

AS ÁFRICAS DE PAMPLONA E O DEBRET DA TRINCA

“FIGURINOS” MONUMENTAIS DO CARNAVAL CARIOCA

Helenise Monteiro Guimarães (UFRJ)

Histórico sucinto, fora da já conhecida trajetória percorrida nas escolas de samba, de uma face pouco conhecida de artistas da Escola de Belas Artes da UFRJ que se dedicaram intensamente ao carnaval carioca, compartilhando do campo de competições aberto pelos concursos para decoração carnavalesca da cidade e de seus teatros e clubes, como o Baile de Gala do Municipal, e os bailes do Hotel Glória e do Copacabana Palace.

DECORAÇÃO CARNAVALESCA; CARNAVAL; CULTURA POPULAR; MEMÓRIA CARIOCA.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. As Áfricas de Pamplona e o Debret da Trinca : “figurinos” monumentais do carnaval carioca. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 181-199, nov. 2013.

THE AFRICAS OF PAMPLONA AND THE DEBRET FROM THE TRINCA MONUMENTAL "COSTUMES" IN RIO'S CARNIVAL

Helenise Monteiro Guimarães (UFRJ)

This is a short account, away from the already known trajectory in the samba schools, of a little-known façade of artists from the Fine Arts School of UFRJ, who intensively devoted themselves to Rio de Janeiro's carnival, competing in the contests for carnival decoration of the city and its theaters and clubs, such as the Gala Dance at the Municipal Theater, and the dances of the Copacabana Palace and Gloria Hotels.

CARNIVAL DECORATION; CARNIVAL; POPULAR CULTURE, CARIOCA MEMORY.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. As Áfricas de Pamplona e o Debret da Trinca : "figurinos" monumentais do carnaval carioca. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 181-199, nov. 2013.

RIO DE JANEIRO: A CIDADE ESPETÁCULO

Desde o período colonial, o Rio de Janeiro já ornamentava suas ruas para festas, como aquelas dedicadas aos casamentos da família real portuguesa saudados com grandiosos desfiles que incluíam carros alegóricos, costume que, mais tarde, já na segunda metade do século XIX, se refletiria nas ornamentações da folia nas ruas cariocas. Os primeiros passos em direção a essa tradição carnavalesca são apontados por Ferreira (2004, p. 117), referindo-se às grandes recepções preparadas em janeiro de 1856 para saudar o desfile do Congresso das Sumidades Carnavalescas:

“Os moradores da Rua das Violas entre Candelária e Quitanda adornaram domingo o seu quarteirão para receber as sociedades carnavalescas” ressaltando mais uma vez a postura vanguardista daquele trecho de rua que pode se orgulhar de ter realizado a primeira decoração de rua para o Carnaval brasileiro.

Nas décadas seguintes, essas recepções decoradas seguiram com intensidade pelas ruas, nos coretos dos subúrbios e nas avenidas mais nobres do Centro, onde o patrocínio do comércio não deixava dúvidas quanto à disposição de embelezar o espaço urbano e atrair maior quantidade de foliões e dos grupos organizados pelos préstitos. No entanto é fato que a mobilização, principalmente dos quarteirões do Centro do Rio de Janeiro, e o investimento para atrair os préstitos configuram nesse período uma nova ordenação, como explica Ferreira (2004, p. 117):

Essa forma de organização social deixa claro que os grupos que preparavam as recepções às sociedades eram formados por pessoas que mantinham um estreito relacionamento de vizinhança, típico das cidades coloniais brasileiras e uma das características sociais importantes do Rio de Janeiro do século XIX.

O século XIX apresenta portanto um marco importante de ordenação da folia carioca, seja pelos embates entre suas múltiplas manifestações, tais como entrudo e clubes carnavalescos, seja pelo papel que começa a ter o espaço da cidade, no qual

a trama urbana do Centro da cidade do Rio de Janeiro oitocentista fomenta, a cada carnaval, um processo de enfrentamento entre os mais diferentes atores e os obriga – mesmo que, frequentemente, a contragosto – a se encararem e a dialogarem (FERREIRA, 2005, p. 78).

Em 1928 a Avenida Rio Branco recebeu sua primeira ornamentação oficial, paga pela prefeitura e idealizada pelo artista e cenógrafo Luiz Peixoto. O carna-

val ainda tentava eliminar o entrudo, que convivia com os desfiles dos corsos, em fileiras de carros ocupados pelas famílias burguesas, com as apresentações dos ranchos carnavalescos, com as grandes sociedades e, já naquele ano, com as recém-criadas escolas de samba. Ferreira (2004, p. 246) cita texto do jornal *O Globo*, de 14 de fevereiro de 1928 que aponta o destaque dado a mais essa novidade que se somava à montagem de arquibancadas, palanques e camarotes na Avenida Rio Branco, em demonstração do poder de atração que os desfiles dos préstitos exercia tanto no público quanto nos negociantes, que obtinham lucros com essas adaptações.

O carnaval deste ano vai apresentar uma novidade de bastante sensação, ao menos na Avenida, por onde transitam resplandecendo os préstitos das grandes sociedades, cruzam os automóveis tremulos de serpentinas nas tardes e nas noites de corso e se apinha o povo, entregue a sua maior, senão única festa de todo ano (...) A Avenida será ornamentada oficialmente havendo a Prefeitura contratado um artista para a tarefa esplêndida. A escolha foi feliz, por isso que foram aproveitados os serviços de Luiz Peixoto.

Essas disputas entre direito de brincar e o dever de organizar uma festa que em essência remete ao caos e à liberdade, não impediam, porém, que a cada ano o carnaval celebrasse a realza foliã junto com ícones do cinema hollywoodiano homenageados em pontos nobres da cidade, como destaca matéria do *Correio da Manhã* de 12 de fevereiro de 1950.

Pela sua localização, a Praça Marechal Floriano é assim como que a sala de visitas da cidade, por isso o carinho especial com que é tratada sua ornamentação. (...) No obelisco, parte superior, em dupla face, será erigida a figura de S. M. O rei Momo, confortavelmente instalado em augusto trono. Na parte inferior, em homenagem à nossa embaixatriz do samba, monumental painel com a figura cem por cento trepidante e tropicalíssima da incomparável Carmem Miranda.

A verdadeira batalha das ornamentações¹ que ocorria configurava um momento importante do calendário carnavalesco, desde a inscrição dos competidores até a divulgação dos projetos, com exposição aberta ao público e, finalmente, o anúncio do projeto vencedor. Tanto a ornamentação da cidade quanto a do Baile de Gala do Theatro Municipal eram objeto de atenção dos jornais e merecedoras de cerimônias, sendo que o momento solene, para a decoração das ruas, era sua inauguração pelas mãos de Sua Majestade Momo I e Único, juntamente com o acender das luzes multicoloridas de avenidas e ruas do Centro da cidade.

Nesse sentido a decoração teria o poder de determinar visualmente o que Da Matta (1983, p. 44) chama de “universo próprio do carnaval”, ao transformar espaços que eram simples localidades do Centro da cidade em lugares de encontro para a população e palcos para os diversos desfiles, ao mesmo tempo em que os salões se tornariam “espaço igualador de várias posições sociais no baile”.²

Percorrendo a cidade, o cidadão esbarrava em pilastras giratórias ornadas com pierrôs, colombinas, arlequins, malandros e baianas pontuando esquinas e tomando de assalto uma festiva Avenida Presidente Vargas. Esse palco urbano não passaria despercebido ao cenógrafo e professor da Escola Nacional de Belas Artes Fernando Pamplona, que havia arrebatado a cidade, decorando, em 1959, o Baile de Gala do Theatro Municipal com o tema África e, em 1960, as ruas do Rio com a decoração por ele denominada Roupas na Corda, um “fracasso técnico” que rompeu com as tradicionais ornamentações urbanas e marcou uma fase de transição para novas técnicas de decoração.

O “FOLCLORE NÃO É DIGNO DO MUNICIPAL!”: AS MUITAS ÁFRICAS DE FERNANDO PAMPLONA

Recuando no tempo, é no Theatro Municipal que encontraremos o cenógrafo e futuro professor da Escola de Belas Artes Fernando Augusto Pamplona tentando seu primeiro concurso, em 1954, cujo tema, versando sobre orixás africanos, perdeu para Navegações, de autoria do cenógrafo Mario Conde, que decorou o teatro com animadas batalhas de piratas. Naquele ano, os principais espaços urbanos do Centro do Rio de Janeiro receberam como ornamentação figuras do imaginário carnavalesco, criadas pelo cenógrafo Tomaz Santa Rosa, cuja intenção era fazer com o que o carioca encontrasse nas ruas tudo o que pudesse lembrar o folclore brasileiro. A Cinelândia e a Praça Paris dividiam entre si motivos ligados ao frevo e uma gigantesca Torre Eiffel, de forma que não se perdia o vínculo com as referências europeias, mas ambientava-se o carnaval num contexto cada vez mais nacional.

Fernando Pamplona, que já trabalhava na equipe do cenógrafo Mario Conde no Theatro Municipal, apresentaria nesse ano junto com o cenógrafo Nilson Pena um projeto cujo tema era o folclore afro-brasileiro. A cronista Eneida de Moraes, em sua coluna do suplemento Literário do *Diário de Notícias* de 24 de janeiro de 1954 relata o fato, destacando alguns aspectos interessantes:

No projeto Pamplona-Pena, nosso Teatro Municipal é transformado numa exposição de folclore nacional. Os motivos foram escolhidos de acordo com o local. Exemplo: Omulu, Ágüê, Exu e Ogum. Fachada, hall e foyer serão decorados pela primeira vez e ali se exi-

bem figuras de bumba meu boi, guerreiros, cobra grande... Quem conhece o Teatro Municipal deve estar lembrado daquela estátua que existe, no alto da escadaria central e que tem na mão um espelho (...) pois ei-la transformada em Yemanjá, (...) as duas estátuas negras que se encontram na entrada do hall serão duas baianas vestidas com roupas originais, autênticas, ligadas entre si por uma guirlanda de vasos de flores simbolizando a lavagem do Senhor do Bonfim. (...) O palco é decorado com máscaras e instrumentos de música popular, o teto com guarda-chuvas e pendentives do frevo, em toda a extensão da galeria um grande mural simboliza o Maracatu, o camarote de honra das flautas divinas do Candomblé em tamanho gigante.

O projeto previa para o palco a reprodução do Pelourinho de Salvador, com bandeirinhas e painéis retratando batucadas, blocos e fantasias típicas do carnaval baiano. Eneida de Moraes, encantada com o trabalho, afirma que seria uma oportunidade de mostrar ao turista “não só o nosso carnaval, mas nossas festas em geral, crenças e danças”. E Pamplona complementaria essa análise afirmando:

Justamente por isso que escolhemos o tema que conhecemos, [...] já é hora de acabar com as decorações carnavalescas onde aparecem pagodes chineses, Veneza, motivos orientais ou coisas do gênero (CORREIO DA MANHÃ, 23.1.1954).

Ao fim de sua matéria, Eneida (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 24.1.1954) afirma que, independente do resultado

Nossos dois cenógrafos terão ganho ou perdido o direito de transformar aquele teatro em paraíso de lendas. Por isso mesmo vale esta narrativa: se eles tiverem ganho, esta reportagem é um bater de palmas junto à vitória, se eles tiverem perdido (o que me parece uma injustiça) fica o bater de palmas mais forte ainda, porque apesar de não conhecermos os projetos de outros candidatos à decoração, estamos certos de que Fernando Pamplona e Nilson Pena fizeram realmente uma coisa digna de todos os louvores.

Após o anúncio do projeto escolhido, a cronista reproduz a explicação do Sr. Alfredo Pessoa aos dois cenógrafos:

Apesar de ser favorável ao projeto e ao entusiasmo do Senhor Prefeito pelo mesmo, além da opinião unânime das pessoas que foram consultadas a respeito, não foi aprovado por ter sido o folclore indigno de ser apresentado no teatro Municipal. A decoração explorava temas demasiadamente populares e seria muita responsabili-

dade do prefeito, colocar por exemplo, os “santos do candomblé” como motivo principal.

Complementa a cronista que apesar de o projeto não ter sofrido restrições quanto à parte artística, sendo considerado o mais bem apresentado, uma das alegações seria a de que “não ficaria ‘bem’ mostrar aos turistas nosso folclore afro-brasileiro”. Bem mais conservador, o projeto vencedor de Gilberto Trompowsky e Fernando Valentim intitulado Navegação tinha a proposta de transformar “o majestoso teatro internamente em monumental galera”.³

Quase que imediatamente após a escolha do projeto vencedor, Pamplona e Pena enviam à coluna Teatro, do jornal *Correio da Manhã* (25.1.1954), uma longa carta na qual relatavam suas intenções na escolha do tema, e agradeciam a todos aqueles que os haviam incentivado e apoiado durante “os últimos instantes da peleja”. Reportando os fatos que haviam ocorrido (incluindo a manifestação contrária àquela decoração oriunda de entidades religiosas que “além de combater o próprio carnaval em si, achavam que figuras extraídas do folclore afro-brasileiro expostas em público constituiriam divulgação de crenças pagãs”), os autores explicam os elementos figurativos escolhidos:

Quando procuramos o senhor Alfredo Pessoa ele mesmo nos pediu que abordássemos “temas essencialmente brasileiros”. E foi o que tentamos fazer. Procuramos *assuntos brasileiros e carnavalescos*, o que nos pareceu indispensável. Nada nos ocorreu mais brasileiro do que o Maracatu, o frevo, o reisado, o bumba meu boi, o *candomblé*, o coco. Não nos ocorreram figuras mais expressivas, mais bonitas, mais alegres, mais nossas do que o Saci, a Cobra Coral, a Matinta Pereira, a Yara, os Guerreiros, os Reis, os Orixás. Pela beleza de suas vestes, pela expressão de suas máscaras, pela originalidade de sua forma, acreditamos que honrariam qualquer folclore e seriam motivo de *atração legítima para o turista* que ousasse nos visitar no carnaval.

Os autores prosseguem indagando a razão da recusa à temática do folclore para o Baile de Gala, se o próprio poder público mantinha em vários estados do Brasil “organismos encarregados de surpreender, estudar, analisar e legar posteridade às festas, tradições, e costumes dessa ordem” e que num país com tantos artistas, escritores e intelectuais defendendo as origens nacionais, eles

no pensar do julgadores são agentes subversivos perigosos, delatores de nossas vergonhas secretas, que escrevem, pintam, gravam, catam para a eternidade, a poesia de um povo de tantas raças, povo que tem direito a amar as crendices de seus ancestrais,

de escolher os caminhos que quiser para neles passear o coração (CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 25.1.1954).

A reação de Fernando Pamplona e Nilson Pena traduz o interesse que o folclore nacional despertara desde 1947, sendo definido por seus defensores como movimento folclórico. Uma série de congressos organizados pela Comissão Nacional de Folclore (CNF) difundiu esse engajamento em outros estados do país problematizando, através de posições que muitas vezes se tornavam contrastantes, a definição de folclore e sua relação com o estabelecimento de uma identidade nacional, discussão essa que mais uma vez viria à tona, agora sob o prisma das discussões acadêmicas (VILHENA, 1997).

Observando a carta de Pamplona e Pena nota-se a preocupação em atender à solicitação dos “assuntos brasileiros e carnavalescos” e a escolha dos autores que recai em varias manifestações folclóricas e religiosas. O uso de um tema religioso afro-brasileiro não é novidade, e já havia sido aplicado na decoração em 1932 do Teatro João Caetano, ornamentado com A Macumba de S. Carlos. Passados mais de 20 anos, Pamplona tenta levar ao Municipal um panorama de manifestações folclóricas que incluía os deuses do candomblé sem obter sucesso. Talvez porque no contexto de uma “cultura carnavalesca” mais amadurecida, delimitada por regras e cada vez mais pautada por uma ideologia capitalista que a encilhava aos interesses políticos, tal opção pouco tivesse a ver com a “profanação religiosa”.

Fernando Pamplona (apud GUIMARÃES, 2006) em depoimento recente (8.2.2006) nos esclarece alguns elementos que na época não foram divulgados:

Acontece que nós fizemos um projeto que deixou o Diretor de Turismo e Certames “embasbacado”. Era uma caixa de pau-marfim que abria e tinha a decoração, pela primeira vez com o uso da perspectiva e com detalhes incluindo a fachada. Ele ficou na dúvida, teve que decidir, e só tinha um projeto que podia ser qualificado junto com o nosso, que era o projeto do Valentim, maravilhoso, e do companheiro dele, Gilberto Trompowsky. Ele ganhava com uma galera portuguesa, e era um projeto muito bem idealizado. (...) Ali nas colunas do Teatro eu tinha vestido uma com cada orixá diferente, o interior era o pelourinho, os dois palcos tinham orixás, e eu aumentei muito a aparência do pessoal do candomblé. E o presidente da República com medo de uma possível polêmica – como hoje as caricaturas feitas na Dinamarca e que ofenderam Maomé – optou pela galera. Ele tinha razão em última instância. Era muito bonito, mas estava mexendo com uma coisa que não era para mexer no carnaval (...) isso pra mim não tinha muita importância não,

mas para outros tinha. Não era uma questão de falta de respeito (...) e sim uso indevido do tema.

A ousadia do tema precisaria tornar-se “popular” para então ser admitida num espaço de elite. E “popular” nesse período específico eram as figuras carnavalescas já consagradas, os aristocráticos arlequim, pierrô e colombina e os “típicamente” nacionais malandros, baianas e mulatas. E para que não tropeçemos no campo das hipóteses, basta admitir que a opção pelo tema Navegação e pirataria demonstrava muito mais adequação a um espaço solidamente demarcado para a elite, e, portanto “digno” de ali ser montado.

Pamplona, porém, tem uma visão diferente dessa “dignidade”, e questiona sua posição, embora no cenário das competições ele mesmo deixasse claro, como se vê em seu depoimento, sua compreensão dos parâmetros políticos que balizavam as escolhas dos projetos para o Theatro Municipal:

Mas quanto à dignidade do teatro Municipal, você acha que a ofenderíamos escolhendo temas populares? Trata-se de decorar o Teatro para uma solenidade oficial, para um concerto de Orquestra Sinfônica, para um Congresso Internacional de Cientistas ou Políticos? Ou para um baile carnavalesco de tradição autenticamente popular? Pensamos que o mais oportuno seria exatamente roubar o aspecto grave da decoração permanente, em favor da festa e dos foliões. Estamos errados? (CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 23.1.1954)

Pamplona continuaria suas atividades como decorador de outros salões, como os do Copacabana Palace e do Hotel Glória, onde naquele mesmo ano de 1954 se realizaria o Baile dos Artistas, para o qual, junto com Nilson Pena, ele criaria uma decoração baseada totalmente no tema da mitologia grega, intitulada Gregalhadas. A matéria do jornal *O Globo*, de 5 de fevereiro de 1954 descreve a decoração:

Suas paredes serão cobertas de ninfas e bacantes, e o teto, por um grande sol em estilização grega. No segundo salão o “Templo dos Deuses” com majestosos pórticos cujas colunas serão os habitantes do Olimpo. Mascaras de Tragédia grega completam esta decoração. No outro salão estarão as “Termas Gregas”, com reproduções de frisos originais. Os dois bares serão transformados, respectivamente, em “Templo de Apolo” e “Templo de Baco”. (...) Haverá ainda a “Sala das Tanagras” (...) e a “Sala de Vênus” completada com um quadro do nascimento da deusa inspirado na célebre tela “O Nascimento de Vênus” de Boticelli, e outros dois sobre “O Julgamento de Paris” e “Vênus e Periche”.

A batalha das ornamentações também espelhava a competição entre os promotores dos bailes pré-carnavalescos, que organizavam eventos para adultos e crianças, já incluídos no calendário da festa. Nesse sentido a ornamentação constituía um elemento importante para agradar contingentes das mais variadas idades e para atrair as “as correntes turísticas nacionais e estrangeiras que nesta época procuram o Rio atraídas pela notoriedade de seu carnaval” (CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 10.2.1955).

O estímulo à competição no campo das decorações urbanas pode ser detectado nas críticas da imprensa local. Em 8 de fevereiro de 1952, o periódico *A Manhã* anunciava os esforços do Departamento de Turismo da Prefeitura para ornamentar as principais artérias do Centro do Rio de Janeiro. A pretensão era de que as duas vias, Avenida Rio Branco e Avenida Presidente Vargas, fossem decoradas de forma espetacular “com motivos novos e bem urdidos, e todos ultrapassando as decorações anteriores, tanto em confecção quanto em beleza e arte”. Os repertórios para essa ornamentação anunciados pelo cenógrafo Luis Peixoto (que tinha como auxiliares Souza Meirelles e Monteiro Filho, também profissionais de teatro) baseavam-se em “motivos venezianos” (CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 27.2.1954), e lanternas, candelabros, gôndolas e um gigantesco farol armado no Obelisco da Avenida Rio Branco determinariam o clima do local. Em contraponto, na Avenida Presidente Vargas seriam empregados “motivos folclóricos brasileiros”. Já no espaço entre a Candelária e o monumento a Caxias, seriam dispostas enormes figuras de gesso e madeira representando o bumba meu boi, a chegança, o maracatu, o batuque, o frevo e o samba. Por fim, na Praça Onze, seria armado uma espécie de “carro-chefe”, representando a alegria, puxado por alegres foliões e tendo “ao centro uma roda giratória com iluminação pirotécnica e bastante profusa”.

A cada ano a imprensa informava que a decoração seria “a mais notável de todos os tempos. Bem digna sem contestação alguma, do renome de nosso carnaval carioca, que nunca é esquecido, mesmo além-fronteiras”. Os artistas convidados ou contratados pela prefeitura se revezavam entre as ruas e os salões de bailes, principalmente aqueles do Theatro Municipal, onde se realizava o Baile de Gala da Cidade, do Hotel Glória, do Copacabana Palace e do clube High Life, sempre mantendo a expectativa de novas superações que ecoariam “além-fronteiras”.

O papel das decorações carnavalescas evidencia sua capacidade de transformar determinados espaços em territórios festivos e cenários espetaculares, ao lado de outros elementos que também possuem esse poder, incluindo-se aqui os próprios grupos carnavalescos. Esses espaços também são socialmente constru-



Figura 1: Totens africanos; decoração de Fernando Pamplona para a Praça Onze 1962; acervo da autora

idos por negociações que definem seus usos, no sentido de que ornamentá-los funcionou como uma forma de atrair novamente o público para o Centro do Rio de Janeiro e, consequentemente, para o carnaval turístico.

Mais do que uma identidade simbólica, a espetacularização dessas ornamentações buscou também usar o carnaval como veículo para novas linguagens artísticas, haja vista que suas temáticas mudam radicalmente dos “motivos venezianos” para outros objetos, tais como lendas afro-brasileiras e até movimentos da vanguarda artística, como op-art e cubismo. Quando, a partir dos anos 50, à permanência do carnaval é atrelada a imagem da festa como um grande evento turístico, a luta para evitar seu desgaste e mantê-lo no roteiro internacional acabaria por acirrar a competição não mais restrita aos cenógrafos. A decoração carnavalesca tornava-se atraente para outros profissionais, sobretudo aqueles oriundos da Escola de Belas Artes.

Fernando Pamplona retomaria seu projeto de vestir o Theatro Municipal com motivos africanos, proeza que consegue, dessa vez sem criar polêmicas, em 1959, véspera do ano em que leva a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro ao título de campeã, com o enredo Zumbi dos Palmares e, dando continuidade a suas Áfricas, em 1962, quando vence o concurso para decoração da cidade do Rio de Janeiro, colocando gigantescos totens africanos na Praça Onze (Figura 1). Des-

sa forma, revela-se o fato de que a ideia da temática afro-brasileira já estava em seus planos no início dos anos 50, sendo insinuada em primeiro lugar no espaço nobre – e agora digno do folclore – do Theatro Municipal (Figura 2).

A REVOLUÇÃO TÉCNICA E ESTÉTICA CHEGA ÀS AVENIDAS: O DEBRET DA EQUIPE A TRINCA

As relações existentes entre a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca ficaram historicamente conhecidas pela “revolução estética” de Fernando Pamplona na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro nos anos 60 (GUIMARÃES, 2003). Nas últimas duas décadas os vitoriosos carnavais elaborados pela professora e figurinista Rosa Magalhães no mesmo Salgueiro e na Imperatriz Leopoldinense consagraram não só um estilo muito pessoal, mas também a continuidade de artistas da EBA na folia carioca.

Ainda nas primeiras décadas no século XX alunos premiados nos salões da academia dividiam com cenógrafos e cenotécnicos a elaboração dos préstitos carnavalescos que percorriam a cidade com gigantescos carros alegóricos e coloridos estandartes. Para as grandes sociedades e os ranchos, esses artistas eram chamados de “técnicos”. Compor os quadros da Escola Nacional de Belas Artes como aluno ou professor concedia àqueles indivíduos o reconhecimento necessário que os habilitava para a criação carnavalesca.

O ano de 1965 foi especial por vários fatores. Comemoravam-se os 400 anos da fundação da cidade do Rio de Janeiro, e o país completava seu primeiro ano do regime militar iniciado com o golpe de 31 de março de 1964. Com a mudança da capital do país para Brasília em 1960, o Rio de Janeiro ainda era fortemente identificado como símbolo nacional, tendo em vista seu passado de cidade-capital. Também contribuía para isso o fato de sediar instituições culturais de dimensões nacionais, como o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil e a Academia Brasileira de Letras. Mesmo perdendo o *status* anterior, o Rio mantinha sua aura de capitalidade.

Dessa forma a celebração do IV Centenário deveria articular passado, presente e futuro, o que implicava conciliar duas identidades: a de cidade quatrocentona e a de mais novo estado da federação: a Guanabara. As comemorações deveriam abordar a história da cidade e sua importância no cenário cultural brasileiro. Não foi à toa que quase todas as escolas de samba nesse ano glorificaram a fundação do Rio de Janeiro “reafirmando os principais elementos constitutivos da memória sobre a origem da cidade, aprendida nos bancos escolares” (MOTTA, 2004, p. 55).

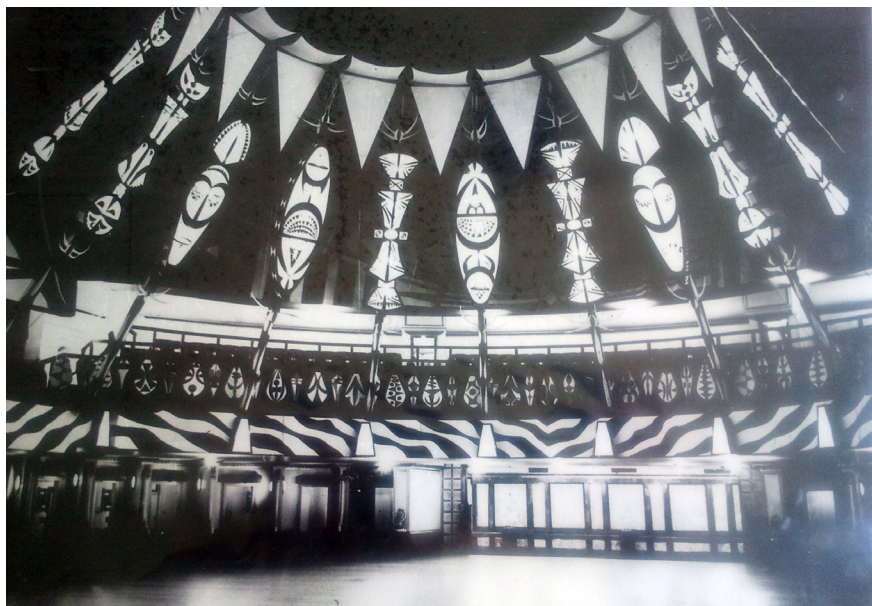
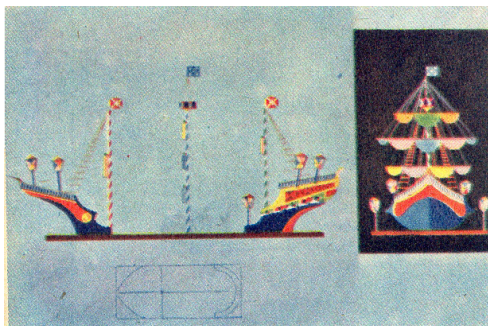


Figura 2: Ilustração do interior do salão de baile do Theatro Municipal, 1959; acervo pessoal Carla Vaz

A ornamentação da cidade para o carnaval também não deixaria dúvidas do momento de solene celebração do povo carioca, transformando em deslumbrante fantasia seus espaços urbanos tomados pela embriaguez da folia. O concurso para decoração das ruas, instituído pelo decreto-lei n. 396, de 23 de outubro de 1963, foi lançado no mês de outubro, sendo os vencedores conhecidos em dezembro, tendo pela frente os meses que antecediam o carnaval para a execução de seus projetos. Em 1965 os espaços a ornamentar compreendiam a Avenida Rio Branco em toda a sua extensão, a Praça Floriano, a Avenida Presidente Vargas até a Praça da República, a Praça Mauá e o Largo da Carioca, e era obrigatória a inspiração em motivos históricos ou culturais que fizessem referência ao Rio de Janeiro.

A concepção do projeto de Adir Botelho e seus parceiros era uma ideia antiga e para sua execução contou com a participação de colegas da EBA “um grupo relativamente pequeno mas extremamente valente que trabalhou com uma bravura tremenda utilizando todos os seus momentos de folga e numa época em que tinha de enfrentar exames de fim de ano” (SALGADO, 1965). Nas salas de aula da academia tomaram forma as pranchas do projeto e os detalhes de imensos painéis com as gravuras de Debret. Aquele foi um ano em que a participação dos integrantes da EBA se fez notar mais do que nunca. Além do primeiro prê-

Figura 3: Desenho do projeto para a Galera; revista *Querida*, n. 258, Rio de Janeiro, fev. 1965



mio, ganha o segundo lugar Newton Sá e a terceira colocação é dada a Plínio Cipriano, Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Mario Monteiro.⁴ No desfile das escolas de samba, sagrava-se campeã a Acadêmicos do Salgueiro com o enredo de Pamplona e Arlindo Rodrigues História do Carnaval Carioca, baseado no livro homônimo da cronista Eneida de Moraes. Complementando a escalada de vitórias, vence o concurso de decoração do Theatro Municipal o pintor e professor Manoel Francisco Ferreira em parceria com Esmeralda Barros, com o tema Largo do Rio Antigo.⁵

Em pleno período das revoluções técnicas e estéticas das escolas de samba, Adir Botelho, Fernando Santoro e Davi Ribeiro mudavam a concepção dos projetos de decoração com explorações de materiais que impuseram novos padrões de proporção, forma e iluminação. A apresentação de trabalhos de alto nível técnico e artístico demonstrava que aqueles concursos haviam ganhado uma nova dimensão, na qual se destacavam as pesquisas de materiais que produzissem novos efeitos decorativos e também pelo desenvolvimento de temáticas históricas ou folclóricas mais elaboradas.

O redimensionamento de proporções e a execução da ornamentação se daria pela concepção de um “teto decorado” para as ruas, atingida no trabalho de Pamplona em 1960, por ele denominado Roupas na Corda, uma experiência criticada por seu fracasso, mas que proporcionou a necessária abertura para novas concepções cenográficas urbanas. No período de cinco anos, compreendido entre 1960 e 1965, as ornamentações agigantaram-se e tornaram-se, junto com os desfiles das escolas de samba, o ponto alto do carnaval carioca. Até então as decorações se limitavam aos postes das ruas, suspensas por gambiarras, e aos gigantescos painéis em locais de maior concentração, tais como o Obelisco da Avenida Rio Branco e a Praça Tiradentes. A ideia do teto decorado sugerida por Pamplona levava para a rua uma concepção cenográfica diferente no tratamento do espaço urbano. O “fracasso” ficou por conta do mau posicionamento dos estandartes, que o vento enrolava nos cabos descaracterizando a decoração.



Figura 4: Estandartes de Debret, desenho de projeto; revista *Querida*, n. 258, Rio de Janeiro, fev. 1965

A partir de 1962 já se explorava o sistema tubular com estrutura de ferro, o plástico vulcafilm e o uso do tronco de eucalipto fixado por cabos de aço como sustentação dos elementos decorativos que eram dotados também de nova concepção de iluminação interna e maiores dimensões. Na prática, a estrutura tubular determinou também maior velocidade na montagem e desmontagem e, sobretudo, mais segurança, sendo economicamente mais viável para os cofres públicos.

O projeto Rio Antigo, mais conhecido como Debret venceu os 17 concorrentes, trazendo de volta “as belezas, as curiosidades, os tipos e encantos da cidade em princípios do século XIX” (o GLOBO, Rio de Janeiro, 3.3.1965). O tema desenvolvido em 19 pranchas, inspirado na obra de Jean-Baptiste Debret, foi elaborado com elementos simbólicos que facilitavam sua identificação com a história da cidade. Vale aqui fazer uma breve descrição da ornamentação nos locais a que se destinava.

Uma galera de 40m de comprimento por 18m de largura foi colocada na Praça Onze com sua quilha avançando sobre o canal do Mangue. Representava, entre outros fatos, a vinda da família real portuguesa, a fundação da cidade e a abertura dos portos (Figura 3).

As gravuras de Debret, reproduzidas de seus originais (Figura 4), foram decalcadas em 70 estandartes de 15m de altura, colocados ao longo da Avenida Presidente Vargas. Fazia parte da composição seis tipos de azulejos coloniais, recebendo o estandarte iluminação interna, que em perspectiva na avenida gerava uma luminosa “moldura” para as escolas de samba (Figura 5).



Figura 5: Avenida Presidente Vargas com a decoração de Debret; acervo da autora

Atrás da Igreja da Candelária, funcionando como uma gigantesca boca de cena para o desfile, foi montado um painel de 15m de altura por 32m de comprimento, formado por seis barras de azulejos coloniais. Cumpria a inédita função de isolar a igreja e servir como pano de fundo para a entrada das agremiações. À frente do painel instalou-se uma coroa giratória espelhada, de 9m de altura, que durante o dia arrancava reflexos do sol e à noite reverberava com as luzes da avenida.

Não menos imponente foi a decoração da Avenida Rio Branco, cujos postes foram cobertos com desenhos de sobradinhos coloniais. Lâmpioes presos aos edifícios a atravessavam de um lado a outro, bem como desenhos rendados, que davam um toque de sonho ao local (Figura 6).

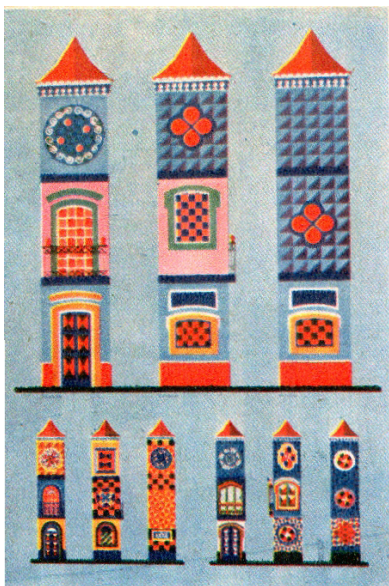
Para o desenvolvimento das ideias, os autores buscaram uma recomposição fiel do passado, revivendo as glórias da cidade através de seus artistas. Articulando elementos decorativos considerados tradicionais, dos tempos da monarquia portuguesa e das ornamentações das festas para a família imperial, traziam tais fontes para a atualidade:

Baseados em esboços de Thomas Ender, os autores do projeto criaram o arco triunfal da chegada de D. Leopoldina, idêntico aos que foram construídos na Rua Direita, por ocasião da chegada da princesa ao Rio, tendo sido arquiteto Grandjean de Montigny e decorador, Debret. (...) O arco que terá inclusive os 12 círculos representando as virtudes de D. Leopoldina, ficará na avenida Chile, atravessando as duas pistas, e terá 15m de altura (O GLOBO, Rio de Janeiro, 16.11.1964, p. 28).

A Praça Floriano foi ornamentada com colchas coloridas, imitando aquelas que enfeitavam as janelas e sacadas durante as festas da cidade. Completavam a decoração sombrinhas como as que aparecem nas gravuras de Debret, lembrando que o carnaval também era uma festa elegante. No Tabuleiro da Baiana, antigo terminal de transporte urbano da Avenida Almirante Barroso localizado no trecho entre a Avenida Treze de Maio e a Rua Senador Dantas, foi erguido um coreto que funcionava como salão de baile, com suas colunas revestidas de caixas coloridas e iluminadas, decoradas por seis cata-ventos que giravam sobre a cobertura. Na Praça Mauá, sobre uma torre de 25m de altura foi colocado o símbolo do IV Centenário, criado por Aloisio Magalhães, fazendo o contraponto histórico da cidade moderna e progressista.

Ainda com base no tema e nos elementos de seu próprio projeto, os autores utilizam a imagem do cata-vento para criar o cartaz símbolo do carnaval. Objeto de outro concurso organizado pela Secretaria de Turismo, a finalidade desse

Figura 6: Sobradinhos, desenho de projeto; revista *Querida*, n. 258, Rio de Janeiro, fev. 1965



cartaz seria divulgar no mundo inteiro os festejos do IV Centenário. A comissão julgadora não teve dúvidas em conceder o prêmio aos três artistas, e, mais ainda, o deputado Carvalho Neto, membro do Júri, propôs um voto de louvor aprovado em plenário.

E AS DECORAÇÕES FICARAM NA MEMÓRIA

O gigantismo das decorações de rua, sua sofisticada elaboração e seu alto custo terminaram por inviabilizá-las. Competindo com elas e estimuladas pela ampliação do espaço cênico para o desfile proporcionado pelo Sambódromo, as escolas de samba também aumentaram as proporções de suas alegorias e fantasias. A afirmação dessas novas linguagens estabeleceu patamares inéditos para a organização da festa urbana, estimulados pela disposição do poder público em tornar mais atraentes os espaços a ela destinados.

Os artistas da Escola de Belas Artes desempenharam papéis de mediadores nas redes de relações das diversas correntes culturais (BARTH, 2000) a que estavam sujeitos. Interagindo entre si e com a sociedade, criaram estratégias que contribuíram para a permanência da festa carnavalesca. Suas alianças foram fundamentais no estabelecimento de novas regras para os rituais agonísticos que compõem o carnaval carioca, permitindo assim novas expressões artísticas.

Analisando dois campos de representação, os da produção dos desfiles de escola de samba e das decorações urbanas e de interiores, nota-se que um de seus componentes mais importantes é a espetaculização – também

fruto de uma postura profissional trazida pelos artistas da EBA. Entre os diversos processos criadores, a concepção projetual se apresenta como referência de método de desenvolvimento. Acrescente-se aqui a consolidação do modelo de trabalho em equipe e o estabelecimento de sistemática muito semelhante à produção industrial e teatral.

As reivindicações dos concursos oficiais para decorações, tanto das ruas quanto dos salões de bailes, abriram a possibilidade de absorção de novos profissionais e a consequente melhoria na qualidade dos projetos. Observa-se, aliás, que os mesmos artistas atuam tanto nos concursos quanto na confecção dos desfiles, estimulados pela competição e, no caso das decorações, pelos altos valores dos prêmios concedidos pela prefeitura.

Esse contexto resultaria num enriquecimento das linguagens formais em que tradicionais conceitos de criação foram questionados quando se propuseram técnicas e temáticas provenientes do universo teórico-prático desses artistas. A experimentação de materiais e métodos de produção adaptaria o carnaval a uma estratégia de produção artística que redimensiona os discursos estéticos e formais da festa.

Essa transformação da produção carnavalesca está intimamente relacionada à reforma que modernizou o ensino na Escola de Belas Artes e que se intensificou nos anos 50. A visão do carnaval como um campo aberto a seus artistas fez com que eles atuassem como agentes culturais de segmentos que já se interpenetravam, como o erudito, o massivo e o popular, comprovando o fenômeno das hibridações culturais analisado por Canclini (2003).

Reconhecemos que tanto os decoradores carnavalescos quanto as escolas de samba estreitaram as alianças com os poderes públicos para a conquista efetiva dos espaços festivos da cidade, alianças que não ocorreriam apenas por questões de mobilidade social de atores e organizações carnavalescas, situação identificada na ascensão das agremiações e no interesse da classe média por seus desfiles. A própria cidade se torna cenário e paisagem lúdica, demarcando fronteiras e espaços da folia, e atuando também ela própria como a grande mediadora de sua festa engalanada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000, p.126.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 19.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- _____. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *A batalha das ornamentações: A Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, dez. 2006.
- _____. A Escola de Belas Artes no carnaval carioca: uma relação secular e a revolução nas escolas de samba. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, n.16 p.73-87, dez. 2003.
- MOTTA. Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- SALGADO. Paulo. Debret no carnaval carioca. *Querida*, Rio de Janeiro, n. 256, fev. 1965.
- VILHENA. Luis Rodolfo. *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

NOTAS

- 1 Sobre a questão das ornamentações dos carnavais cariocas ver Guimarães, 2006.
- 2 Essa igualdade se mostraria bem relativa, haja vista que as próprias decorações sinalizariam espaços mais nobres, como a Cinelândia, e mais populares, como a Praça Onze.
- 3 A descrição da ornamentação indica que os objetivos foram alcançados: “As pinturas apresentam sugestivas figuras do passado, como, por exemplo, as que estão dispostas no palco que foi transformado em tombadilho do barco. Veem-se ali as figuras de Cabral e Colombo. O jogo de luz é perfeito e agradável, dando colorido especial àquela obra de arte que será apresentada aos *habitués* do Municipal.
- 4 Arlindo Rodrigues, figurinista de teatro, era parceiro constante de Pamplona, também concorrente às decorações de salões de bailes. Mario Monteiro atuava como cenógrafo e também trabalhou em decorações de rua a convite da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro.
- 5 Nesse concurso caberia o segundo lugar a Arlindo Rodrigues, e o terceiro a Fernando Pamplona.

Helenise Monteiro Guimarães é professora e vice-diretora da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recebido em: 18/07/2013

Aceito em: 30/07/2013

