



Universidade De Brasília – UnB
Instituto De Artes – IdA
Departamento De Artes Cênicas – CEN

FELIPE DOS SANTOS DANTAS

TEATRALIDADE, PERFORMATIVIDADE E CARNAVALIZAÇÃO:
DEGLUTINDO ROSA MAGALHÃES

Brasília

2020

FELIPE DOS SANTOS DANTAS

**TEATRALIDADE, PERFORMATIVIDADE E CARNAVALIZAÇÃO:
DEGLUTINDO ROSA MAGALHÃES**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação Teatral - apresentado ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Alisson Araújo de Almeida

Brasília

2020

DEDICATÓRIA

Ao período tortuoso que compôs parte da minha existência nestes últimos dois anos de tent(ativas), de tent(a ti)vas.

AGRADECIMENTOS

Ao espaço comprimido do meu quarto, rodeado pelos sons de motores da minha família, a qual, também sou grato. Seja pelo esforço do meu pai em manter minha educação por meio do barulho do motor de seu caminhão ou do motor da máquina de costura da minha mãe, responsável por alinhar parte da minha história, mas só quem pode arrematar essa costura sou eu. E por ter sido minha primeira amiga e professora de escolinha, agradeço à minha irmã.

Aos espíritos livres que estiveram ao meu lado nessa jornada de tempo, espaço e conhecimento:

Diller, obrigado por ser minha testemunha e meu sorriso;

Daisy, Mari, Carol, Nina e Marcela, obrigado por simplesmente serem e estarem.

A quem me abriu os caminhos para esta pesquisa:

Alisson Araújo, Roberta Matsumoto, Luís Carlos Laranjeiras, Zé Mauro, Luciana Hartmann.

Às entidades do samba, da macumba e as que ainda não conheci, mas que o universo possivelmente me mostrou e confiei sem precisar ver ou tocar.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 - MONSTRO ASSUSTADOR	24
FIGURA 02 - A GRANDE COMILANÇA	31
FIGURA 03 - O SONHO DE ÍCARO	34
FIGURA 04 - PAISAGEM AO SOL	39
FIGURA 05 - MACUNAÍMA	39
FIGURA 06 - A CRUZ	45
FIGURA 07 - A NAVALHA	45
FIGURA 08 - A CANINANA	46
FIGURA 09 - VERMELHO E DOR	50

SUMÁRIO

ABRE-ALAS	06
SETOR 1 – TEATRO, RUA E RITUAL	09
Ala Teatralidade e performatividade da escola de samba	09
Ala O corpo na rua	14
SETOR 2 – A ARTE INVERSA DE ROSA MAGALHÃES	21
Ala Arte Armorial e a erudição de Rosa Magalhães	21
Ala Processos de arte total	26
Ala Narrativas híbridas e antropofágicas	29
SETOR 3 – A CARNAVALIZAÇÃO DA CENA	43
Ala <i>Festa Profana</i> : carnavalização e teatralidade	43
Ala <i>Festa Profana</i> : direção carnavalizada	49
DISPERSÃO	54
REFERÊNCIAS	57

ABRE-ALAS: ROSA COM AZUL DÁ SAMBA

Quando a gente fala assim
e começa: "era uma vez",
não tem quem não se interesse,
nem quem não queira escutar.
E então tudo é possível
E se pode acreditar
Quando se é bom ouvinte;
Tudo pode ser verdade
E tudo se pode inventar.
Ouçam a história seguinte:¹

Era uma vez, na quarta-feira de cinzas de 2005, a comemoração do tricampeonato da azul e branca de Nilópolis... Era uma vez, um menino que nas alturas de seus sonhos de Beija-Flor, pintara de azul um pedaço de papel cheio de colibris, cor que mais tarde viria a colorir seus cabelos tornando-se parte de sua expressão mais forte e assim todas as quartas não só azul seriam, pois, uma Rosa havia surgido em seus sonhos.

*Bumbum. Patcubum. Prugurundum.*²

A marcação dos surdos é como uma pergunta que os ritmistas fazem aos outros instrumentos da bateria e a resposta ressoou em meu corpo como o despertar do sonho. Despertar antropofágico, profano, brincante e carnavalesco. Foi no carnaval de 2017, quando pela primeira vez assisti aos desfiles do grupo especial das escolas de samba do Rio de Janeiro presente na Marquês de Sapucaí que tive a convicção de que pertencio aquele espaço. Lugar onde meus sentidos foram aguçados de tal forma que começo a escrever essas linhas com a impressão de que estou pintando ideias. E começo a pintar por Rosa.

Quando imaginei esta monografia, tinha a tendência em separar a relação entre carnaval e teatro em dois espaços distintos, à medida em que compreendi a origem do samba e mais tarde o quanto as agremiações estavam interligadas ao teatro, entendi como as duas linguagens podem fazer parte de um mesmo espectro imagético, cultural e social.

¹ Trecho do enredo de 2005 da Imperatriz leopoldinense. Disponível em: <http://liesa.globo.com/2018/por/18-outroscarnavais/carnaval05/enredos/imperatriz.html> (Acessado em 07 de Abril de 2019)

² Samba do Império Serrano para o carnaval de 1982. O autor do enredo é Fernando Pamplona e as carnavalescas que o desenvolvem são Rosa Magalhães e Lícica Lacerda. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1982/> (Acessado em 02 de Fevereiro de 2019)

Dentro desse espectro tento encontrar a paleta de cores mais harmônica para pintar esta prancha – neste momento, repleta de páginas em branco.

A presente pesquisa faz parte do processo final da graduação em Bacharelado do curso em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. É uma monografia que se assume foliã e tentará se conter em seus *fuês e matelassês*³ em nome de uma análise academicamente carnavalesca. Integrase a este trabalho o processo de montagem e apresentação da cena *Festa Profana* da disciplina de Direção 1, realizada no primeiro semestre de 2017, orientada pela professora Luciana Mauren e encenada pelas atrizes Diller, Carolina Braga e Nandagabis Flor.

Assim como um desfile de escola de samba, divido este trabalho em setores e não capítulos. O carnavalesco, figurinista e cenógrafo Joãozinho Trinta (1933 - 2011) levava consigo a fórmula para fazer carnaval, que segundo ele afirmava ter tirado de *Os Versos de Ouro de Pitágoras*. Os números 1, 3 e 7 eram usados harmonicamente para se estabelecer o conjunto de um enredo: "um desfile, três partes, sete aspectos". Sendo assim, não vejo porque não aplicar esta ideia em meu projeto: uma monografia, três setores e os sete aspectos: a teatralidade; a performatividade; a carnavalização; o corpo; Rosa Magalhães; hibridismo e antropofagia.

Nomeei os capítulos de setores, assim como é montada a sequência de um desfile. Os tópicos de cada setor, intitulei de alas, pois o conjunto delas formam um setor. Abri essa escrita com o abre-alas rosa e azul e a encerro na dispersão. As referências continuam com seu nome habitual, porém, nada mais é que um arrastão, quando a última escola passa na avenida e atrás dela segue uma multidão.

Para o primeiro setor, a brincadeira, o jogo, o lúdico e a coletividade são alguns pontos chave para expressar a teatralidade e performatividade do desfile de escola de samba. O objetivo foi localizar elementos inerentes às artes cênicas que são apropriados pelas escolas de samba. Ainda ressalto determinado contexto histórico-social em que se formam as escolas de samba. Nesta parte, discorro sobre as influências que o samba e conseqüentemente as escolas de samba sofreram para criarem suas próprias linguagens e

³ Técnicas que apresentam muito luxo, brilho e cor nos acabamentos das fantasias. Fuê é uma pequena pena aplicada na ponta de uma pena maior. Matelassê é uma costura em formato de losango que dá relevo ao tecido.

ideologias. O ritual, como Roberto DaMatta irá apontar é o ponto que une essas influências.

Brevemente passo pelas palavras de Mikhail Bakhtin sobre o grotesco. Este ponto é importante, pois, introduz o corpo de quem brinca carnaval como uma potência artística e política. Que corpo conduz a brincadeira? E como ela é brincada? Essas provocações têm a ver com a imagem gerada pelo brincante, ou seja, pelo modo como o corpo se comunica: através de gestos, movimentos, música, ao se mostrar, ao inverter hierarquias, etc.

No segundo setor investigo as inquietações que me fizeram buscar a pesquisa que resultou neste pequeno universo que você lê. Sempre ouvi falar em enredos teatrais, principalmente ao se tratar de Rosa Magalhães. De que teatralidade é esta que os comentaristas de carnaval tanto se referem? Ela está no enredo em sua forma escrita, em sua transposição plástica, em ambos? Claramente eu consigo ver dramaticidade em esculturas de carros alegóricos, nas cores das fantasias ou na coreografia de uma comissão de frente, por exemplo. Mas como esses elementos se contagiam por outras influências? Os conceitos de arte total e hibridismo nos auxiliam a entender a multiplicidade de linguagens que envolve um desfile de escola de samba.

O terceiro setor é a parte prática dos meus desejos carnavalescos. Revisito os registros do exercício de Direção 1 para encontrar no processo como carnavalizei tal cena, fazendo um paralelo com o setor anterior que aponta características de como o carnaval pode ser teatralizado. Esta parte do trabalho vem para sincretizar as duas linguagens (teatro e carnaval) e investigar a dramaturgia que propus àquela cena diante dos elementos carnavalescos que me lancei a experimentar.

SETOR 1 – TEATRO, RUA E RITUAL

Ala - Teatralidade e performatividade da escola de samba

A pesquisa sobre os enredos de Rosa Magalhães nasce da necessidade de tentar entender o que pode levar tais enredos a serem considerados teatrais e performáticos, e em quais pontos essa teatralidade e performatividade se tocam ou se diferem dentro de um conjunto carnavalesco.

Dito o lugar que nascem minhas inquietações sobre a relação de Rosa Magalhães com as artes cênicas, tão comentada pela crítica especializada, me deparo em como investigar estes conceitos. Minha primeira busca foi no Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, obra que me acompanha desde o início da graduação. Envolvido por tantos conceitos, me vejo diante de uma crise. Estava muito focado em conseguir encontrar a melhor definição de teatralidade que pudesse encaixar numa perspectiva carnavalesca. A crise começa a se desfazer quando encontro certo equilíbrio na antropologia de Roberto DaMatta, antropólogo nascido em 1936 na cidade de Niterói no Rio de Janeiro. Dentre suas inúmeras publicações, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* – 1997, foi a obra que me auxiliou no entendimento de recursos cênicos aplicados ao carnaval.

A metodologia que DaMatta utiliza em sua teoria é a da sociologia comparada, na qual, ele faz interpretações de três eventos que marcam a identidade da sociedade brasileira. Por meio de uma comparação de contraste, ou seja, uma análise de elementos que fazem parte de uma mesma cultura e suas respectivas diferenças, o autor faz um paralelo entre o carnaval, procissões e o Dia da Pátria. Apesar destes últimos não serem o foco da pesquisa, seria inevitável citá-los, até mesmo por uma questão de contextualização da obra de DaMatta. Ele aponta algumas diferenças estruturais de como desenvolvem-se os três momentos de rituais, importantes para entender a construção da cultura de uma sociedade.

Segundo DaMatta (1997, p. 59), “na parada tem-se literal e realmente uma marcha; no desfile do carnaval, uma dança. Num caso, a marcha é marcada pela continência gestual; no outro, pela total incontinência”. A palavra ‘incontinência’ é sujeita de várias interpretações que podem tanto definir o andamento de um desfile, bem como, pode ganhar certo sentido político. A partir dessa suspensão do controle podemos começar a apontar alguns dos elementos de teatralidade ligados à festa carnavalesca.

Visto que a incontinência da qual DaMatta se refere é o estado de liberdade expressado pelos foliões, pelo menos nos três dias oficiais de festa, podemos notar uma manifestação envolvida por elementos artísticos, cênicos, de representação e de performance. O carnaval dos ranchos, dos blocos de rua e das escolas de samba operam cenários simbólicos que evocam sensações do lugar de onde se vê, aqui representado também pelas ruas e avenidas devidamente ocupadas por arte.

Estes cenários são formados à medida em que o carnaval se aproxima e a vida cotidiana das cidades ganham o contorno de delírio. A transformação do espaço que ora se vê regido por um sistema de regras engessadas e gradativamente atinge o estado de festa, nos mostra a forma processual em que o carnaval é revelado. Este processo está repleto de elementos próprios do domínio cênico que irá exteriorizar a teatralidade presente nos seguimentos carnavalescos.

Ao ver um desfile de escola de samba é possível perceber a presença de diversos elementos que pertencem a diferentes ramos da arte e outras ciências. O teatro, a dança, a pintura, a escultura, a massiva presença da engenharia, etc, são matérias que não estão desassociadas dentro da narrativa de um desfile. Uma comissão de frente ou um carro abre-alas, por exemplo, podem fazer funcionar simultaneamente uma coreografia que está conectada à musicalidade da bateria - em que seu corpo faz parte do espetáculo (não está num foço, como a orquestra) - e ainda performar um número de ilusionismo. Esta multiplicidade artística que envolve um desfile será esmiuçada neste setor, dando ênfase aos elementos ligados à teatralidade que compõem o corpo de um desfile.

Como um dos resultados da propulsão artística e cênica dos desfiles, podemos observar a vigência de um sistema de representação (ligado à mimese do “real” e à instituição de algo próximo à “quarta parede”, típica do teatro realista) que convive com um sentido de não representação, acionado pela espontaneidade e pelo improviso do corpo do desfilante, que carrega o potencial de extravasar os significados delimitados por enredo e fantasias com sua ação performática [...]. (DAHORA, 2019, P. 18)

O que Izak Dahora nos traz é um contato intenso que um desfilante pode experimentar com a teatralidade. O ato de fantasiar-se, sair em plena avenida, interagir com outras fantasias e representar/apresentar sua fantasia é um conjunto de ações que podem caracterizar diversas linguagens das artes cênicas e visuais. Então, podemos destacar um primeiro elemento que nos ajuda a compreender o conceito de teatralidade inserido no contexto carnavalesco. A fusão de códigos entre diferentes linguagens de

representação e performance resulta num corpo polissêmico que brinca, representa e performa, o qual, o chamarei de *brincante*.

Alguns pontos devem ser brevemente considerados antes de nos aprofundarmos na análise desses códigos. Jorge Glusberg, aponta certa independência da performance em relação a alguns sistemas do teatro:

A performance não necessita de palavras, como é o caso do teatro, nem de música, como é o caso da dança, nem de argumento, mesmo o mais simples, como o teatro, a dança e a mímica precisam. O performer não "atua" segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade. (GLUSBERG, 2005, p. 73)

No decorrer da minha experiência artística pude observar essas diferenças enquanto ator / performer. Quando falo em representação, me refiro à necessidade de uma narrativa que se apoie na centralização da palavra, em meios ficcionais, personagens, sentidos e significados fixos, na utilização do corpo como recurso de uma getualidade realista ou naturalista.

A performance, por sua vez, está atrelada à iminência autônoma do brincante, ao seu próprio corpo que embaça as fronteiras entre personagem e a interpretação dele mesmo. Quando se está na rua, o brincante reage às suas próprias sensações e experiências, sem o apelo de responder ao texto ou qualquer outra construção linear preestabelecida.

Quem brinca o carnaval, seja consciente ou inconscientemente não está preocupado em estabelecer o limiar entre representação e performance para brincar, seu maior objetivo é se divertir – afinal, este também é um importante componente do fazer teatral. Contudo, convém a amantes do carnaval, como eu, e simultaneamente pesquisadores, realizar esta exploração a fim de desvendar os mistérios que rodeiam a história e os processos de feitura dessa festa coberta de magia. E o limiar que está entre a representação e a performance pode ser o próprio brincante.

Quando escolhi o termo brincante, o escolhi pela conveniência de não precisar justificar em que momento me refiro ao brincante como ator ou como performer, até porque as duas coisas não estão dicotomizadas, elas convivem juntas, num corpo só. Para entender como acontece esse enlaçamento entre os códigos da representação e da

performance no contexto carnavalesco, proponho um olhar sobre a colocação de Oswald Barroso:

Mais do que apresentar ou representar, o termo brincar parece mais adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma da brincadeira infantil. Mas de uma brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis), na qual, os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma outra vida, uma vida de faz de conta, improvisando livremente. (BARROSO, 2004, p. 84-85)

Ao falar acerca do “acordo sobre uma estrutura”, Barroso elucida os sistemas que compõem o jogo teatral⁴. O jogo foi uma metodologia que experimentei vastamente durante a graduação como potencial criativo para a construção de cenas. No caso de uma manifestação popular como o desfile de escola de samba, por exemplo, o jogo é a própria “cena”, o acontecimento teatral em si. Quem desfila recebe uma resposta imediata e complementar de quem ocupa a arquibancada, ou seja, há uma interação que não nos permite colocar os desfilantes na posição de “atores”, nem quem está na arquibancada como “espectador”. À medida que um samba é cantado por ambos os núcleos, o espetáculo se torna brincadeira.

Barroso demonstra que para além dos conceitos de representação e performance, o que tem potencial de agregar os dois estilos é a brincadeira. Pois, ao passo que se vive uma outra vida (referente ao teatro de representação), a improvisação não é apenas uma possibilidade, mas um fundamento da brincadeira, o que me leva a associar esta liberdade de sobrepor sua própria existência a um “personagem”, aos recursos inerentes à performance. A improvisação, portanto, eu vejo como um trampolim para deslocar um personagem de seu eixo, diluir e ressignificar seus símbolos, colocando o brincante como o epicentro da narrativa.

Os sentidos da brincadeira funcionam à maneira que o brincante a interpreta. O brincante é quem conduz os movimentos, os gestos, as cores e as imagens que a brincadeira reflete em sua percepção. Um carro alegórico sem um contingente humano não espelha a essência de obra viva do carnaval. Ou seja, existe um corpo necessário para

⁴ Cada jogo teatral é uma varinha de condão e, como tal, desperta o intuitivo, produzindo uma transformação não apenas no ator/jogador como também no diretor/instrutor. Durante o jogo todos se encontram no tempo presente, envolvidos uns com os outros, fora do subjetivo, prontos para a livre relação, comunicação, resposta, experiência, experimentação e fluência para novos horizontes do eu. SPOLIN, Viola. O jogo teatral no livro do diretor. São Paulo: Perspectiva. 2010. P. 19.

que o acontecimento da carnavalização se realize. Este corpo se refere ao brincante, que possui o potencial de traduzir todo o repertório imagético, sonoro e sensorial sugerido pelo enredo, pelo samba e pelas unidades materiais do desfile como carros alegóricos e fantasias.

Conforme este texto foi sendo escrito, a performatividade encontrou um espeço, no qual, eu não esperava. Então, ao me questionar como isso ocorreu, percebi que não se trata apenas da relação de semelhanças e diferenças entre teatralidade e performatividade, elas se manifestam sob a forma viva de um corpo que brinca com ações e narrativas. Ao longo de sua obra, Josette Féral propõe o *teatro performativo* como um deslizamento entre os conceitos que classificam o teatro dramático e a performance e aponta os contrastes que envolvem as concepções de teatralidade e performatividade:

O ato performativo se escreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem e se contradizerem ao mesmo tempo [...]. (FÉRAL, 2008, p.207)

Quando Féral indica a teatralidade como geradora de sistemas, entendo que tais sistemas obedecem a uma narrativa lógica de encadeamento de ações, que por sua vez, resulta na representação. Acredito que a diferença entre a ilusão, segundo Féral ligada à teatralidade, e o lúdico, à performance, se encontra no processo de criação das duas formas de teatro. Segundo Patrice Pavis (2015, p. 203) “A ilusão pressupõe a sensação de saber que aquilo que vemos no teatro é apenas uma representação”, isto significa dizer que a ilusão engendra o aspecto de distância do real, como é apontado por Féral. Denota-se, portanto, que o lúdico não prevê fronteiras entre o ato performativo e a realidade. Se transportarmos essa ideia para o contexto do carnaval, é possível induzir que o lúdico é a relação do brincante com o mundo no plano da brincadeira.

É muito importante que se dê devida atenção ao que Féral diz sobre o distanciamento do real. Afinal, a escola de samba é um organismo pulsante que conta seus enredos através de seu próprio corpo, isto é, os componentes que levantam o carnaval, a ala de passistas, a ala de compositores, as costureiras, etc, são quem também estão no desfile brincando o enredo, vestindo a fantasia que costurou ou cantando o samba que compôs. Essa proximidade com a obra de arte dá o sentido de pertencimento, autonomia e liberdade de criar e improvisar sobre a obra de sua vivência. Segundo

Eleonora Fabião (2008, p. 239) “A arte do performer, eu arisco, trata-se de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência”.

Este setor foi primeiramente pensado com o objetivo de entender os pontos em que a teatralidade se toca ou se difere dentro de um conjunto carnavalesco. Contudo, ao apontar elementos inerentes à teatralidade como a brincadeira, o jogo e a improvisação, me deparei em como a performatividade foi relevante para sustentar a ideia inicial de relacionar carnaval e teatro. A performance me trouxe um olhar mais amplo sobre os processos de um desfile, sua tendência de agrupamento, ao envolver o espectador como performer, por exemplo, aproxima o desfile de escola de samba às suas configurações.

De fato, a performatividade adquiriu um espaço importante aqui. Mas não exclui os elementos da representação que, como já dito, fazem parte de um acontecimento repleto de multiplicidades, como o carnaval. Essas duas correntes que no campo de discussão do teatro tendem a sofrer uma concisa separação, adquirem aqui um olhar de enlaçamento, à medida que passam a coexistirem num mesmo espetáculo com suas semelhanças e contradições.

Os sentidos de teatralidade e performatividade estão sendo tratados até então sob o olhar do acontecimento dos desfiles, ou seja, de um espaço que compartilha todo um processo realizado anteriormente. O brincante é quem manipula as diferenças das duas linhas de pensamento e as reinventam, cruzam os códigos de cada uma e desenvolvem um espetáculo multifacetado. Ou seja, existe um corpo que carrega esse potencial de transformação, tornando os conceitos de teatralidade e performance, ora tangível, em algo etéreo.

Em resumo, o desfile foi nosso primeiro ponto para ressaltar a teatralidade e a performatividade dentro da escola de samba. Mas é necessário que se discorra sobre o antes (o processo) e quem, que como sabemos é o brincante, mas quem é este corpo e qual o espaço que ele ocupa?

Ala - O corpo na rua

O que não cabe nos palcos da elite, vai para a rua. A sinfonia da orquestra é substituída pelos batuques da bateria, o balé, agora pertence às passistas e aos passistas e o coro, é do povo. O único lugar capaz de comportar tanta volumetria é a rua. Ao longo dessa passarela existem pontos específicos que são usados como referência, sejam os

teatros, as igrejas ou as praças, assim a concentração da folia é definida. Contudo, independente dos locais de concentração ou dispersão, essa avenida é dotada de ramificações que formam as ruas, becos e vielas, que é de onde saem os brincantes para ocupar esses espaços e manifestar a brincadeira do carnaval.

A rua, apesar de ser um espaço aberto e público, nem sempre foi democrática - e talvez em determinados contextos, ainda não seja. Para a escola de samba se firmar como expressão cultural da cidade, foi necessário que ela passasse por um processo de elitização e conseqüentemente de embranquecimento. Muniz Sodré (1998, p. 36-37) apresenta o processo de desenvolvimento dos ranchos como “sintoma de mutação ideológica”, a partir do momento em que passam a se chamar “rancho-escola”.

Os ranchos eram organizações recreativas essencialmente negras que utilizavam de datas religiosas para ocuparem espaços públicos. Realizavam desfiles em forma de cortejo, com dança e música como meio de afirmarem sua presença e ancestralidade. Dos ranchos tradicionais surgiram os ranchos carnavalescos (rancho-escola) que já contavam com elementos cênicos-visuais elaborados por figuras artísticas de renome, assim apontado por Lira Neto (2017).

O fato é, que para um corpo marginalizado se instituir num espaço elitista, detentor dos meios de produção e comunicação, foi preciso que certos ideais e valores fossem abandonados em detrimento de um amoldamento a tais poderes. Neste sentido, entendo que o “sintoma de mutação ideológica”, trata-se da perda de parte da identidade de um coletivo, mascarada pelo acesso às estruturas brancas, consideradas superiores, seja por seus aspectos acadêmicos ou políticos. Para esta questão, proponho uma observação sobre o corpo, que pode ser individual ou coletivo, sob os seguintes olhares:

Muniz Sodré (1998, p.36) assimila a imagem de um corpo “selvagem” às características essencialmente negras que tiveram que ser apartadas. O autor ilustra o que é “selvagem” pelas danças e cantos urbanos como o *lundu-chorado*, por exemplo, que traz movimentos de acentuação dos quadris e a sensualidade dos gestos das mãos. Para além dos sentidos imagéticos que a ideia de “selvagem” pode comunicar, também podemos lê-la como um meio de infiltração da cultura negra aos sistemas que a segrega.

A imagem de um corpo “selvagem” e conseqüentemente sua opressão, está ligada à estética e seus padrões predominantes numa determinada época. Para esta leitura, proponho um olhar sobre os princípios grotescos do corpo em relação à estética clássica:

A idade preferida é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada ao máximo dos “umbrais” da vida individual [...]. Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo [...]. O corpo individual é mostrado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu. (BAKHTIN, 1987, p. 26)

Para Bakhtin, o renascimento concebeu ideais estéticos do corpo que se tem como *belo* e negou os sistemas dos quais descendem este corpo. O nascimento e a morte são indutores de imagens - selvagens - que fogem às dimensões do *belo*, assim, esses elementos são rejeitados e sua existência fragmentada. O impacto desse desmembramento do corpo reflete no impedimento da preservação da ancestralidade em detrimento à centralização do poder e do conhecimento, pertencentes a um corpo *belo*.

O carnaval, sendo uma manifestação artística e popular que tem em seu cerne a visualidade e as formas, passou pelo processo de dissolução de sua natureza - seja o carnaval como o conhecemos hoje no Brasil ou ao qual Bakhtin se refere. Uma das características da natureza do carnaval, assim como sugere Bakhtin (1987, p. 30), é a sua relação com as formas grotescas, notoriamente em oposição às tendências normativas do renascimento.

Bakhtin dedica seu olhar sobre o grotesco sob a ótica de como ele se desenvolve na cultura popular, mais precisamente nos períodos medieval e renascentista. A acepção da palavra “grotesco” nos dias atuais, invariavelmente está ligada a um sentimento sombrio e de repulsa. Então, como pode o grotesco fazer parte de um movimento popular e alegre como o carnaval? Bakhtin (1987), associa o riso e o cômico como imagens características do grotesco, pois suas expressões tanto físicas, quanto de discurso não estão alinhadas à ideia do *belo*.

Tente imaginar obras renascentistas como *Monalisa* – 1503, de Leonardo da Vinci ou *David* - 1504, de Michelangelo dando uma gargalhada. O riso é uma expressão que articula diversos músculos da face, o que a torna quase uma caricatura de si. Sem falar dos sons altos e estridentes e da boca aberta, cavidade que revela a passagem para os órgãos, evidencia falhas dentais e as papilas gustativas. O riso é cercado de ambivalências que o permite performar fora de seu próprio eixo, ou seja, ele se expressa muito além do riso pela piada, do riso como função primordial ao gozo. Ele permite se sobrepor às imagens macabras, satânicas, melancólicas, épicas, nobres, etc.

A visão de Bakhtin sobre o riso como um elemento grotesco, é importante aqui pois, o aproxima das características do espetáculo carnavalesco, que por sua vez, também se orienta a partir da noção de contrapor-se ao sistema dominante. Bakhtin (1987, p. 30 - 31) qualifica o grotesco como algo que: “permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo”, “quimérico”; “heterogêneo”; “violação das proporções naturais”, “caricaturesco e paródico”. Estes elementos nos fazem retomar a imagem de “selvagem”, proposta por Muniz Sodré, pois o grotesco se liga a ela pela ideia de que um corpo coletivo possibilita a transformação, a multiplicidade, a inversão da ordem social e a sátira.

Este conjunto de características que Bakhtin utiliza para qualificar o grotesco, não funcionam apenas sob uma perspectiva alegórica ao tema, de certo modo, elas são ações, nas quais, causam impactos. O âmbito cotidiano é a célula da sociedade que irá sofrer os impactos quiméricos dos fenômenos causados pelos espetáculos populares envolvidos pelas particularidades que o grotesco lhes oferece. Bakhtin (1987), dialoga com elementos de inversão social, que são apontados por Roberto DaMatta ante a concepção de ritos e rituais:

O rito, como elemento privilegiado de tomada de consciência do mundo, é um veículo básico na transformação de algo natural em algo social. Isso porque, para que essa transformação de natural em social possa ocorrer, uma forma qualquer de dramatização é necessária. É pela dramatização que tomamos consciência das coisas e passamos a vê-las como tendo um sentido, vale dizer, como sendo sociais. (DAMATTA, 1997, p. 35-36)

Com base no apontamento de DaMatta é possível que possamos dissertar melhor sobre a ideia do que é um corpo individual e um corpo coletivo. Aparte os fenômenos da natureza, o que entendo por “algo natural” é o que também é sujeito de criação do ser humano. A hierarquia racial, por exemplo, é um sistema racista de poder econômico concebido pela humanidade e naturalizado a ponto desta estrutura se esconder nas entranhas da sociedade e não ser questionada. Por outro lado, “algo social” é o efeito da tomada de consciência deste plano natural, o que gera uma crise sobre as normas estabelecidas e essa consciência é propagada.

Portanto, um corpo individual é aquele, no qual, é separado do mundo, como observou Bakhtin acima, e não deve ser reduzido à sua materialidade, afinal, existe um meio complexo de sistemas e estruturas que o rodeia. Podemos dizer então, que quando este corpo toma conhecimento de seu lugar no mundo, em algum ponto, a estrutura que

o separou sofre algum tipo de pane. A este processo, DaMatta confere à dramatização o meio de acesso ao mundo social.

Ao longo de seu texto, DaMatta (1997) traz termos familiares aos estudos do teatro que o auxiliam no desenvolvimento de suas ideias, tais como: “foco”; “repetição”; “sequências de ações”; “gestos”; e a “dramatização”. Esses termos, ou melhor, recursos tão utilizados pelo teatro, fazem parte de um conjunto de operações que corporifica a ideia de ritual que DaMatta relaciona ao carnaval.

Segundo DaMatta (1997, p. 38), “o ritual é definido por meio de uma dialética entre o cotidiano e o extraordinário”. Para que o plano extraordinário seja alcançado, ou seja, para que o ritual se realize, existe um processo em que a dramatização é a ponte entre o mundo cotidiano e o estado especial que o ritual propicia. A dramatização, por sua vez, está em harmonia ao que DaMatta chamou anteriormente de “tomada de consciência”, que irá revelar uma realidade social em que alguns valores são invertidos.

O plano de ritualização refere-se a um estado de tomada de consciência que acontece sob a ótica de um princípio dramático de transformação de dados infraestruturas do cotidiano em extraordinário. DaMatta (1997, p. 35) diz que “‘tomar consciência’ é, fundamentalmente, focar a atenção sobre um elemento, deixando de lado os outros”. Se utilizarmos de conceitos inerentes à dramatização para tentar explicar o que é “tomar consciência”, podemos aplicar o foco/destaque sobre uma figura, como exemplo.

O mundo cotidiano segue uma linha de comportamentos que obedecem às leis e regras que estão ali com objetivo de estabilizar este meio. Quando um ângulo deste meio é focalizado, deixando toda a área ao redor em desfoque, a realidade daquele destaque suspende o tempo e o espaço a um nível de consciência em que é possível ressignificar um objeto, dando-lhe singularidade e individualidade, num plano coletivo.

Além dos recursos de pinçar, dar *zoom*, por em *close up*, um aspecto do mundo cotidiano, DaMatta (1997, p. 139 - 146) lista outros dispositivos utilizados pelo carnaval que acionam a dramatização: “a. A exibição em oposição à modéstia e ao recato”; “b. A mulher como virgem e como puta”; “c. Gestos, músicas, harmonias”; “d. O hierárquico e o igualitário”.

O que há em comum a esses dispositivos é o contraste entre elementos que fazem parte de polos opostos na vida cotidiana. Contudo, no carnaval, o que é usualmente

escondido, se revela; o santo se mistura ao orixá; a música, não conta com um intérprete, ela é cantada e brincada por um coletivo; por fim, mendigo é rei. No carnaval, esses opostos são compartilhados e sobrepostos num mesmo espaço, a rua.

A dramatização está apresentada aqui, sob um recorte temporal e social que atrai estados e emoções numa proporção de massa. Ela funciona como núcleo de um plano social que evoca circunstâncias extraordinárias. O tempo e o espaço enquanto suspensos por essas circunstâncias, performam o drama que não necessariamente está subordinado ao teatro, é um drama popular, representado sob a forma de cortejo ou procissão. Segundo Joel Rufino dos Santos (2014, p. 69 apud DAHORA, 2019, p. 49):

Drama (...) vem do latim *dramæ*, ação, feito, acontecimento. O drama se dá no teatro. Mas pode se dar sem ele, assim como pode o teatro se dar sem o drama – são exemplos o *vaudeville*, a cançoneta, o teatro de revista, a opereta etc.

Considerando o drama como um acontecimento, é possível levantar algumas diferenças em como ele se dá no teatro e no desfile de escola de samba. Primeiramente, se faz necessário entender a dramatização do desfile na esfera da cultura popular, afinal existem estruturas diferentes que fazem cada espetáculo acontecer. Para sintetizar tais ideias, podemos observar os desfiles como “óperas de rua”, termo bastante difundido no meio carnavalesco.

Tanto a ópera quanto o desfile têm em seu cerne uma visualidade que causa impacto. A suntuosidade das interpretações, a narrativa musicada e temas míticos são alguns elementos que unem a ópera e o desfile de escola de samba. Contudo, o que oferece ao desfile a característica de drama popular, é a forma com que essas noções de drama são dispostas na avenida. Fernando Pamplona, Maria Augusta, Rosa Magalhães, Márcia Laje e Leandro Vieira são exemplos de carnavalescos e carnavalescas que advêm da EBA – Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, portanto se cria uma forte relação da escola de samba com a academia. Entretanto, diferentemente da ópera, é indispensável ao desfile uma disposição de imagens e sonoridades descomplicadas à leitura do brincante.

Enquanto a ópera é feita sob um espaço controlado como os teatros, os desfiles se dispõem a céu aberto. Eles estão sujeitos a situações não programadas, sejam elas fenômenos naturais, efeitos causados pela interação entre brincantes ou obstáculos da própria estrutura física dos desfiles. O calor ou a chuva afetam a maneira, a qual, se canta o samba ou as plumas são exibidas, o sambódromo do Rio de Janeiro conta com uma curva acentuada e um viaduto que já foram motivos de muitos perrengues à direção de

evolução das escolas. O que quero dizer é que a rua é geradora de riscos, o sucesso do espetáculo está submetido a questões que podem ser previamente supostas, porém, não são totalmente controláveis.

Apesar dos inúmeros ensaios que antecedem os desfiles, ainda existe um aspecto intangível, inerente a eles. O modo de procissão e cortejo como se desenrolam os desfiles, tem origem nas manifestações religiosas herdadas de festas europeias, como aponta Sodré (1998 p. 36), que ao colocar uma imagem sagrada no mesmo fluxo de caminhada do devoto, o aproxima do divino. Em vista disso, essa formatação de apresentação popular se difere das configurações do teatro pela “espontaneidade inerente à festividade”, como aponta Dahora (2019, p. 48). Portanto, ainda que exaustivamente ensaiado, o desfile conta com a noção de pertencimento ou participação do espetáculo pelo brincante, o que o aproxima da obra.

O espaço em que acontece tais manifestações também propicia a ideia de espontaneidade. Pelas minhas poucas andanças pelas ruas cariocas, minha visão sobre este espaço ainda se encontra numa perspectiva planificada, por meio da ferramenta de mapas da plataforma *Google*, consigo visualizar este universo de cima, sob um ponto de vista geográfico, porém muito afetivo. Contudo, mesmo com um olhar mais teórico sobre o tema, tento expressar como estes espaços podem conduzir espontaneidade e ao mesmo tempo acasos durante manifestações coletivas.

Desde 1984 os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro acontecem na Passarela Professor Darcy Ribeiro ou Sambódromo, localizado no centro da cidade e cortado pela Avenida Marquês de Sapucaí, tem seus 700 metros acabados na Praça da Apoteose. O cotidiano desse espaço é marcado por veículos que cruzam essa avenida e por bairros tradicionais que trazem uma carga simbólica de sua história, como o bairro do Estácio, a região da “Pequena África”, Cidade Nova e o Morro da Providência.

O espetáculo pensado para um determinado local, em que exige uma demanda para a intervenção urbana, nos leva a ideia de *site specific*. Apontado por Antônio Araújo (2008, p. 254) como algo que irá “trazer a questão do inesperado, do diálogo e da incorporação do acaso dentro da obra”. A rua, portanto, é mais um elemento que aproxima o desfile das escolas de samba aos parâmetros da performance.

A espontaneidade e a rua como geradora de riscos são características que se relacionam com o potencial de transformação de um local. Ou seja, a inversão de

significação daquele espaço através da cultura popular, afirma a existência de um povo. Como dito no início desta ala, “o que não cabe nos palcos da elite vai para a rua”, expressa a resistência pela ocupação dos espaços urbanos, provocando atrito entre o mundo cotidiano e o estado de festa vivido no carnaval, o que gera o sentido de corpo coletivo, em que pertence a um contexto social.

Ao iniciar este setor, me fiz algumas provocações: O quê? O corpo. Onde? Na rua. Como? Pela incontinência. Por que? Pela liberdade. Acredito que o corpo brincante, carnavalesco, grotesco e dramatizado, ao ocupar a rua, é símbolo de resistência, afirmação política e, ao seu modo, preserva a memória cultural de um povo pelo complexo fato de continuar a liberar sua rotina ao espírito festivo do carnaval.

SETOR 2 – A ARTE INVERSA DE ROSA MAGALHÃES

Ala - Arte Armorial e a erudição de Rosa Magalhães

Ergue-se então, sob teto de palha, coluna de isopor e chão de plumas, a *Corte dos Tupinambôs*. Os *Jegues* reais já se posicionam em frente ao portal do castelo e pedem passagem às ilustríssimas figuras que se aproximam: *Dom Quixote*, *Seu Cabral* e *Mais de Mil Palhaços*, todos, *Amigos do Rei*. No baile do salão real, ao som da lira de *Chiquinha*, *Imperatriz* samba e *Marquês, do Saçarico é Freguês*. Servem-se vinhos de *Cana-caiana*, *Cana-roxa*, *Cana-fita*, *Cana-preta* e *Amarela*, e de sobremesa, uma panacota de *Sapoti*. Não estranhe este reino, pois, nem toda corte é real, assim como *Nem Todo Pirata Tem Perna de Pau*.⁵

Rosa Magalhães, ou “a professora”, como a alcunhou coerentemente Milton Cunha, carnavalesco e comentarista de carnaval, é uma carnavalesca que desenha cenários apoteóticos e veste como ninguém, mais de três mil componentes em figurinos fantasiosos e delirantes. Rosa é filha de escritores e lecionou na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro as disciplinas de cenografia e indumentária, logo, tem suas referências muito bem delineadas: Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Gomes, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, etc, Rosa Magalhães ainda incorpora ao seu

⁵ Referências a enredos de Rosa Magalhães, respectivamente nos anos de 1994; 1995; 2010; 2000; 2016; 1990; 1997; 1996; 1993; 2001; 1987; e 2003.

trabalho a marca da estética barroca, presente em seu traço artístico sob as mais diversas matrizes e matizes.

Diante de tais apontamentos, dos quais, são uma pequena parte da obra de Rosa Magalhães, começo uma leitura de seus enredos a partir dos dados referenciais que ela utiliza para argumentar sua trama carnavalesca. Acima, podemos observar menções a um ambiente próprio de reinos e impérios em contraste a referências populares. Estes referenciais quando desdobrados sob uma mesma narrativa, engendram grande parte dos enredos desenvolvidos pela carnavalesca.

Para discutir os temas abordados por Rosa e a lógica da brasilidade sobreposta em questão, penso que a concepção do Movimento Armorial, composto por Ariano Suassuna, seja um ótimo ponto de partida. Apesar de expandida pelo mundo, a Arte Armorial possui características próprias e bem delimitadas quanto à sua estética, narrativas, propósito e etc. O objetivo é encontrar os pontos em comum entre esta arte e a obra de Rosa Magalhães. Segundo Idelette Muzart Fonseca dos Santos:

A referência à obra popular constitui o cimento do Movimento Armorial e confere-lhe sua peculiaridade na história da cultura brasileira. Orienta a pesquisa e condiciona a criação. Contudo, não poderia ser exclusiva: o Movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” a ser criado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais. (SANTOS, 2000, p. 98)

A cultura popular exposta a uma metodologia de criação erudita é o eixo, ao qual, o Movimento Armorial circula. Ocorre, portanto, uma transposição de linguagens. Os artistas passam, então, a empregar referências do universo erudito ao regionalismo do sertão. Esta “adaptação”, funciona de forma com que haja uma convergência entre os dois universos, não a privação de elementos de um pano de fundo em detrimento do outro. Ainda que sob intervenções eruditas, são consideradas as raízes e heranças da arte popular, com o objetivo de gerar multiplicidade de discurso.

Ariano Suassuna é a principal figura, na qual, o Movimento Armorial está engajado. O conjunto de sua obra demonstra aspectos de uma arte total: o cordel, a xilogravura e as cantigas, são exemplos do compartilhamento de códigos entre diversas linguagens. Autor de *O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta*, que marca a origem da Arte Armorial por ser uma obra que confabula entre

diversos gêneros, Rachel de Queiroz (2003), a qualifica assim: “é romance, é odisseia, é poema, é epopeia, é sátira, é apocalipse...”.

Gêneros literários diversos, expressões visuais distintas e linguagens musicais heterogêneas estão presentes na Arte Armorial, assim como, nos enredos de Rosa Magalhães. Alguns conteúdos, como temas ibéricos e medievais, são abordados em ambas as criações. *O Romance d’A Pedra do Reino*, por exemplo, evoca personagens tais como: cavaleiros medievais ou cangaceiros medievais; e retrata panoramas de duelo medieval-sertanejo. Num trecho da obra de Suassuna (2013, p. 319), podemos visualizar tais referências:

O outro é aquele mesmo, Gustavo Barroso, o da Legenda Ensanguentada: afirma ele que os fazendeiros sertanejos são príncipes e reis, que os cantadores são menestréis fidalgos, tropeiros e trovadores – uns aedos, semelhante aos gregos – e que os cangaceiros são cavaleiros medievais.

Esse registro temporal auxilia nas escolhas de forma e discurso que irão criar o elo entre as múltiplas linguagens que cercam a Arte Armorial e os desfiles de escola de samba. Acordes de repente tocados numa rabeca ou um jumento paramentado com cela de bordados são elementos de diferentes contextos que tentam gerar harmonia ao criar um terceiro cenário. Ou seja, a fusão de dados, recursos, materiais, ambientes, etc, estimulam a criação de algo outro.

Ainda sobre referências medievais e ibéricas, em 1992 Rosa Magalhães desenvolve o enredo *Não Existe Pecado Abaixo do Equador*. Sob a ótica de um paraíso mitológico situado em terras tropicais, Rosa conta em forma de saga o descobrimento das américas, da corte espanhola até a chegada a uma paisagem edênica, com seus guardiões e seres fantásticos que habitavam este paraíso terreal. O enredo conta com associações entre expressões eruditas, ibéricas, medievais europeias e os hábitos do povo indígena e os produtos próprios de sua terra.

Rosa utiliza deste recorte temporal para compartilhar os códigos entre os dois mundos. Ela mescla elementos do imaginário do viajante marítimo com indumentária indígena e se inspira em referências como *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda e *Calabar*, de Chico Buarque e Edu Lobo. Rosa Magalhães (2014, p. 26) diz: “[...] criei fantasias que eram uma mistura de traje europeu com traje de índio. Uns componentes usavam chapéu de descobridor com tanga de penas; outros, cocar de índio com golas engomadas feitas de organza e renda [...]”.

O cruzamento de signos pode funcionar para dar sentido universal à obra. O regionalismo sertanejo, por exemplo, é um aspecto de mote da Arte Armorial, não a restringe a permanecer dentro deste raio espacial. O que pretende o movimento é uma criação em que temporalidades, espacialidades e ações coexistam independentemente das fronteiras que possam limitá-las.

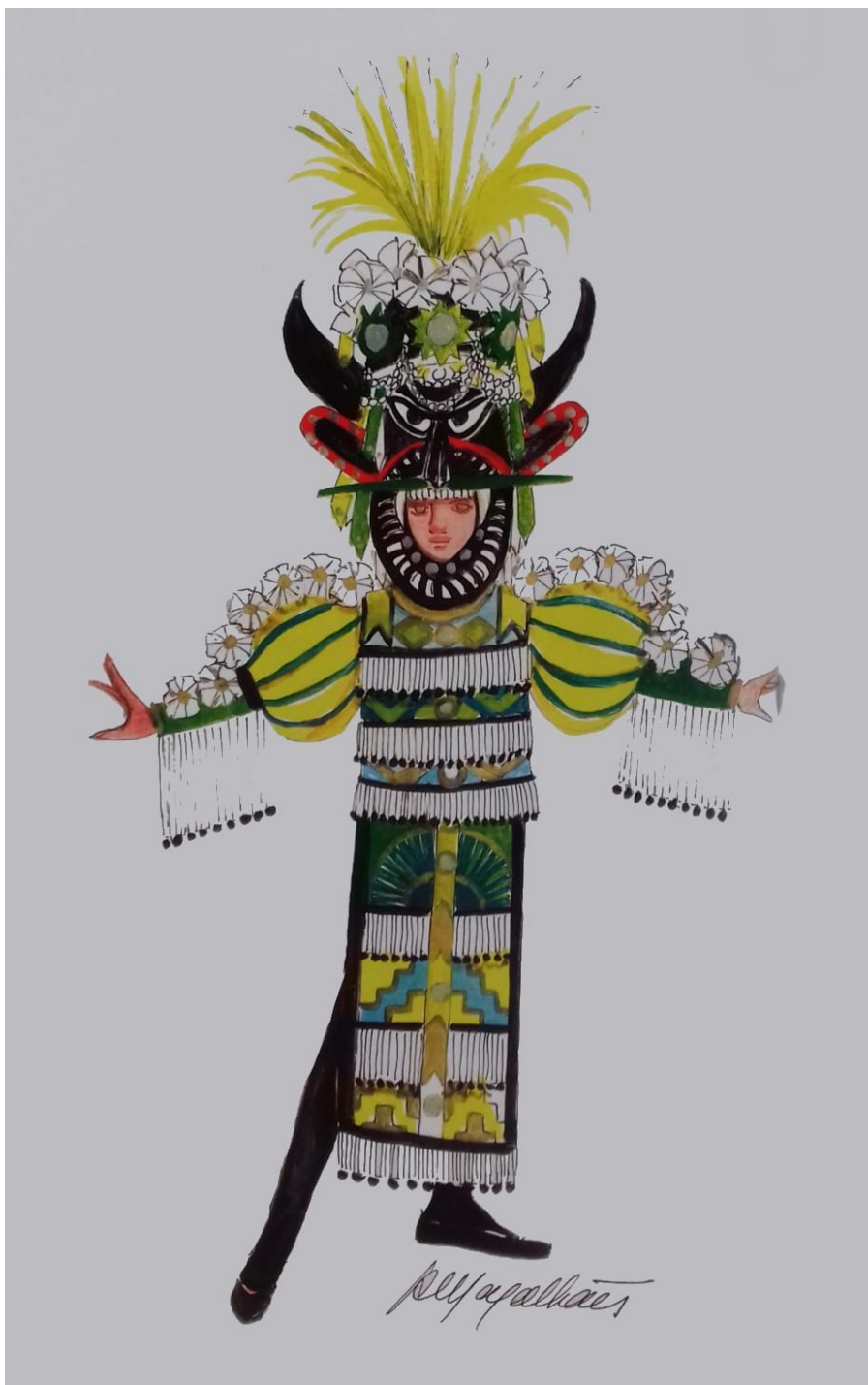


FIGURA 01 - ALA - *Monstro assustador*
Ilustração - Rosa Magalhães (2014, p. 22)

Lígia Vassalo incorpora a ideia da relação entre regionalismo e universalidade:

A tensão existente entre a matéria popular e a produção culta se conjuga, em Suassuna, com o binômio regional-universal, porque os temas, problemas e personagens do Sertão são os mesmos de outras regiões, expressos com outra roupagem. (VASSALO, 2000, p. 148)

No exemplo de fantasia dado por Rosa, penso que a universalidade está atrelada à ludicidade infundida sobre a mescla de signos da fantasia. Os motivos astecas, indígenas e as mangas bufantes da fantasia *Monstro Assustador* (fig. 1), fazem um recorte entre culturas distantes que quando adicionada uma cabeça de monstro a ela, a torna parte de um universo compartilhável. Os chifres, o pelo e o focinho juntos de uma expressão de olhos cerrados e sobancelhas franzidas são elementos difundidos entre diversas culturas que aproximam o entendimento de que aquilo é um monstro. Portanto, este conjunto de imagens, mesmo que dadas as circunstâncias específicas de um enredo, são alçadas a um plano de compartilhamento coletivo pelo sentido lúdico manifestado pela fantasia.

As formas, linhas, cores e texturas de uma fantasia ou o conjunto de fantasias que formam uma espécie de tapete multicolorido na avenida, são formas espaciais inseridas num contexto artístico que engendram emoções e sentimentos manifestados no plano extraordinário promovido pelo carnaval. Estas sensações e reações provocadas pelas formas espaciais podem ter uma origem em comum a culturas distintas se considerarmos a arte como forma de expressão dessa espacialidade. Fayga Ostrower faz uma leitura da percepção do espaço enquanto uma forma de comunicação universal gerada a partir de estímulos biológicos, desde o nascimento:

De fato, estamos na presença de uma *metalinguagem*, que serve de referencial a todos os modos de comunicação humana: é a linguagem de *formas de espaço*. Talvez vocês se admirem: “mas que linguagem esotérica e estranha!”. Ela não tem nada de estranha. Ao contrário, é a expressão direta de vivências existenciais que todos nós fazemos de modo semelhante, todos os seres humanos, no Brasil ou na China, hoje ou há cinco milênios atrás. Cada pessoa passa pelas mesmas experiências do espaço, para poder crescer, tornar-se consciente e conquistar sua identidade pessoal. (OSTROWER, 1988)

O aspecto de compartilhamento universal de uma obra armorial ou carnavalesca pode ser traduzido pelo caráter metalinguístico atrelado a estas obras. A linguagem visual das artes plásticas serve situações espaciais para que cada um de nós possamos interpretá-las à nossa maneira de acordo com nossas experiências e vivências. Rosa Magalhães (2014, p. 24) descreve os carros alegóricos como “cenários ambulantes”, afinal, é um palco que fornece referenciais imagéticos de identificação e reconhecimento de linguagem, experiência, expressão e comunicação.

Eu Sou da Lira, Não Posso Negar (1997) é outro enredo de Rosa Magalhães em que claramente o erudito se encontra com o popular. Para retratar a vida e obra de Chiquinha Gonzaga, Rosa conduz o enredo numa harmonia entre o piano e o violão da artista que compôs a marchinha “ô abre-alas, que eu quero passar...”. O enredo percorre temas que circulam em meio de valsa, polca e maxixe. A carnavalesca abre o desfile com componentes da comissão de frente trajando grandes esplendores que simulam teclas de piano, os dançarinos vestem peças com babados e pompons que remetem a alguma figura carnavalesca, tal qual, o Rei Momo. É dedicado um setor inteiro ao cordão carnavalesco Rosa de Ouro, responsável pela encomenda da marchinha. Ainda apresenta uma alegoria que ilustra a performance de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete em 1914, em que seu tango corta-jaca causou desaprovações da crítica elitista da época que não foi capaz de associar a obra e a artista a tal espaço, como relata Maria Luiza Newlands (2014, p. 88-94).

Rosa Magalhães (2014, p. 98) diz que este enredo a possibilitou, pela primeira vez, realizar alguma intervenção teatral num carro alegórico. O carro em questão, apresenta a repressão policial durante a opereta *A Corte na Roça*, musicada por Chiquinha Gonzaga. As fantasias dos policiais mais se aproximam de figurinos do que propriamente do conceito de fantasia carnavalesca. Eles vestem macacões, *caps* e se munem de cassetetes. O elemento central do carro é uma boca de cena com cortinas vermelhas, ora os componentes brincam e apresentam o samba, ora representam o conflito entre atores e policiais.

A mediação teatral, neste caso, está ligada à representação, com ações e personagens bem delimitados, ainda que rudimentar. No entanto, evidentemente elementos teatrais já haviam sido utilizados anteriormente em seus enredos, porém, sob um ângulo diferente da representação realista. Seja sob o aspecto do jogo, da brincadeira, do lúdico ou da performance, a linguagem cênica sempre foi recurso para o desenvolvimento de comissões de frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira, alas ou alegorias.

Ala - Processos de arte total

Se anteriormente apontei o desfile de escola de samba em alusão à ópera clássica, com os desfiles de Rosa Magalhães, essa alusão se aproxima da realidade. Seu minucioso trabalho de pesquisa a apreço pela narrativa, elevam seus enredos ao rigor de uma ópera.

A ópera⁶, assim como o desfile e a arte armorial contam com uma simultaneidade de acontecimentos de diferentes linguagens que fazem dessas manifestações artísticas, verdadeiras obras de arte totalizantes.

Izac Dahora (2019) traça um paralelo entre o processo de construção dos desfiles e o conceito de arte total, desenvolvido pelo compositor e encenador alemão Richard Wagner. Izac apresenta o sentido inorgânico de obra de arte, em que partes interdependentes de um desfile constituem uma criação única, em oposição às estruturas tradicionais de narrativas, caracterizadas por certa linearidade e causalidade de eventos que as compõem.

Como explicitado no setor 1 desta escrita, os desfiles dispõem de múltiplas direções artísticas e tecnológicas em seus segmentos⁷. Cada segmento possui características próprias de criação e evolução⁸ dentro do desfile, contudo, essa individualidade é diluída pela interação entre eles e pelo sentido em que o enredo é canalizado e orientado pela (o) carnavalesca (o). Ou seja, a totalidade presente num desfile de escola de samba pode ser denotada pela reunião de processos distintos, que quando evocados por um enredo, originam sentidos diferentes daqueles incipientes a eles.

A metodologia da escola de samba está baseada em recursos, aos quais, defino como multiprocessuais, em que técnicas de diferentes domínios são sobrepostas para dar profundidade a obra. O enredo, ainda como tema e sua sinopse como linguagem literária desempenha o recorte conceitual do desfile que irá fornecer material para sua execução plástica. Profissionais que realizam trabalhos de ferragem, carpintaria, escultura, pintura, costura, coreografia, etc, fazem parte desta fase seguinte do enredo.

Izac Dahora faz uma reflexão sobre como a figura do carnavalesco adquire um posto central na assinatura do desfile, enquanto existem outros inúmeros artistas envolvidos na criação. Ele cita a escola de samba como gênese de uma criação coletiva:

A atuação desses artistas [...] que atuam da fase de carcaça de uma alegoria ou fazimento de fantasias até a execução do desfile na Avenida, demanda aos

⁶ Obra dramática musicada, geralmente desprovida de partes faladas, composta de recitativos, árias, coro, às vezes de balé e acompanhada de orquestra; drama musical. Disponível em: Dicionário online de português. (Acessado em 06 de Dezembro de 2020)

⁷ Partes sequenciais do desfile, como por exemplo, comissão de frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira, carro abre-alas, alas, baianas, bateria, etc., não obrigatoriamente nesta ordem.

⁸ Evolução, em desfile de Escola de Samba, é a progressão da dança de acordo com o ritmo do Samba que está sendo executado e com a cadência mantida pela Bateria. Disponível em: <http://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2020.pdf> (Acessado em 16 de Outubro de 2020)

mesmos a condição de co-criadores. [...] A esse contexto, o ambiente de criação da escola de samba – que se utiliza de inúmeras técnicas – aproxima-se, resultando em interação de muitos agentes de contribuições em sua arte coletiva. (DAHORA, 2019 p. 144-145)

Em entrevista ao telejornal Bom Dia Brasil em 2013, Rosa Magalhães declara sua preferência por desenhar fantasias às alegorias. Ela se justifica ao dizer que “a pessoa é mais interessante que carro alegórico”. Seu posicionamento expressa o caráter processual da escola de samba, no qual, envolve centenas de pessoas no desenvolvimento e apresentação do enredo. Pensar um desfile significa preparar um enredo para que ele possa ser manipulado desde o ferreiro até o coreógrafo.

A centralização da figura do carnavalesco se torna problemática ao pensarmos o desfile de escola de samba como um megaspectáculo, em que o domínio de cada setor se torna praticamente impossível se ministrado por apenas uma pessoa. De fato, existe certa hierarquização de poderes dentro da escola de samba e a luta pela ascensão acontece desde a passista que sonha em ser rainha até aos dirigentes que fazem parte da cúpula de decisões carnavalescas. Colocar estes artistas aos pares seria uma visão utópica se a fizesse, contudo, o desfile porta estruturas que são tradicionalmente inalteráveis, como a ala de baianas por exemplo, que afirma a ancestralidade matriarcal da escola ou a águia da Portela, que marca a identidade da escola de Madureira. Portanto, a liberdade de criação do carnavalesco supõe previamente, a estrutura identitária e popular da escola de samba.

Até aqui fiz uma leitura da arte total sob a visão dos processos de feitura do carnaval, uma vez que, o desfile em si é o efeito deste trabalho. Uso a palavra efeito para não dizer resultado, pois vejo que o processo continua durante o desfile e também após a escola atravessar a avenida. Ainda não tive a oportunidade de desfilar por uma escola de samba, mas posso relatar processos de transformação do corpo enquanto brincante e torcedor da Beija-Flor que já sentiu seu coração *salgueirar*. E andou pelas ruas ao redor do sambódromo pós desfiles, desviando das ruínas deixadas por fantasias e alegorias.

Uma experiência arrebatadora, é a aproximação da bateria ao setor que o brincante está. As caixas de som do sambódromo diminuem o volume gradualmente, pois não se faz mais necessário o uso delas, os instrumentos da bateria têm força suficiente para alcançar até a fileira mais alta das arquibancadas. Em completa catarse, o corpo vibra e o desejo é de seguir a bateria quando ela passa e voltam as caixas de som. Passa não só pela avenida, atravessa-nos, para sempre.

Ao passo que a escola de samba tem seu perfil agregador de outras linguagens, técnicas e tecnologias, ela pode cair num discurso que só fala para a bolha carnavalesca. Porém, quando um desfile fura essa bolha e atinge outras camadas da sociedade, a escola de samba realiza um legado. O samba de 1996 da Imperatriz Leopoldinense, sob enredo de Rosa Magalhães, contava a história de Carolina Josepha Leopoldina, uma vez a Imperatriz do Brasil. Segundo relatos de alunos da década de 1990, o samba já os ajudou muito em provas de história. Outro exemplo, é o do Cristo preto de cabelos platinados do Morro de Mangueira, que durante o carnaval de 2020 gerou discussões sobre os valores cristãos que foram além dos arredores do sambódromo.

A coletividade, citada acima como aspecto da arte total, tem a potência de agir como um agente de intervenção social. O barracão da escola de samba é um símbolo da fase mais processual do desfile que consegue ilustrar a ideia de arte total. No térreo, os carros alegóricos são erguidos, nos andares de cima, as fantasias costuradas e do lado de fora, podem acontecer ensaios da comissão de frente, bateria, alas coreografadas, etc. É um espaço que está ligado não somente à produção em escala, como também a um sentido pedagógico social. Ao passo que, a escola de samba é também um organismo de formação de profissionais

Dentro deste pavilhão, sob o calor do verão carioca e muitas vezes a chuva, nos barracões dos grupos de acesso, e vez ou outra o fogo que se alastra por causa de instalações precárias, realizam-se simultaneamente a feitura da maioria dos segmentos do desfile. E não são deuses ou orixás que estão por trás destas intervenções da natureza, é simplesmente o descaso das autoridades públicas para com a cultura.

Acredito, portanto, que o total da arte seja a soma e o compartilhamento de ideias que gerem transformação. A escola de samba não tem um estilo único, ela é multifacetada, ao passo que o aspecto erudito se soma ao corpo das comunidades que, fornece a voz, o ritmo, histórias, mão de obra e possibilidades de invenção, reinvenção e intervenção, funda-se uma estrutura própria do espetáculo da escola de samba. Logo posso dizer que o erudito e o popular são as expressões de maior presença que se unem para a concepção de um espetáculo híbrido, totalizante e coletivo.

Ala - Narrativas híbridas e antropofágicas

O que o desfile entende por híbrido? Como seus processos se conectam às múltiplas formas de desenvolvimento? O que torna uma narrativa híbrida? O desfile de

escola de samba encontra em formas híbridas modos de desenvolver enredos que também levantam questões sobre seus próprios processos. Para responder a esses apontamentos, aspectos de alguns enredos de Rosa Magalhães serão analisados.

A definição de híbrido abrange inúmeras áreas do conhecimento. Peter Burke (2003), aponta diversos processos de hibridização ao falar sobre hibridismos culturais, em suma, o intercurso de culturas, saberes, práticas, rituais, povos delineiam características do converter-se híbrido. Burke cita o carnaval como uma porção desse todo, que respondeu a processos de transformação no traslado entre a Europa e o Novo Mundo.

Burke (2003, p. 35) diz que “o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro de hoje segue a tradição dos cortejos e carros alegóricos da Florença e da Nuremberg do século XV”. Contudo, o cruzamento dessas culturas engendra certa impermanência do objeto original aos seus arcaibouços de origem, executando transformações. Diria, portanto, que a transformação não origina algo novo, somente, se faz necessário reconhecê-la enquanto uma reação em que dois ou mais elementos se misturam, porém, preservam em equidade ou não, suas propriedades.

Joana Dória de Almeida (2007) aponta para como o século XX responde às configurações clássicas do drama potencializando as experimentações no teatro. Por meio do coreógrafo, encenador e dramaturgo belga Jan Fabre, Almeida indica os impulsos criativos do artista que estão conectados à relação do corpo em contato com diversas linguagens. Fabre compõe uma tessitura de materiais que o auxiliam no processo de hibridização de seus espetáculos, Almeida nos ajuda a elucidar este movimento:

Fabre relaciona essas formas artísticas dentro de um projeto de investigação que, em sua maior parte, mobiliza temas e ambições criativas que vão muito além da mera experimentação de linguagens. Na fase de levantamento e improvisação de materiais para a construção do espetáculo, Fabre reorganiza os elementos característicos de cada uma das linguagens a partir das questões norteadoras do projeto e, propositalmente ou não, os re-contextualiza, gerando um processo de *hibridização*. (ALMEIDA, 2007, p. 168)

O processo de organização de Fabre tem uma premissa bastante similar com os enredos de Rosa Magalhães, nos quais, tendem a se estruturarem por meio de pesquisas que se sobrepõem e geram uma contextualização em volta da estética carnavalesca. Rosa é a carnavalesca rotulada pelo seu potente argumento histórico baseado em pesquisas acadêmicas, porém, a artista também confabula com experiências vividas fora deste meio. O enredo do Jegue (1995) parte da expedição científica exploradora de recursos naturais

organizada por Pedro II, mas ao visitar Marrocos e passar por situações que envolvem camelos, deserto e mercados tradicionais, a carnavalesca reconhece em suas experiências, potenciais para cruzá-las com a pesquisa teórica.

O Inverso das Origens (2014), obra escrita por Rosa Magalhães e Maria Luiza Newlands, descreve aspectos dos enredos e causos dos desfiles desenvolvidos por Rosa na Imperatriz Leopoldinense entre os anos de 1992 e 2002. Período em que Rosa explorou em seus enredos, temas dotados de brasilidade que contam a história do Brasil sob a ótica inversa de suas origens, ou seja, a carnavalesca agrega à temática histórica do enredo a antropofagia, tropicalismos, hibridismos, antagonismos e narrativas teatralizantes.

Tais características mobilizam a teatralidade e a performatividade presente nas narrativas de Rosa Magalhães. As aberturas dos desfiles da artista podem ser vistas como a matriz de tal teatralidade, as comissões de frente e os carros abre-alas conseguem transmitir através da performance dos componentes a ideia narrativa do enredo. O conjunto de imagens sobrepostas neste início de desfile propõem a harmonia entre dança, representação/apresentação e artes plásticas, como se fossem uma coisa só.



FIGURA 02 – COMISSÃO DE FRENTE E ABRE-ALAS – *A grande comilança*
Foto: Wigder Frota - 2002

Em entrevista à Izac Dahora (2019, p. 114), Leonardo Bora, pesquisador e carnavalesco diz:

Assim como nas óperas ou nos grandes romances, entendo a necessidade de “momentos-chave”, cenas-síntese, o que passa, é claro, pela concepção cênica do desfile. Gosto especialmente de algo que Rosa Magalhães fazia, nos anos 1990: abre-alas sintéticos, que de certa maneira condensam o espírito do enredo a ser apresentado.

Essa síntese do enredo apresenta uma forma de narrativa híbrida em que se dá o cruzamento de estéticas e linguagens. Lúcia Romano (2005, p. 41) define sistemas de hibridação como “proceso particular de cruzamento por somatória, que inclui a ligação de partes diferentes”. A abertura de um desfile é uma explosão destas partes diferentes, que entendo como a fragmentação das unidades que compõem esta abertura. Ou seja, cada expressão artística utilizada ali, passa por um desmembramento de suas unidades em detrimento da construção de uma narrativa que englobe fragmentos dessas linguagens.

A narrativa do enredo está ligada à estrutura de construção do desfile da escola de samba. A sequência dos segmentos do desfile materializa os sistemas narrativos propostos pelo enredo. A comissão de frente e o abre-alas podem funcionar como um prólogo; o casal de mestre-sala e porta-bandeira desperta o conflito da história, pois muitas vezes são colocados como personagens que dramatizam ações de cortejo e proteção ao pavilhão da escola; as alas atuam como uma espécie de coro que desencadeia símbolos e ações que culminam num carro alegórico que opera protagonismos através de seus destaques; as baianas, atuam como figuras sábias e que invariavelmente detêm conhecimentos místicos em relação à sua ancestralidade; as baterias se habituaram a caracterizar seus músicos com fantasias que remetem a figuras heroicas ou que possuem grandes virtudes de acordo com o enredo. O desenlace dos conflitos é pouco variável aos desfiles, pois a lógica da narrativa supõe um desfecho em festa, afinal a bateria e os compositores são os últimos a deixarem a Avenida, além do que, a última alegoria costuma evocar símbolos de tributo, glória, reverência, homenagem e também são ocupadas pela velha-guarda.

Em sua passagem pela escola de Ramos, Rosa Magalhães (2014) diz que antes dela, a comissão de frente era ensaiada pelos próprios componentes e que após sua chegada em 1992, ela deu lugar a um coreógrafo (Fabio de Melo) que ensaiou uma coreografia que levava “um misto de dança com representação”. A partir dessa renovação da abertura dos desfiles, o quesito comissão de frente estabeleceu um nível de narratividade que elevou a competitividade do segmento.

A comissão de frente exerce a função de apresentar o enredo e provavelmente ela é o segmento em que o sentido híbrido do desfile se encontra mais explícito. Pelas trocas entre a dança e a teatralidade dentro do desfile, a dança-teatro foi a primeira estética que me ocorreu quando iniciei esta ala. Contudo, ao discorrer sobre as influências circenses contemporâneas e a mímica sobre o teatro físico, Lúcia Romano (2005) me mostra um caminho mais aberto para os processos de hibridização da comissão de frente.

A autora apresenta algumas diferenças sobre como a dança-teatro e o teatro físico misturam outras linguagens aos seus processos de hibridação. Segundo Romano, a exploração de técnicas próprias da mímica, trouxe ao teatro físico alternativas de investigação do corpo que o levam a descobertas sensoriais e de novas narrativas.

Algumas comissões de frente orientadas por Rosa Magalhães assumem o hibridismo do corpo sob a personificação de humano em monstros e animais. Este dado expressa a influência da mímica nos processos do teatro físico, que a partir de uma construção gestual, gera possibilidades de narrativas que operam relações entre a cena e o público.

A operação de extração de traços essenciais a partir da observação da realidade, a formulação de uma narrativa gestual organizada sintaticamente (por oposições entre atitude/movimento, velocidade/lentidão, movimentos bruscos/movimentos delicados etc.) ao invés de semanticamente, a segmentação e hierarquização das partes do corpo, o virtuosismo técnico, a limpeza de movimentos e o aspecto lúdico que caracterizam o gênero também são fatores influentes para o Teatro Físico. Além disso, a mímica, assim como o espetáculo de circo, apresenta uma habilidade na relação com a plateia que a aproxima do espectador, sem precisar "parecer-se com a realidade". (ROMANO, 2005, p. 46)

No caso das comissões de frente da Imperatriz nos anos de 1998, 2002 e 2005, a performance dos dançarinos evoca certa gestualidade da mímica, da dança e do teatro. Não me preocupo em estabelecer uma ordem de inclinação dessas performances em relação à dança-teatro ou ao teatro físico. Elas são a continuidade de transformações de diversas artes. A tradução dos processos destas comissões de frente e da fisicalidade apresentada se abrem a experimentar processos circenses, mímicos, de representação, etc.

Os braços do elenco da comissão de frente de 1998 foram tomados por asas; em 2002 grandes olhos e bocas enormes se agregaram aos troncos dos dançarinos; em 2005 não se sabia onde começavam os príncipes e terminavam os cisnes. As fantasias revelam certa metamorfose e desmembramento do corpo humano, no qual, dividi espaço com membros animais.

Ao observar a expressividade dos movimentos mímicos, atrelados ao resto do conjunto visual destas comissões de frente, é possível notar uma comunicação que independe da palavra para acontecer. Assim como em performances circenses e mímicas, a percepção dos códigos visuais pelo público alimenta sua receptividade à linguagem física. Diferente de dramatizações convencionais em que o corpo responde ao texto, aqui a fisicalidade estimula os sentidos que o público irá produzir.

As comissões de frente dos enredos de Rosa Magalhães redimensionam as percepções do corpo. Elas fazem uma leitura da produção de sentidos do corpo, tencionando-o com estruturas não humanas. No enredo de 1998 sobre as suposições cibernéticas do novo milênio, a indumentária da comissão de frente fazia uma leitura futurista das asas dos dançarinos por meio das cores neon e elementos espelhados. A coreografia executa uma sequência de movimentos que transitam entre pássaros e máquinas. O corpo, portanto, por meio da dança, da dramatização e estruturas da mímica consegue formar uma linguagem híbrida, exibindo imagens movidas por movimentos da natureza em coexistência com elementos rígidos referentes à tecnologia.



FIGURA 03 – COMISSÃO DE FRENTE – *O sonho de Ícaro*
Foto: Marcos André Pinto – 1998

As experimentações híbridas que consideram o corpo do brincante como progenitor desta linguagem serão mais aprofundadas por Rosa Magalhães no enredo *Goytacazes... Tupi or Not Tupi, in a South American Way*, de 2002. A artista utiliza a antropofagia como recurso narrativo para contar a história do povo indígena que habitou a região do norte fluminense. Este é um momento da carreira de Rosa em que ela reinventa seu próprio jeito de desenvolver um enredo, pois, o tema manifesta características insurgentes que a levam à reinvenção de sua narrativa.

Um dos aspectos que podem colocar os enredos de Rosa sob uma perspectiva da teatralidade é a argumentação histórica em que a narrativa é construída. Sua devoração aos livros se manifesta sob sua forma mais feroz e antropofágica no carnaval de 2002. Ela coloca lado a lado a visão colonizadora do índio de tocheiro e o canibalismo dos Goytacazes, fazendo uma ponte com o movimento modernista brasileiro. A carnavalesca traz imagens do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, relê obras de Tarsila do Amaral sob a forma de fantasias e alegorias, dá palco a José de Alencar e Carlos Gomes, Mário de Andrade, Carmem Miranda, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

No capítulo *Índio come gente, quem diria!*, Leonardo Bora (2019) descreve as linhas narrativas seguidas por Rosa Magalhães para desenvolver os primeiros setores do desfile. Rosa opta por expor o canibalismo físico dos Goytacazes, imagens escatológicas, violentas e de animais selvagens e pré-históricos são ostentadas nos carros alegóricos. É importante destacar que o canibalismo sofre uma visão etnocêntrica que o reduz à “gente que come gente”, contudo, como indica Raminelli (2005, p. 27), o canibalismo é um processo ritualístico em que a alimentação com carne humana faz parte de uma cerimônia de renovação de ciclos da vida, denota-se, portanto, o sentido metafísico da antropofagia indígena.

A escolha pelo recorte do canibalismo físico nos primeiros setores, gera contraste com o que se segue: *O Guarani*, de José de Alencar. Essa quebra brusca da visualidade revela um ponto da reinvenção narrativa da carnavalesca, enquanto em enredos anteriores tinha-se a lógica do início, meio e fim, aqui a cronologia se encontra fragmentada pelo apelo estético de contrastes visuais.

Apesar de o recorte do enredo não trazer o contorno ritualístico do canibalismo, a carnavalesca satiriza a visão etnocêntrica em alguns momentos do desfile. Como por exemplo, o destaque do carro abre-alas que se intitula “Geleia Real”, numa alegoria

repleta de esculturas de dentes gigantes, carcaças e ossos. À vista disso, assimilo que se faz “geleia real” do tutano do colonizador. A sátira e a crítica virão seguidas de pormenores como este ao longo do desfile.

É relevante pensar que os significados e representações dos elementos visuais do desfile não se resumem apenas às esculturas e aos adereços ali apresentados. O contingente humano e sua performance são capazes de conservar os sentidos incipientes a tais elementos, bem como, possuem a autonomia de criarem e agregarem outras interpretações às alegorias e fantasias. O segundo carro alegórico exhibe a demonização da floresta tropical descrita pelo missionário calvinista Jean de Léry em sua expedição por terras brasileiras no século XVI. Segundo Bora (2019), Léry descreve que os índios eram tentados por seres sobrenaturais para que comessem gente. Rosa Magalhães executa esta visão na segunda alegoria, porém, a performance dos brincantes que recheavam aquela floresta cheia de duendes e outros seres malignos, desconstrói a ideia de demonização e satiriza a premissa deste ambiente por meio da alegria, da dança, do samba.

As cores deste segundo carro também auxiliam para um entendimento lúdico e satírico daquelas criaturas. Os verdes cítricos, a cor laranja, e vermelhos vivos são intencionalmente colocados ali pela artista. E ainda funcionam para confrontar com o impacto escatológico da abertura do desfile que dispunha de uma atmosfera tenebrosa pela predominância do preto e de verdes escuros.

Nos primeiros setores do desfile, o índio Goytacaz não é apresentado com penas, cocares e as cores verdejantes da mata. Rosa utiliza outros materiais e nuances para trazer sua leitura dos Goytacazes. Tonalidades de vermelho bordô se integram ao contraste dos dentes que vêm por muitas vezes numa mandíbula estruturada ao redor da cabeça dos componentes das alas, como se os tivesse engolindo.

É possível notar que o enredo sintetiza a antropofagia física e cultural brasileira com três momentos: o canibalismo dos Goytacazes, a antropofagia oswaldiana e a neoantropofagia.⁹ Porém, no meio disso tudo, Rosa Magalhães insere o indianismo

⁹ A perspectiva antropofágico-carnavalesca oswaldiana será retomada quarenta anos depois pela Tropicália. Esta fará irromper, de forma intensa e articulada com outras linguagens estéticas (teatro, cinema e artes plásticas), a visão antropofágica e carnavalesca, retomando a linhagem modernista, agora noutro registro histórico e estético, dentro de nossa contemporaneidade. MIRANDA, Dilmar. Carnavalesco e multidimensionalidade cultural: antropofagia e tropicalismo. *Sala Preta*, v. 9, p. 125-154, 1997.

alencariano. A carnavalesca (2014) explica que sua escolha foi baseada no fato de que o índio Peri era da tribo goitacá. E apesar da narrativa fragmentada do enredo, Rosa faz questão de afirmar (2014, p. 166): “Nele [o enredo], juntos, Peri, o índio goitacá romântico e Tarsila, a pintora antropofágica”.

Leonardo Bora (2019) levanta uma série de argumentos que criticam a pretensão nacionalista dos romances indianistas de José de Alencar. Levando em consideração o fato de que o autor relativiza as relações antropofágicas quando lhe convém romantizar Peri sob moldes de uma narrativa do “romance romântico francês e seguindo a cartilha sintática do mais culto português-padrão” (BORA, 2019, p. 59). As imagens selvagens da antropofagia são submetidas aos inimigos de Peri, enquanto as suas ações, que atingem o estado de violência, são tratadas como ato heroico em detrimento do desejo de Ceci em encarar o olhar de uma onça.

É importante que este panorama seja expresso aqui, pois, manifesta a qualidade de narrativa literária de Rosa Magalhães. Ela superpõe a ideia romântica da cultura indígena como símbolo nacional a elementos que dialogam com a antropofagia. Leonardo Bora (2019, p. 63) identifica neste setor do desfile características de hibridização quando entre alas que apresentam a vegetação característica da tribo goitacá e o combate de Peri com a onça se encontra uma ala que exhibe códigos distintos da fauna e da flora. Esta ala intitula-se *O Colonizador*, a fantasia é uma colagem de adereços europeus como golas engomadas e bordados; dentes, garras e pele de onça. A nobreza portuguesa, portanto, se vê em volta destes símbolos nacionalistas e de certa forma os exportam para a Europa, pois, como salienta Bora, Carlos Gomes foi patrocinado por Pedro II para compor a ópera de O Guarani que viria a ser encenada no Teatro Scala, em Milão. Este último, funciona como pano de fundo para as alas deste setor, Rosa reproduz o teatro na alegoria que vem logo atrás das alas que brincam a obra de José de Alencar e Carlos Gomes.

Enquanto cores e formas, há a quebra visual entre a primeira e a segunda parte do desfile, no entanto, a antropofagia se mantém no setor de O Guarani pelo sentido mítico empregado à onça. O animal veste principalmente a bateria, a rainha da escola e outras alas. Para entendermos o sentido antropofágico da onça, que Rosa valoriza neste setor, Leonardo Bora investiga a obra de Ariano Suassuna, *O Romance d'A Pedra do Reino*:

O caráter antropofágico fica mais evidente quando surge a “visagem” da *Onça Caetana*, personagem extremamente fascinante, representada sob a forma

antropozoomórfica, nas xilogravuras, que, metamorfoseada num corpo de mulher (sob a forma de *Moça Caetana*), sangrava os “assinalados” com as unhas longas e afiadas como garras, para, depois, beber o sangue dos homens que por ela se deixavam seduzir e repousavam em seu peito (onde a cobra-coral fazia às vezes de colar). (BORA, 2019, p. 65)

Rosa aposta na imagem ávida do apetite selvagem como fio condutor do enredo. Enquanto os primeiros setores traziam a dentição de fósseis animais como protagonistas, a carnavalesca segue este pensamento com a imagem da onça no setor seguinte, com seus dentes, garras e pele à mostra. Para a leitura desta canalização fluxo gênica da narrativa do enredo, o *leitmotiv* apontado por Renato Cohen pode ser útil:

A utilização do *leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o *puzzle* em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotive* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. Muitas vezes, na recepção, os *leitmotive* operam tensões conflitantes que criam uma dialética dos sentidos. (COHEN, 2006, p. 25-26)

Renato Cohen disserta sobre estruturas em que o conceito de *work in progress* se planeja: recepção, criação e formalização. Entendo o *leitmotiv* como uma rede de recepções de significados que está ligada ao processo de formalização criativa do artista. Ou seja, as dinâmicas, as quais, o criador chega ao roteiro, está submergida de sistemas de “mutações” e de “transições” como afirma o autor, e acrescento: suscetível a processos híbridos. Pela hibridização estar ligada à estrutura de organização do *working in progress*, imagino que exista uma linha de sincronicidade entre as dinâmicas do *leitmotiv*, pois a hibridização “não é uma simples *collage*: trata-se de uma recriação, da construção de um terceiro conteúdo a partir da convivência de dois diversos” (CAMPOS, 1977 *apud* COHEN, 2006, p. 1).

O *leitmotiv* em relação à construção narrativa de Rosa Magalhães em 2002 funciona como este fio condutor que por meio de recursos antropofágicos, busca gerar interatividade da obra com a obra. Após o setor de *O Guarani*, a antropofagia cultural passa por sínteses que se espelham na obra de Tarsila do Amaral; Macunaíma de Mário de Andrade; e Carmem Miranda. A elaboração de uma narrativa por meio de sínteses sobre um mesmo tema se evidencia nos próximos setores do desfile, acredito que pelo fato de o tempo entre os acontecimentos serem mais curtos e por trazer obras e artistas que de certa forma se relacionam.

Na transposição plástica do enredo, Rosa Magalhães opta por apresentar a antropofagia cultural concebida por Oswald de Andrade na década de 1920 através do

olhar de Tarsila do Amaral. A sinopse do enredo traz citações do Manifesto Antropófago que não são materializadas na avenida em fantasias e adereços. No entanto, os contrastes visuais do desfile podem ser lidos como um recurso apropriado do Manifesto. Oswald de Andrade coloca em oposição alguns eventos históricos e da cultura brasileira, nos quais, a carnavalesca enxerga uma possibilidade narrativa para o enredo e a aplica na plástica do desfile. Esta seja talvez, mais uma teia para compor a rede de *leitmotive* de Rosa.

Este setor do desfile é composto por cinco alas que trazem obras de duas fases diferentes de Tarsila do Amaral e um carro alegórico que reproduz uma escultura do quadro *Antropofagia* – de 1929. A profusão de verde neste setor caracteriza as paisagens dos quadros de Tarsila, as fantasias acompanham o movimento das curvas de *Sol Poente* – 1929; *A Cuca* – 1924; *O Mamoeiro* – 1925; além de referências aos cactos e seres fantásticos dos quadros da pintora. A visualidade do desfile sofre mais uma mutação, só que dessa vez, podemos enxergar a sensibilidade do *leitmotiv* como fator de transição entre um vetor e outro, de imagens selvagens a referências modernas dessa mesma perspectiva primitiva.



FIGURA 04 – ALA - Paisagem com sol
Ilustração: Rosa Magalhães (2014, p.159)



FIGURA 05 – ALA - Macunaíma
Ilustração: Rosa Magalhães (2014, p. 159)

Flores e Petry (2019) fazem uma leitura do traço de Tarsila do Amaral sob uma perspectiva primitiva não colonial. O primitivo é colocado em relação ao que "não foi roubado" pelo etnocentrismo, trata-se de uma subjetividade arcaica pré-colonial intrínseca ao traço da artista modernista. Elas analisam a obra da pintora num contexto em que o Brasil procura uma identidade própria que se distancie dos moldes colonizadores.

Rosa Magalhães capta a ideia de antropofagia enquanto movimento que deglute a importação de coisas vindas do exterior e as cospem de volta preenchendo-as com brasilidade. Na sinopse do enredo, ela se justapõe à essa característica do Manifesto Antropófago, após citar as máximas oswaldianas como “*tupi, or not tupi, that is the question*” e “*Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval*”, Rosa (2002) faz a seguinte reflexão:

A nossa Antropofagia [...] assimila as influências externas, funde com a nossa natureza nacional e produz uma obra totalmente transformada em sua essência. A Antropofagia é a única filosofia original brasileira e o mais radical dos movimentos que produzimos. Tem seus frutos na eclosão do Tropicalismo (iniciou-se na música brasileira). O Tropicalismo alegoriza o nacionalismo e os produtos da indústria cultural. O neo-antropofágico ou alegórico, o Brasil não é tratado como a essência mítica perdida, um paraíso devastado, estilhaça-se o Brasil.

O quinto setor do desfile confirma este movimento radical antropofágico por integrar num mesmo setor, alas que apresentam desde a figura de Chacrinha até Macuníma, passando por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Para contemplar este contexto histórico em que a tropicália surge e afirmar sua posição da antropofagia enquanto filosofia original brasileira, Rosa encerra este setor com a alegoria que reproduz o cenário da encenação de *O Rei da Vela* – 1967, dirigida por José Celso Martinez.

A canção *Superbacana* – 1968, de Caetano Veloso traz a imagem de um estilhamento cultural global que Rosa Magalhães aproveita em seu enredo. Os fragmentos deste estilhaço se espalham sobre Copacabana que reflete a realidade brasileira nos estilhaços de retrovisores de *avião supersônico*, de *parque eletrônico* e *do poder atômico*, como diz a música de Caetano. Sobre este olhar, Leonardo Bora comenta: “o setor tropicalista do desfile de Rosa Magalhães, nesse sentido, pode ser entendido com uma alegoria dentro de uma alegoria maior, um fragmento em si fragmentado colado a outros cinco fragmentos”. (BORA, 2019, p. 101)

Sob os diversos sentidos que um estilhaço pode inferir, entendo que Rosa o traz para o enredo quando sintetiza a antropofagia de cada setor do desfile acompanhada de referências distintas. Desde Jean de Léry, no segundo setor, deslocando o sentido de antropofagia, até José de Alencar, em seguida Tarsila do Amaral, para enfim lançar-se sobre um discurso neo-antropofágico que compreende a deglutição da cultura de massa tomando uma vitamina de banana batida num mixer supersônico 2000.

Enquanto anteriormente, havia a profusão dos verdes de Tarsila, o próximo setor inicia uma multiplicação de bananas, que funciona quase como um elemento de migração entre alas até o fim do desfile. As fantasias apresentavam costeiros de bananas misturados com desenhos do calçadão de Copacabana, bananas com obreiras militares de franja dourada, folha de bananeira cor de rosa, etc. Leonardo Bora (2019, p. 101) aponta as bananas como “símbolo de um determinado Brasil”. Entendo que a fruta é um símbolo da deglutição neo-antropofágica que assume a incumbência de exportar a cultura nacional, operação que é primordialmente atrelada à figura de Carmem Miranda, personagem que irá protagonizar o último setor do desfile.

Rosa Magalhães retrata Carmem Miranda como o símbolo antropofágico em seu sentido da deglutição de estrangeirismos e a criação de outra coisa. A carnavalesca (2014) relata que o que a fez chegar até Carmem Miranda foi a neoantropofagia marcada pelo movimento tropicalista e seus agentes, um deles Caetano Veloso, autor da canção *Tropicália* – 1967, na qual, Carmem Miranda é citada. Cada ala desse setor apresentava uma Carmem Miranda diferente, que se intitulavam: *Drag Queens vestidas de Carmem Miranda*, *Jovens Carmem Miranda*, *Bailarinos de show com sombrinhas*, *Músicos do Bando da Lua*, *Bailarinos de show com borboletas* e, a ala das baianas *Carmem Miranda*. As fantasias multicoloridas, repletas de formas, bananas e balangandãs sugerem o cafonismo apontado por Rosa como parte inerente do tropicalismo.

Além desses apontamentos, Leonardo Bora salienta a figura de Carmem Miranda inserida no contexto político da América Latina, sobre as diferenças internas dos países que compõem esse bloco. Segundo ele:

O corpo de Carmem Miranda, veiculado à exaustão em jornais, revistas, rótulos e películas cinematográficas, sintetizaria um conjunto de nações submissas e culturalmente planificadas. Em outras palavras, melhor do que dizer que a Carmem Miranda de *Hollywood* cantava samba e rumba é a defesa de que ela não cantava samba *nem* rumba, mas híbridos culturais, ela mesma um corpo anfíbio, situada no *entre-lugar* da cultura latino-americana [...] na

tensão entre hegemonia e contra-hegemonia, colonizador e colonizado, norte e sul, Tio Sam e Tia Ciata. (BORA, 2019, p. 109)

O repertório artístico de Carmem Miranda, tanto musical quanto visual, ainda roda o mundo e apresenta uma fração do que viveu a cultura brasileira em sua época. A artista enquanto ícone cultural, ganha contornos de ovação no desfile da Imperatriz e seus símbolos são demasiadamente bem trabalhados pela carnavalesca que cria uma narrativa que surpreende, ou seja, visualmente não se espera que um desfile iniciado com símbolos canibais culmine em bananas, flores, borboletas, rosa choque e Carmem Miranda. Na verdade, é esperado porque o samba narra o que será apresentado no enredo, contudo, o modo como isso é desenvolvido pela carnavalesca é o que gera a abertura para o inesperado.

O samba é um agente que potencializa a visualidade do desfile e também oferece interpretações ao enredo. Pois ao cantar nomes, romances e histórias, o samba fornece informações que potencializam o que é apresentado nas fantasias e alegorias. Por exemplo, a letra do samba composto por Marquinhos Lessa, Guga e Tuninho Professor para o carnaval de 2002 coloca Macunaíma e Zé Pereira sob a mesma luta e Iracema em Ipanema. Esses contrastes podem auxiliar - como o fizeram - a carnavalesca a desenlaçar a linha narrativa que irá seguir o desfile. Ou seja, o samba também é material de aproveitamento da carnavalesca, é uma espécie de autoantropofagia, os compositores se alimentaram do enredo proposto pela carnavalesca, em seguida, essa artista faz a ingestão do samba para dar continuidade à narrativa do enredo.

O enredo de 2002 foi uma encomenda para homenagear a cidade de Campos dos Goytacazes, no norte fluminense. Porém, as convicções artísticas de Rosa a fez enxergar além de alas que falassem das maravilhas culinárias da cidade e de alegorias que retratassem a praça e a igrejinha do centro. As expectativas políticas e econômicas dos patrocinadores do enredo são frustradas quando por cima delas são colocadas visões culturais e ancestrais do povo que habitou o espaço que hoje eles ocupam. Essa frustração só denota o quanto valores culturais custam tão pouco para a narrativa corporativista de empresários e políticos. Tanto é que vias jurídicas foram acionadas na tentativa de estorno do capital investido no desfile. Seria essa uma previsão do título do desfile? O *south american way* se ressignifica no contexto da precária valorização da arte no Brasil.

SETOR 3 – A CARNAVALIZAÇÃO DA CENA

Ala - Festa Profana: carnavalização e teatralidade

Inspirado no enredo *A Divina Comédia do Carnaval*, de 2017, do Acadêmicos do Salgueiro, desenvolvi o projeto da disciplina Direção 1 do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A proposta da disciplina, orientada pela professora Luciana Mauren, era colocar os estudantes numa posição mais autônoma de direção de cena. Digo isso, pois ao longo da graduação, nas minhas experiências de montagem, em sua maioria das vezes, atores e atrizes também eram criadores e tinham a liberdade de orientar suas criações. Contudo, a disciplina me trouxe a visão da cena a partir de outras perspectivas, o espaço e o tempo em que me dediquei a observar as atrizes foram determinantes para enxergar o processo do ponto de vista do diretor.

O enredo do Salgueiro, desenvolvido pelos carnavalescos Renato Lage e Márcia Lage faz uma releitura carnavalizada de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, eles brincam com os símbolos da obra de Dante dando-lhes uma nova fantasia. O paraíso se torna o Orum, que na mitologia Iorubá é o céu dos orixás; o personagem *Virgílio* dá lugar ao mensageiro *Exú*; e os círculos subterrâneos de Dante se profanam numa alegria infernal. É como se os carnavalescos fizessem brotar a imagem de um Dante batuqueiro.

Segundo Renato e Márcia, (2017 p. 259) a ideia é que cada componente possa se aventurar pela avenida como se fosse parte de uma odisséia carnavalesca. A jornada de Dante pelo inferno toma as ruas cariocas nos dias de carnaval, hinos, canções e marchinhas carnavalescas ilustram o inferno sob o prisma dos cordões, blocos e ranchos. “Se a canoa não virar / Olê, olê, olê, olá... eu chego lá”; “Mas que calor ô – ô – ô – ô – ô – ô”.¹⁰ Esses são alguns estímulos da cultura do carnaval que os carnavalescos utilizam para aproximar os símbolos de *A Divina Comédia* ao enredo que propõe a aventura de Dante como mote para se brincar a folia.

Este setor busca apresentar a influência que os enredos, desfiles, sambas de enredo, carnavalescas e carnavalescos, sambistas, entre outros, causaram na construção do projeto de direção e ainda causam em minhas criações artísticas. A teatralidade performativa da escola de samba e o trabalho de direção como um exercício ao tema irão orientar esta parte da escrita. Portanto, o enredo do Acadêmicos do Salgueiro não receberá

¹⁰ “Marcha do Remador”, interpretada por Emilinha Borba e composição de Antônio Almeida e Oldemar Magalhães e “Allah-la Ô”, composição de Haroldo Lobo e Nássara, respectivamente.

uma análise detalhada, mas será lembrado enquanto fomento para a criação de narrativa e direção de atores.

O desfile de *A Divina Comédia do Carnaval* foi um dos que tive a oportunidade de assistir *in loco* no domingo de carnaval de 2017. Foi uma experiência tão arrebatadora que me senti inflamado para compartilhá-la no projeto de direção que viria a ser realizado naquele mesmo semestre. Intitulei a cena que dirigi de *Festa Profana*, que durou aproximadamente 25 minutos e contou com as performances de Carolina Braga, Diller e Nandagabis Flor. Foi apresentada em duas sessões na sala BSS-59 do Departamento de Artes Cênicas, uma durante o dia e outra à noite.

Em completa catarse, meu coração salgueirou naquela madrugada de domingo para segunda-feira de carnaval. A presença imponente das cores do Salgueiro tingindo a avenida de vermelho como diz a letra do samba, a leveza da comunidade e a Bateria Furiosa comandada por Mestre Marcão são alguns dos encantos que me fizeram seduzir pelo espetáculo que a escola apresentou. Este conjunto de elementos, certamente me motivou a construir o exercício de direção, no qual, culminou numa referência direta ao carnaval como agregador de calor, condutor de energias que partem de diferentes cantos.

O primeiro elemento que tomo emprestado do enredo de Renato e Márcia são os personagens Madame Satã e Medusa. Mais adiante, ainda acrescentei Antônio Salieri, inspirado no filme *Amadeus* (1984). A proposta do exercício era encontrar um lugar comum a estes personagens, mesmo que por razões distintas eles estariam ali, logo, o inferno se tornou o ponto de encontro destes que, agora estariam mais para seres desencarnados do que humanos. Mas o que estaria Madame Satã fazendo no inferno? Quem teria enviado Medusa para lá? Já para Salieri, também fica o questionamento, porque não?

Suponhamos que uma doutrina religiosa determine o que é certo e o que é errado, os comportamentos e até mesmo um roteiro cartesiano de nossa vida. Quem cumprir todos estes dogmas irá receber sua recompensa num paraíso celestial, quem se desviar, será designado como pecador e irá padecer no inferno. Cada um destes personagens mantiveram uma conduta fora do padrão de acordo com a época que viveram e o regime que os tentaram regular. Pois, se foram para um lugar tão ruim que, mesmo longe do alcance de leis humanas eles teriam que sofrer, então que as normatizações terrenas

queimassem ali. Madame Satã, Medusa e Antônio Salieri iriam se encontrar para fazer festa no inferno.



FIGURA 06 – FESTA PROFANA – *A Cruz*

Foto: Marcelalalá – Maio 2017

Departamento de Artes Cênicas

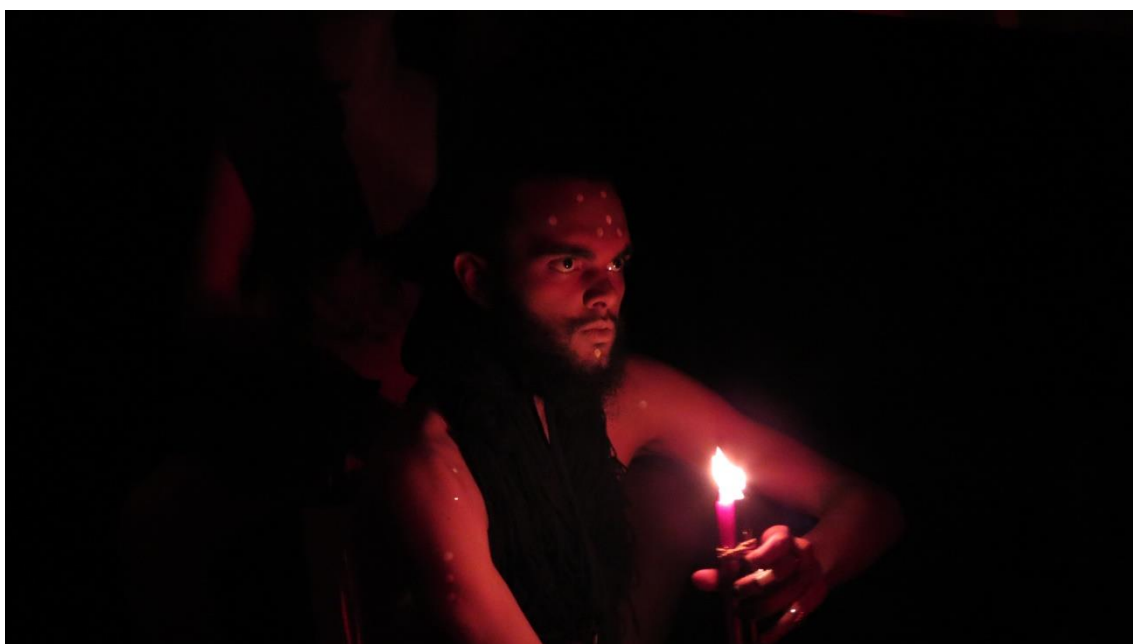


FIGURA 07 – FESTA PROFANA – *A Navalha*

Foto: Marcelalalá – Maio 2017

Departamento de Artes Cênicas



FIGURA 08 – FESTA PROFANA – *A Caninana*

Foto: Marcelalalá – Maio 2017

Departamento de Artes Cênicas

Em 2017 quando criamos o exercício, carnavalizar uma cena, segundo minha concepção, era a apropriação de elementos que fizessem referência direta ao carnaval que eu tinha maior contato, como por exemplo, fazer dos atos estruturas fragmentadas que colocasse em destaque um único personagem ou a própria inspiração que tive. Na época, a construção dos personagens e do texto foi muito intuitiva, ainda não tinha estudado mais profundamente o que é a carnavalização ou ela inserida numa teatralidade. Todavia, hoje ao compreender melhor do que se trata carnavalizar uma linguagem artística, vejo que *Festa Profana* indicava aspectos de carnavalização além daqueles que as menções ao carnaval ficam em evidência.

Quando utilizo a metáfora de que meu coração salgueirou, também falo sobre a capacidade do carnaval em envolver, seduzir, encantar, lançar feitiços para transmutar papéis, lugares, pessoas. Consequentemente este estado de suspensão do controle, como mencionado no setor 1, dá existência à coletividade e assim é possível conceber festas, manifestações e especialmente rituais. O deslocamento desses sentidos para o teatro sugere que a relação do público com o espetáculo não seja segmentada, que a participação da plateia subverta os sistemas de separação de uma coisa e outra e, que tanto atores e

não atores possam se apropriar da cena, colocando suas individualidades ao interesse de um corpo coletivo.

Os nossos espetáculos-festas nos revelaram o quanto o aspecto ritual está presente nas grandes manifestações, quando a cidade toda fica envolvida por um mesmo movimento e, se permite a, como num grande carnaval, virar o mundo de cabeça para baixo. As festas apontam para questões utópicas, aflorando a possibilidade de interação entre as pessoas, entre o povo e seus governantes e, momentaneamente, a cidade é feliz. (HADDAD, 1999, p. 70)

Amir Haddad é responsável pela direção do grupo *Tá Na Rua*¹¹, que entende os espaços da cidade como potenciais de teatralidade. A ocupação das ruas pelo grupo expõe o que Haddad chama de espetáculos-festas, que considera a manifestação artística uma possibilidade não apenas inerente a artistas, bem como, tem a intenção de colocar o cidadão nessa posição de ser parte da obra. As investigações de Haddad direcionam sua metodologia para um lugar de transformação da comunicação entre encenação e público, gerando o que ele chama de *liturgia carnalizada*.

Uma característica que podemos observar sobre esta concepção de espetáculo do grupo *Tá Na Rua* está no próprio termo designado por Haddad. A ambivalência denotada pelas palavras “liturgia” e “carnalizada” aponta para um aspecto intrínseco ao carnaval, que é esta oposição de sentidos. O profano da carnalização se situa num modelo de cortejo, próprio das manifestações cristãs, gerando uma comunhão entre os dois opostos e ativando um contato mais próximo e participativo do cidadão com o teatro. Este conjunto de significações contribuem para o desenvolvimento das narrativas do grupo e movem o teatro em direção à sua essência social.

A relevância do aspecto da carnalização do teatro proposta por Haddad chamou a atenção do carnavalesco Joãozinho Trinta, que o convidou para teatralizar o desfile da Beija-Flor em 1989. *Ratos e Urubus Larguem Minha Fantasia* é o lendário enredo, no qual, Amir Haddad pode colocar um pouco de sua visão artística. Em depoimento a Milton Cunha, Haddad (2019), expõe o caráter revolucionário intrínseco à etimologia da palavra carnalização.¹² Segundo o diretor, o público da Sapucaí ficou

¹¹ Desde 1980, o grupo *Tá Na Rua* se apresenta em praças do centro e da periferia das cidades brasileiras. Sem tablado, sem cenário, sem aparelhos de ampliação vocal ou quaisquer recursos técnicos de espetacularidade, o grupo se baseia no contato direto entre a cena e o público. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>. (Acessado em: 13 de Novembro de 2020)

¹² Mistura de elementos diversos em que as regras ou padrões (sociais, morais, ideológicos) comumente seguidos são subvertidos ou postos de lado, em favor de estímulos, formas e conteúdos mais ligados aos instintos e aos sentidos, à expansão do riso e da sensualidade. Disponível em: Dicionário Online de Português (Acessado em: 13 de novembro de 2020)

atônito ao ver a entrada da alegoria que trazia o “Cristo mendigo” e fantasias sem brilho ou nenhum luxo. Ele ainda revela que seus atores foram ensaiados para um teatro em movimento e que no momento do desfile invadiram as frisas e camarotes ameaçando roubar as comidas.

A carnavalização se mostra, portanto, como um recurso que possibilita ao teatro ou ao espetáculo-festa, aberturas para a subversão de estruturas. Até este momento pudemos observar que a aproximação do público / cidadão com a cena, amparada pelo espaço em que ela se dá, confronta algumas estruturas do teatro clássico. A carnavalização expõe questionamentos sobre o palco italiano, o processo de trabalho do ator, a construção da dramaturgia e etc. Tais operações realizadas pela carnavalização conseguem gerar novas linguagens, que dotadas de teatralidade e performatividade são capazes transformar espaços que transformam pessoas que retornarão ali para ocupá-lo novamente.

O cidadão confrontado ao espaço, no qual, ele convive cotidianamente, manipula a carnavalização como um agente de intervenção da realidade. A rua em festa pressupõe a quem a ocupe certa sujeição às circunstâncias que o espaço possa conceber, esta abertura à fantasia pode modificar a realidade daquele cenário. Este movimento de redescoberta ou de invenção do real pode ser entendida como uma inserção de percepções à realidade que não as cotidianas, cartesianas e oficiais. Ana Luiza da Luz (2013) propõe uma leitura da carnavalização em relação à realidade:

Diferente de um espetáculo teatral, que normalmente segue um referencial estético único, na maioria dos casos os desfiles das escolas de samba lançam mão de todos os recursos possíveis, bem como de todas as formas poéticas cabíveis para “contar” o enredo. Assim, percebemos que a natureza da mimesis é variável, sendo em alguns setores mais imitativa, compromissada com as representações reais, e em outros mais livre, deixando de traduzir, para reinventar e nos oferecer uma nova percepção, alternativa, sobre o que conhecemos como real. A natureza carnavalizada por si só não se prende às convenções; é próprio do carnaval recriar o mundo, transfigurar as imagens, bagunçar a suposta ordem que acreditamos que a realidade possua. (LUZ, 2013, p. 136)

A autora propõe a natureza da mimese dentro do desfile de escola de samba como um recurso teatral vulnerável às transições nas interpretações do real. Observa-se que ela não coloca a representação mimética mais próxima do realismo como adversária às interpretações mais lúdicas e abstratas, afinal, eles estão em diálogo numa mesma linguagem. Estes opostos representam uma escala da natureza mimética, que por um lado evidencia a verossimilhança e por outro, tende a seguir uma linha mais quimérica.

Vejo que a carnavalização se encontra na função de dispor estes recursos de natureza mimética dentro de suas manifestações. Seguindo o sentido plástico de um espetáculo ou desfile, o entendimento e a intenção de escolha das proporções miméticas, possuem certa perspectiva técnica ou processual da obra. Contudo, de acordo com Luz (2013, p. 133) a construção que o artista / *performer* dá à natureza da mimese também prevê o receptor da obra como parte integrante desta escala, o modo como o público conduz seu ponto de vista sobre as representações que vê também podem o colocar como peça criativa. Mais uma vez o encadeamento entre obra e público aparece para enfatizar a carnavalização em proposição à teatralidade.

Ala - Festa Profana: direção carnavalizada

Festa profana começa com o elenco recepcionando o público, servindo catuaba, guaraná Jesus e pipoca. Ou seja, a bebida sagrada em seu estado de fermentação barato, uma bebida que leve algum nome sagrado em seu rótulo, para os mais pudicos e finalmente a comida de rituais afros. Inicialmente, a intenção de promover este contato entre artistas e público foi fazer um retorno a esta relação ao fim da cena. As falas finais entoam / declamam o samba do Acadêmicos do salgueiro de 2017 como um convite ao público a se integrar àquela festa promovida pelos personagens.

Considero que o movimento deste estado festivo é um meio para que se crie uma consciência coletiva da relação *performer* - público e público - cena e incentive maior interesse da sociedade em procurar o teatro. Evidente que esta é apenas uma possibilidade de muitas, mas é a qual eu mais me identifico e por isso me dediquei a estudá-la. Compreendo que o exercício de direção, ainda que sob uma execução primária da ideia de estreitar o contato do público com a cena, foi um dispositivo importante para que eu descobrisse que havia um caminho dentro do teatro com potencialidade de carnavalização.

Naquele momento não me via na posição de diretor ou dramaturgo, afinal, era um exercício de experimentações e descobertas. Acredito que, junto das atrizes funcionamos como peças de organização das direções e dramaturgia da cena. Ao passar dos ensaios, os materiais corporais e vocais que elas criavam acabavam de alguma forma encontrando um lugar no texto. Ou seja, havia um trabalho de montagem baseado nos estímulos e provocações imaginadas por mim para a criação de substâncias que aproximassem a cena da carnavalização.

Os primeiros ensaios foram conduzidos por alguns jogos de identificação da natureza propostos por Jacques Lecoq. Nós buscamos experimentar as possibilidades dos corpos das atrizes a partir de estímulos de uma natureza mais íntima do inferno. Por exemplo, se o elemento fogo era oferecido como uma possibilidade de criação, ele vinha instituído do calor que rege o inferno, que faz a última poça de água à sua vista evaporar em questão de segundos. As atividades causadas ao corpo por meio das expressões destes fenômenos da natureza é o que Lecoq (2010) chama de *metodologia das transferências*.

Em princípio, os exercícios de Lecoq eram geralmente harmonizados com a natureza inerente aos personagens e ao contexto da cena. O exercício *as cores do arco-íris*, no qual, projetei arquétipos do inferno que tendem a representá-lo com a cor vermelha, assim como o Acadêmicos do Salgueiro que leva em seu pavilhão esta cor, pode comunicar nuances que o vermelho trouxe à expressão corporal das atrizes. Lecoq (2010, p. 84) diz que “o vermelho em sua verdade existe apenas um pouco antes da explosão, na tensão dinâmica muito forte desse instante”. Em outras palavras, o vermelho representa um momento de tensão seguido por um estado de descarregamento dessa intensidade.



FIGURA 08 – ENSAIO – *Vermelho e dor*
Foto: Phillip San – Maio 2017
Departamento de Artes Cênicas

A incorporação das respostas dos jogos ao texto e à encenação revelam o quão imerso o *performer* está na obra enquanto peça de criação e especialmente direção. Neste projeto, acredito que o trabalho de direção acompanha as escolhas, recortes e edição do

material das atrizes / *performers* para a composição da montagem. O objetivo foi encaminhar este material corporal em direção de uma dramaturgia que chamasse o olhar do público para a cena.

Os gestos, sons e a própria presença delas em cena indicam uma outra forma de relação entre cena e público. As movimentações das cenas foram construídas pensando na disposição espacial que pretendíamos, neste caso, a de corredor. Havia duas arquibancadas de um lado e duas de outro, formando uma passagem, assim como a rua ou como o inferno. Esta formatação do espaço contribui para que todo o contingente humano ali presente, pudesse criar uma situação de jogo entre olhares e recepções dos significados da cena.

Na verdade, inúmeras configurações de espaço são capazes de gerar este jogo. Contudo, penso que uma plateia que se encara, que atravessa o corpo do artista e vê não um cenário, mas outros olhares que se cruzam, que cruzam a cena, potencializa certa sinergia corrente no espaço. Ao observar as apresentações de *Festa Profana*, pude notar que a proximidade do público com o palco gera uma vibração física do contato do corpo com o tablado, da reverberação da voz com o espaço. Essas ondas sonoras e de movimentos, aliadas ao atravessamento de olhares, expõe o público a certo risco e até mesmo desconforto.

Também como espectador que já participou de espetáculos do tipo, posso dizer que estados que colocam alguém em atenção, conseguem provocar uma ativação dos sentidos que podem fazer o público tão presente quanto *performers*, atrizes e atores. Esses circuitos nervosos fazem parte de um processo de organização da dramaturgia, no qual, Eugenio Barba (2010) chama de *dramaturgia orgânica*. Ele a indica como uma fase inicial da organização do espetáculo.

O movimento de qualquer pessoa põe em jogo a experiência do mesmo movimento por parte de seu observador. A informação visual gera, no espectador, uma participação cinestésica. A cinestesia é a sensação corporal interna dos próprios movimentos e tensões e também dos movimentos e tensões dos outros. Isso quer dizer que as tensões e as modificações do corpo do ator provocam um efeito imediato no corpo do espectador até uma distância de dez metros. (BARBA, 2010, p. 57)

A palavra *organização* é bastante explorada no texto de Barba. Identifico nela um ponto importante para o treinamento do olhar da direção. A assimilação e justaposição do material do *performer* / atriz / ator pela direção, revela determinado nível de organização das ações, gestos e voz frente à dramaturgia. A organização desses elementos

pode determinar a forma como público irá receber a cena / espetáculo. Seja colocando-o numa posição de incômodo, de reflexão, de emoção, de questionamento, vejo que o trabalho de direção é intrínseco à organização das dramaturgias do ator em perspectiva à recepção do público.

Em *Festa Profana*, os ensaios se sucederam inicialmente ainda sem um texto predeterminado. As experimentações baseadas nos jogos de Lecoq ou em outros que já havia experimentado, deram origem a alguns monólogos e me conduziram à escolha de demais fragmentos para compor o texto. Trechos da peça *Amadeus* de Peter Shaffer foram utilizados, bem como, passagens de *Hamlet* de William Shakespeare e versos de sambas-enredo.

A organização desses textos sugere muito além de uma simples decupagem. É preciso estabelecer a relação entre os textos e as personagens, e sobretudo, as ressignificações das palavras vinculadas às subjetividades de cada atriz / performer.

Aqui surge uma dualidade, pois, ao passo que a dramaturgia se desenvolveu a partir das expressões corporais das atrizes – que no começo não sabiam seus personagens - ainda existia um personagem para interpretar. A solução desta equação se desvenda a partir do momento em que não foi exigida uma construção de personagem pautada em recursos psicológicos, o corpo sempre foi o centro do processo, mesmo quando o texto nasceu.

Foi um trabalho em que a performance e a interpretação se revezaram. Enquanto haviam momentos em que era Carol, Diller ou Nanda ali, proferindo seus textos numa ação performática, outras vezes, se via notoriamente que era Salieri, Madame Satã e Medusa.

Logo, a organização de uma dramaturgia, passa por processos em que o texto é relevante, contudo, não é a centralidade do processo. E também se trata de entender como é colocada em cena a dramaturgia produzida pelo corpo. A manipulação de recursos de natureza mimética dialoga com a recepção do público a tais significados. Ou seja, durante o processo de *Festa Profana*, pude observar que trabalho do corpo era o núcleo central para de chegar ao texto, que em seguida, passou a ter uma participação com tamanha equivalência quanto o corpo.

As investigações que fizemos durante o processo do projeto da disciplina de Direção I, não buscavam uma conclusão, mas acessos a caminhos. Este percurso não foi perfeito, e tudo que foi dito sobre o processo até aqui, foi uma tentativa de se chegar ao *espetáculo-festa*, à *metodologia das transferências* e à *dramaturgia orgânica*. E utilizamos dos recursos que descobrimos durante o processo para se chegar na festa, no compartilhamento de suor, do contato e do carnaval com o público.

DISPERSÃO

Quem nunca tocou pandeiro sobre a capa de um livro, usou caneta como baqueta de tamborim ou o estojo de lápis como chocalho? Foi assim que me vi inúmeras vezes durante a composição desta escrita, enquanto a inspiração para o próximo parágrafo não vinha, um batuque tomava conta dos meus dedos.

Esta parte da escrita se chama assim para evidenciar sua natureza de espalhamento, de difusão, de continuidade. Ainda não se conclui ou finaliza-se algo, assim como no desfile, que não acaba na Praça da Apoteose, nem na quarta-feira de cinzas.

Esta monografia, cujo interesse principal foi levantar aspectos da teatralidade e da performatividade inseridos no contexto do desfile de escola de samba e seus processos, consegue realizar o início da formação de um pesquisador cênico. Entender como uma linguagem se mistura a outra e sua capacidade de gerar um processo de hibridação, desalinha qualquer fixação das tentativas de impor palavras sem o preparo que a pesquisa pode oferecer. Digo isso, pois, antes de sequer abrir o primeiro livro para iniciar essa escrita, falhei na investida de tentar criar um conceito de teatralidade vindo não sei de onde, sem a densidade que fundamentações podem dar à escrita.

Logo descobri que não precisava inventar conceitos, mas investigar os já existentes e atravessá-los entre si e por entre minha visão. À priori, não imaginei que precisaria revisitar meu diário de bordo de Interpretação IV, que experimenta a performance como possibilidade criativa para a cena. Colocar Josette Féral em diálogo com o corpo do brincante, sugere a potência desses corpos em cruzar sentidos, deslocar códigos e atingir estados de compartilhamento de frequências entre brincantes.

Minha busca pela teatralidade me moveu a entender melhor conceitos de performatividade, que por sua vez, se dedicaram aqui à atividade do corpo. Logo se chega ao contato entre *performer* e espectador ou entre brincantes e brincantes, o que presume certo fundamento da carnavalização.

Esta linha de raciocínio me levou a lugares, mas não significa que saí de um para entrar no outro, estive em vários ao mesmo tempo. O que importa neste momento é entrar e explorar as janelas que se abrem e os labirintos que se criam.

Tais janelas que são abertas dão vista para a rua. A rua é o lugar de expressão do corpo do carnaval e, dentro das abordagens apresentadas neste trabalho, o corpo é a matéria que potencializa a cena. O corpo em relação ao espaço, se torna central e por isso atinge sua característica teatral, segundo Lúcia Romano (2005, p. 21). Seja o espaço cênico do teatro ou da rua, os circuitos cinestésicos criados pelos corpos são capazes de abalar estruturas montadas em determinados espaços e construir novos significados ali.

Minha procura pela teatralidade acabou se revelando a partir de pequenas descobertas. Este é um conceito amplo, portanto impossível de acomodá-lo em sua totalidade aqui, contudo, o experimentei à medida que associava recursos teatrais a outras ideias da performance e do carnaval. Acredito que a intimidade, impulsionada aqui, entre o espectador e a cena, funciona como um elo de conexão entre a teatralidade, a performatividade, a carnavalização, o jogo, a rua, a arte total, o hibridismo artístico, a antropofagia.

“Específico da maneira teatral” parece ser um sinônimo eficiente para teatralidade, desde que se considere como específico do teatro as muitas tensões entre seus elementos constitutivos que garantem a vitalidade da cena, incluindo também nesse jogo a relação entre o objeto olhado e o olhar criativo do espectador. (ROMANO, 2005, p. 17)

Essa perspectiva de considerar o espectador como um agente criativo manifesta a maneira de se comunicar de um artista, a qual, me identifico e irei buscar mais recursos de exploração dessa troca. Acredito que o atravessamento de olhares maneja certo nível de liberdade que busco enquanto artista cênico. Ainda que se possa olhar e ver, como disse repetidas vezes a mestra Giselle Rodrigues, estaremos buscando no olhar do outro estímulos e afetações para nosso trabalho.

A troca de olhares, mesmo que por uma fração de segundos, o silêncio e a suspensão do espaço levantam alguma atmosfera de ritual. Ainda que apresentado brevemente nesta escrita, o ritual consegue através de efeitos teatrais içar perspectivas da vida cotidiana a níveis de compartilhamento de planos extraordinários. Ou seja, a troca, a mistura, as ressignificações são circunscritas mais uma vez neste trabalho.

Posso dizer então que a antropofagia relida e recolocada por Rosa Magalhães funciona como a imagem dos *deslimites* que uma pesquisa artística pode encontrar. Em outras palavras, referindo-se a esta escrita, a deglutição da teatralidade, da performatividade e da carnavalização passa por um processo que encontra diversas

possibilidades de conexões. E encontra na relação dos corpos, potencialidades de transformação.

E foi por processos de metamorfoses que vim parar aqui.

Por mais que meus caminhos tenham seguido o fluxo do bacharelado, iniciei a graduação na licenciatura, não só por isso, mas entendo a importância da arte educação como força de torque para o incentivo à cultura e à ancestralidade brasileira. Aproveito então, para notabilizar meu respeito às mestras e aos mestres artistas que me influenciaram de algum modo, especialmente a Pedro Macarssi e Vanilda Santos que me apresentaram o fazer teatral, ainda na escola.

No desenvolver deste trabalho, me encontrei com o carnaval de duas formas diferentes. A primeira diz respeito a entendê-lo sob um espectro teórico, conceitual, histórico e social. A segunda é a de incorporar estes entendimentos aos conceitos teatrais. Incorporar não somente as ideias que partem de fora para dentro, mas religar certo sentimento de espontaneidade que há tempos havia se perdido aqui dentro.

Quando fiz teatro nos ensinos fundamental e médio, a interpretação era fluida, sem medo. Quando me vi envolto da estrutura acadêmica este sentimento pode ter me bloqueado por algumas vezes. E ainda estou na busca da fluidez que habitava meu corpo adolescente – pelo menos no palco. Quero dizer que o processo que antecedeu a presente monografia também teve medo, medo de se formar pelas incertezas do que há de vir.

Porém, depois que a escrita fluiu e os batucos no caderno encontrou seu ritmo, uma fagulha daquela inquietação adolescente ressurgiu. Pois, estava prestes a construir algum tipo de marco na minha trajetória de artista cênico. Acredito que minhas buscas por compreender a teatralidade e performatividade do desfile de escola de samba despertou prazeres e sonhos que fantasiavam meu futuro enquanto ainda estava na escola. E era um futuro sem medo. Tinha plumas, tablado, representação, performance, samba.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. D. de. Jan Fabre e a construção de um teatro híbrido. **Sala Preta**, v. 7, p. 167-170, 2007.
- ARAÚJO, A. A encenação performativa. **Sala Preta**, v. 8, p. 253-258, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARROSO, Oswald. Incorporação e memória na performance do ator brincante. In: João Gabriel L.C. Teixeira; Marcus Vinícius Carvalho Garcia; Rita Gusmão. (Org.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS – Instituto de Ciências Sociais/UnB, 2004, p. 68-87.
- BORA, Leonardo. **A antropofagia de Rosa Magalhães**. Rio de Janeiro: Editora Rico, 2019.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. de Leila Souza Mendes. São Leopoldo (RS): Unisinus, 2003.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DAHORA, Izak. **Arte total brasileira**: a teatralidade do “Maior Show da Terra”. Niterói: Editora Cândido, 2019.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 28 nov. 2008.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, v. 8, p. 197-210, 28 nov. 2008.

FLORES, M.B.R.; PETRY, M.B. Na caverna de Tarsila: sobrevivências do primitivo como presença do não colonial. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 1, p. 115-132, jan. 2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. De Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HADDAD, Amir: **O teatro e a cidade O ator e o cidadão**. In: **Teatro de Rua: Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede**. Licko Turle, Jussara Trindade e Vanessa Gomez (Org.). Tunísia/Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 1999-2016.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro , v. 10, n. 2, p.127-150, nov. 2013.

MAGALHÃES, Rosa; NEWLANDS, Maria Luiza. **O Inverso das Origens**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2014.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Sala Preta**, v. 9, p. 125-154, 1997.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. O decifrador de brasilidades. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. N. 10, Instituto Moreira Salles, 2000, p. 94-110.

QUEIROZ, Raquel. Um Romance Picaresco? In: Ariano Suassuna. **Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 1. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, prefácio.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 1. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

VASSALO, Lígia. O grande teatro do mundo. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. N. 10, Instituto Moreira Salles, 2000, p. 147-180.

Links consultados:

Manual do jogador (LIESA)

<http://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2020.pdf> (Acessado em 16 de outubro de 2020)

Entrevista Rosa Magalhães:

<https://globoplay.globo.com/v/2405336/programa/> (Acessado em 06 de outubro de 2020)

Enredo G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense 2002:

<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/2002/> (Acessado em 08 de outubro de 2020)

Enredo G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro 2017:

<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/2017/> (Acessado em 06 de novembro de 2020)

Grupo Tá Na Rua:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua> (Acessado em 13 de novembro de 2020)

Depoimento Amir Haddad:

<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/02/20/inesquecivel-sapucaia-amir-haddad-relembra-o-marco-da-teatralizacao-com-os-mendigos-da-beija-flor.ghtml> (Acessado em 13 de novembro de 2020)