresenta uma impressionante beleza. Sua indumentária traz elementos típicos que logo as identificam, como grandes saias rodadas, tabuleiros, torsos, colares e pulseiras de contas. O delírio de alguns carnavalescos fez com que muitas vezes a imagem tradicional da fantasia da ala fosse modificada, fazendo com que as baianas adaptassem sua

indumentária para vestir-se “de noivas, de ciganas e até de estátuas da liberdade!” (FERREIRA *apud* FERREIRA, 1999, p. 85).

No desfile analisado, a fantasia das baianas seguiu um desenho tradicional, com um grande tecido branco servindo de base para a inclusão do pano da costa, cujo material é a mesma chita estampada das alas anteriores. Na cabeça, elas trouxeram tabuleiros com frutas, verduras e flores, em meio a plumas de cor marfim, com os propositais toques de tintas negras.

Segundo o enredo, o lixo da feira torna-se uma luxuosa fonte de alimentos desperdiçados, na medida em que a falta um melhor tratamento na condução, distribuição e acondicionamento dos produtos ali vendidos. Mas as sobras da feira constituir-se-ão mais uma vez como ponto de partida para a preparação de um grande banquete, que se seguirá no quadro seguinte.

3.3 - O Povo de Rua

O último quadro do desfile é composto pelo povo de rua, representados por entidades místicas e pelos próprios mendigos. São justamente estes personagens que estão presentes nos grandes centros urbanos, habitando os logradouros público. Mas no enredo eles se apresentaram organizados, partilhando de uma grande ceia criada cenograficamente. Suas más vidas foram posteriormente lavadas no chafariz da Cinelândia, num exercício de renovação do espírito através do poder simbólico das águas.

3.3.1 - O Banquete

Novamente os mendigos apareceram na avenida para celebrar, através da forma solidária de reunião constante no rito da alimentação, a euforia do sucesso da inversão carnavalesca do desfile.

Com fraques e cartolas completamente esfaceladas, os componentes pareciam celebrar um grande momento de confraternização. Afinal, “o banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular.” (BAKHTIN, 1993, p. 243). Em seguida, juntaram-se aos mendigos encasacados as entidades das ruas, personificadas pelas pombas-giras, com fantasias em vermelho e preto muito semelhante às roupas usadas pelos ciganos.

A celebração anárquica e desconjuntada foi sintetizada no carro alegórico que trouxe uma montanha de restos de comida, que se misturava com garrafas de champanha, numa hiperbólica referência à fartura, aos requintes de uma boa mesa. Novamente foi usado o recurso da disposição dos elementos presentes na alegoria em forma de cascata, no qual um grande amontoado humano foi colocado em meio a uma exagerada profusão de comidas e bebidas.

O ato de partilhar o processo de ingestão de alimentos de forma festiva revelou-se no desfile como uma celebração à abundância, em oposição à cotidiana dificuldade de obtenção da alimentação diária. Mais que um ato biológico, sentar à mesa é observado como um ato de sociabilidade (cf. BAKHTIN, 1993, p. 246).

3.3.2 - O Banho na Cinelândia

Um dos locais mais famosos do Rio de Janeiro, a praça Mahatma Ghandi, mais conhecida como Cinelândia, inspirou a última alegoria do desfile. Ela abriga em seus arredores uma grande quantidade de cinemas, além de teatros e casas de espetáculo. O lugar também é famoso por servir de “moradia” a um grande número de mendigos e meninos de rua, que se banham numa fonte que jorra água em abundância. O elemento decorativo ganha uma função higiênica e torna-se também uma forma de lazer.

A sensibilidade do carnavalesco foi pescar na imagem contrastante da imponência dos monumentos que cercam a praça e a agressiva presença dos povos de rua que por ali fixaram endereço, uma maneira de encerrar o enredo apontando para perspectivas positivas.

O autor do enredo apareceu no final do desfile. Um carro pipa, ao qual estava ligado uma mangueira jogando água na avenida, serviu como elemento simbólico para a exortação do carnavalesco que projetara todo o desfile. Para Joãozinho Trinta, a água traz consigo o poder de mudança, além de possuir conotações místicas: “ a água (...) significa a promessa contida na era de aquário, a de que as águas virão para lavar todos os desequilíbrios dessa detestável era de peixes. É preciso que se faça isso em todo o País, que se lave essa sujeira mental e política”²⁰.

²⁰ Depoimento extraído da Revista Isto É, nº 1013, de 15/02/1989.

A água tornou-se o elemento criador da possibilidade de lavar para renovar. Se a imagem da sujeira é usada para determinar a “falta de caráter ou atos anti-sociais”, a idéia de limpeza “ou o uso metafórico da água e do banho servem para ressaltar as idéias fundamentais relativas ao bom cumprimento do dever, tarefa ou obrigação” (DA MATTA, 1973, p. 136). Retirar das suas roupas, do próprio corpo e espírito a sujeira moral é um novo desafio de reconstrução, da mesma forma em que o *convite* incitou o povo a mudar, provocando uma catarse coletiva.

Durante a elaboração dos enredos, os carnavalescos buscam em suas criações terminar o desfile com mensagens de esperança, de que uma nova ordem pode-se configurar. Afinal, carnaval é renovação. Assim como nas festa de fim de ano, ressurgem uma perspectiva de mudança, através da constatação do encerramento de um ciclo. A expectativa diante do novo que se aproxima, é responsável por um clima de confraternização, de esperança que se renova, ao mesmo tempo em que se perpetuam os valores sociais.

Conclusão

O enredo apresentado pela escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, em 1989, proporcionou à escola um desfile que se utilizou de elementos recorrentes no carnaval, como inversões, caricaturas, hiperbolização de imagens e críticas às instituições reificadas.

No primeiro setor, composto pelo *Cristo Mendigo* e *O Convite*, verificou-se a desconstrução da gramática dos desfiles apresentados até então, através da presença de mendigos, no lugar de nobres, deuses e outros personagens tão evocados pelas agremiações. As relações de antíteses verificadas na apresentação da escola, provocaram uma inversão dentro da inversão. O enredo brinca com a própria opulência visual das escolas de samba, uma vez que estas se constituem como laboratórios de criação artística nos quais são diluídas referências e apelos a diversos recursos imagéticos para construir a fantasia de ser rei por uma noite. As oposições apareceram ainda mais acentuadas porque foram invertidas. No lugar do luxo e da ostentação, o primeiro setor da escola mostrou tipos marginais em sua ânsia por transformações.

No decorrer da apresentação, os materiais utilizados para compor um visual luxuoso foi sendo recolocado na avenida, mas apresentando uma proposital mutilação. A visão de conjunto, “o alto” da escola revelou a mesma grandiosidade dos outros desfiles assinados por Joãozinho Trinta, mas uma aproximação das fantasias denunciou que por trás de um visual de ostentação, pode estar implícito um lixo moral que se esconde em meio a sua opulência.

Como parte integrante da festa carnavalesca, as escolas de samba representam um universo que comunga com a característica de se opor ao cotidiano, de construir, através da fantasia, do apelo ao imaginário e da ilusão, uma realidade diferente da que se apresenta no dia-a-dia. Nessas agremiações, as pessoas revelam sua capacidade de, na vida, aparecer como um mendigo, um cidadão comum, despojado de qualquer título de nobreza, mas que na folia torna-se um rei, envolvido num trabalho que consome praticamente todo o ano em prol de um espetáculo que dura eternos oitenta minutos.