

# A “OBRA DE ARTE TOTAL” DAS ESCOLAS DE SAMBA

## PARTICULARIDADES DE UM CARNAVAL OPERÍSTICO

*Isaac Caetano Montes (Izak Dahora) (UERJ)*

*O artigo analisa a forma contemporânea dos desfiles das escolas de samba, caracterizada pela combinação de diversas formas artísticas e linguagens tecnológicas, e busca levantar especificidades da teatralidade operística que estrutura essa modalidade carnavalesca e suas relações com expressões como o modernismo e a arte contemporânea.*

**ESCOLAS DE SAMBA; TEATRALIDADE; ESTÉTICA.**

MONTES, Isaac Caetano. A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 33-53, nov. 2016.

# **SAMBA SCHOOLS’ “TOTAL ART WORK”**

## **PECULIARITIES OF A OPERISTIC CARNIVAL**

*Isaac Caetano Montes (Izak Dahora) (UERJ)*

*The paper analyses samba schools parades’ contemporary form, known to combine so many arts and technological languages, and searches to identify peculiarities of the operistic theatricality that organizes this form of carnival and its relations with expressions such as modernism and contemporary art.*

**SAMBA SCHHOLS; THETRICALITY; AESTHETIC.**

MONTES, Isaac Caetano. A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 33-53, nov. 2016.

Nem mesmo o nosso melhor teatro consegue do público a participação que acontece no desfile das Escolas. (Sérgio Britto, ator e diretor teatral, apud Pamplona, Gomes e Villares, 2008)

Os contemporâneos desfiles das escolas de samba notabilizam-se por teatralidade que a cada ano avança em ousadia no que diz respeito à quantidade de formas de arte reunidas. Música, artes plásticas, dança, teatro, vídeo, *performance*, poesia, arquitetura e outras artes integram, em cada desfile, um apanhado não só de formas e linguagens artísticas, como também de materiais e elementos heteróclitos, todos razoavelmente “harmonizados” ou encenados em um sentido totalizante de obra (a partir de estruturas exigidas por quesitos como “harmonia e “enredo”). Somam-se a isso, as inovações de tecnologia que são também assimiladas para que cada escola desenvolva uma exibição cada vez mais repleta de grandiosidade e efeitos.

Podemos falar, assim, de uma “arte total” que vem a ser cada desfile realizado pelas escolas de samba, que mobilizam ou reúnem tudo quanto possível em termos expressivos dentro de seu tempo, característica de abrangência essa que tanto lida com o sentido civilizacional experimentado pelos antigos carnavais das “grandes sociedades” e dos “ranchos” (de enredos densos, épicos, mitológicos, e organização narrativa e teatral) como busca sua sobrevivência frente a novas formas culturais e estéticas, adotando referências de culturas diversas e até mesmo modismos.

## **OPERISMO, ESPAÇO CÊNICO E SINESTESIA**

Durante os anos 60, a consolidação e a oficialização da assinatura dos desfiles por artistas profissionais egressos do meio acadêmico marcou o aprofundamento do sentido estético do carnaval das escolas de samba. A visão teatral imprimida aos desfiles, que passaram a ter, já naqueles tempos, por exemplo, a introdução de alas coreografadas,<sup>1</sup> marca todo um apuro e uma logística que existirão no caráter artístico e no acabamento daquelas apresentações, as quais logo serão identificadas como verdadeiros espetáculos.

A atuação de artistas, como o cenógrafo Fernando Pamplona e o figurinista Arlindo Rodrigues, cristaliza no carnaval das escolas uma abordagem dos muitos aspectos e elementos envolvidos na elaboração de cada desfile que é similar à aplicada a uma ópera. Não por acaso, Pamplona instaura o espaço do barracão do Salgueiro como laboratório para seus alunos da Escola de Belas Artes, delegando-lhes funções segundo suas habilidades na criação carnavalesca: um gesto de reconhecimento e afirmação, ao mesmo tempo, do potencial dos desfiles como

apresentações de dimensões artísticas, teatrais e, mais precisamente, “operísticas”. Um sentido de divisão do trabalho que Joãozinho Trinta, um dos responsáveis pela guinada operística e espetacular das escolas de samba, certa vez, comentou em depoimento a Guimarães (1992, p. 71):

Com essa visão teatral, sobretudo essa visão de que o desfile é um espetáculo audiovisual, foi quando começou a se alterar [introduzir] este sentido de harmonia separado, da mesma maneira como se separa uma ópera, se ensaia o corpo de baile separado, a orquestra separada, o coral, a cenografia é feita à parte [para depois reuni-los]. Mas tudo isso sob a direção geral [condução] de um diretor, (...) [o] Carnavalesco, aquele coordenador, para que de repente não acontecesse “samba do crioulo doido”.

Qual uma ópera, gênero do barroco que surgiu da ambição de reunir todas as artes,<sup>2</sup> o desfile das escolas de samba passa a ser alicerçado em um cada vez mais fechado sistema de representação, isto é, forma na qual os elementos substituem, representam ou imitam ideias, conceitos. Um modelo que, no caso dos desfiles, é perceptível no conjunto de alegorias e fantasias que representam os conceitos projetados por sinopse, croquis e protótipos, estruturas previamente elaboradas pelo carnavalesco, essa espécie de autor e diretor geral do espetáculo, encarregado da concepção e da execução do “teatro” carnavalesco).

No desdobramento histórico e estético dos desfiles, a progressiva organização dessas “óperas de rua” trouxe, sobretudo com o advento da arquitetura fixa do Sambódromo (1984), o paradoxo da instauração de uma relação palco/plateia em meio ao espaço público: complexa combinação entre a arquitetura projetada por Oscar Niemeyer, as inovações estéticas e também as influências comerciais e midiáticas vividas pelo carnaval, que acabou por delimitar os espaços do desfile e do público e que se assemelha à realidade experimentada dentro do tradicional edifício teatral.

Desde então, o ponto de vista da criação e da recepção sofreram radical mudança. A obra carnavalesca, inserida em espaço mais amplo, passou a ser criada para funcionar a partir de maior distância do olhar do público (predominantemente nas arquibancadas), do que decorreu a ampliação da proporção de fantasias e alegorias, por exemplo.

Antes de tal alteração, que já fora processada quando os desfiles ocorriam nas Avenidas Presidente Vargas e Rio Branco, a cobertura da TV não era totalizante, e o público era separado apenas por cordão de isolamento – participando de maneira mais física e ativa nos desfiles e criando “massa” na qual era difícil discernir o que era público e o que era o desfile em si.



**Figura 1: Imponência e “hiperabundância”: o “barroquismo” da Beija-Flor no abre-alas de 2007.** Fonte: <<http://www.pedromigao.com.br/ourdetolo/2016/02/2007-com-sangue-de-rei-e-comunidade-quilombola-beija-flor-recupera-a-coroa/>>, acesso 17/11/2017.

Com estética de forte referência barroca e conduzida por artistas acadêmicos, esse carnaval plasmou-se, dentro da vastidão da Avenida, na abundância de elementos e informações. Estas, portadoras potenciais de inúmeras camadas de significação, dispersas na “mundanidade plástica” (BENJAMIN, 2011) de alas e alegorias em seus “altos e baixos”, “interior e exterior”, “dobras”, “desdobras”, “paradigma” e “texturas” (DELEUZE, 1991), mantêm semelhanças com o excesso operístico.

O luxo, a hipersobreposição de elementos, o apreço por enredos de densidade cultural, a intensiva teatralização de alas, o gigantismo de carros acoplados e a forma com que escolas como a Beija-Flor fazem uso de tudo isso atestam o “barroquismo” que ainda marca de forma preponderante a visualidade dos desfiles contemporâneos. (Figura 1)

Por conta dessa grandiosidade, a forma dos desfiles desperta sensações ambíguas: fascínio ante sua multiplicidade e riqueza, e sinais de um processo de esgotamento devido a sua organização de forte hierarquização e apresentação por vezes acachapante (que não permite maiores brechas para participação do público).

A amplidão da Avenida, em seus 700 metros de comprimento e elevadas arquibancadas, demonstra, por si só, induzir os desfiles à grandiosidade estética e operística, estimulando a encenação de alas e movimentos coreográficos expansivos; a intensidade de “interpretações” em desempenhos gestuais e corporais dilatados (próximos tanto de uma composição de tipos quanto de um senti-



**Figura 2: Espetacularidade: paraquedista aterrissando sobre a Avenida, no desfile de 2015 da Portela.** Fonte: < <http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Dilemas/noticia/2015/02/anac-vai-apurar-drones-e-salto-de-paraquedas-em-desfile-da-portela.html>>, acesso em 17/11/2017

do melodramático, como expressou a comissão de frente da Vila Isabel em 2009, representando a *commedia dell'arte*); além de toda sorte de *feéries*, pirotecnias e imagens desafiadoras, como balões, pernas de pau, aventuras circenses aéreas, astronauta, ilusionismos, telões e aparatos alegóricos gigantes que já passaram pelo Sambódromo.

O carnavalesco Renato Lage, notabilizado pelo uso recorrente de linguagem circense e de tecnologia em suas alegorias, confirma tal raciocínio, enfatizando a questão espacial na transformação da festa, o que move carnavalescos (e suas equipes de criação) a preencher cada vez mais a parte aérea dos desfiles:

O barracão como lugar de criação evoluiu muito, mas no fundo a receita é a mesma, o que varia são os projetos, os profissionais, algumas mídias e as dimensões do desfile, que hoje são muito maiores. O espaço grandioso da Marquês de Sapucaí contribuiu decisivamente para isso. A noção espacial desses artistas os fez perceber que era preciso ocupar as lacunas da Avenida para tornar o espetáculo mais impactante. Por isso o gigantismo dos carros alegóricos e o aumento da volumetria das alegorias (FEIJÓ e NAZARETH, 2011, p. 133).

Recorre-se também a atrativos visuais de mais instantâneo ou impactante apelo, especialmente na relação dos desfiles com a transmissão televisiva (realidade do carnaval contemporâneo), como atestam os quatro paraquedistas e os drones (em forma de águia e bolas de futebol) que abriram o desfile da Portela em 2015. (Figura 2) Esforço de comunicação de dimensões cinematográficas, aliás, para destinar-se tanto a quem está dentro da “arena” de grandes proporções quanto a quem está fora, assistindo pela TV, cuja transmissão lida com diferentes tipos de público. E isso desvela outra questão: a existência da transmissão influencia a opção das escolas por desfiles que privilegiem as imagens e formas mais palatáveis a toda essa vasta audiência televisiva, para alcançar, assim, projeção, outros tipos de público, popularidade, e títulos, obviamente.

**Figura 3: Sobre elemento alegórico, a força da dramatização na comissão de frente da Vila Isabel em 2009. Fonte: < <http://sambarazzo.com.br/site/tag/comissao> >, acesso em 17/11/2017**



Joãosinho Trinta, que nos anos 70 já materializava a verticalização da representação carnavalesca, em acompanhamento ao novo “espaço cênico”, levou, entre outras alterações, os destaques, que antes eram de chão, a desfilarem sobre os carros alegóricos, configurando-os como palcos móveis, frutos da interação de elementos alegóricos e presença humana: combinação que explode na criação de quadros vivos, cenas, dramatizações, coreografias, composições cenográficas, planos e demais especializações. (Figura 3)

Na obra de arte em movimento que é o desfile, na rede sinestésica estabelecida (por incontáveis formas, cores, volumes, sons, tessituras), em que a presença é mobilizada no emaranhado de tantas informações sensoriais, todos os elementos devem operar em “harmonia”, conceito/questito de avaliação. Questito esse que sugere, na relação entre tantos elementos, um jogo de correspondências entre as propriedades de cada forma, linguagem ou material, para a geração de uma obra de arte conjunta em desfile. E nesse jogo de traduções e interdependências, uma relação faz-se essencial: a complementariedade entre a história que se vê (plástica e corporal) e a história que se conta e canta (o sambarenredo).

A propósito do samba, sua participação é mais que mera intervenção. Trata-se de ação constante no e sobre o desfile, sendo repetido cerca de 40 vezes<sup>3</sup>, o que o afirma como uma das bases mais fundamentais do espetáculo, pois confere *anima* e sustenta toda a massa interativa de desfilantes e elementos visuais no canto e na dança, de modo que qualquer ruído na comunicação entre sua execução e o desfile prejudica a harmonia.

## **ESTRUTURA NARRATIVA**

Os conceitos dos quesitos de avaliação dos desfiles aplicados pelo júri ajudam, de fato, a pensar sobre a forma atual dessa modalidade carnavalesca. Nessa expressão de feições teatrais, o quesito “enredo”, entendido como argumento e subsequente desenvolvimento plástico na Avenida, vem a corresponder à porção

de drama dos desfiles, isto é, àquilo que se pode chamar de arco dramático (fluxo de acontecimentos), ou mesmo narrativa, que os carnavalescos entregam à comissão avaliadora como espécie de libreto que detalha cada etapa dos desfiles.

Esse sentido “dramatúrgico” e de todas as escolhas feitas para a sua execução demonstra a tentativa de organizar a apresentação e fazer com que os múltiplos elementos envolvidos, em sua voracidade plástica, mantenham minimamente uma relação orgânica entre si, na busca do que Pavis (2011) chama de “hierarquização dos meios cênicos” com vistas ao estabelecimento de um “sistema de sentido”. Tudo isso determina pontos certos do desfile para a localização de elementos, quesitos e emoções, o que instaura uma linguagem ou “liturgia” (típica da cultura popular, aliás) que mantém uma tradicional cumplicidade do público com o modelo da apresentação.

Andrade (2008) percebe nos desfiles semelhanças com a estrutura da comédia grega antiga – sinalização de como traços de grandes momentos das culturas populares repetem-se ao longo do tempo. Como prólogo têm-se, segundo ela, a comissão de frente (síntese da representação); como episódios, os sucessivos carros alegóricos (que se relacionam com os setores do enredo); como intervenções corais, as alas; como parábase (centro da peça, relacionada ao clímax do espetáculo), o casal de mestre-sala e porta-bandeira (defendendo o pavilhão, objeto de devoção maior) e a bateria (“coração” da escola); até o êxodo ou epílogo, correspondido na experiência da velha-guarda.

A propósito, as tragédias e as comédias gregas antigas costumavam ser precedidas de procissões (BERTHOLD, 2010), que estão na base da forma dos desfiles das escolas de samba, com a diferença de que estas últimas formam todo o seu espetáculo por meio da itinerância.

## **SENTIDO MODERNISTA DE OBRA E O CONTEMPORÂNEO**

A “obra de arte total” que vem a ser cada desfile das escolas de samba organiza-se a partir do gerenciamento e da montagem de diversos setores e alas. Cada ala possui um grupo responsável e, em boa parte das vezes, estilo próprio de desfilar, o que já sugere a coexistência de formas estéticas diferentes dentro de cada agremiação e de cada desfile. Na origem das escolas de samba do Rio de Janeiro, não é raro encontrar histórias relacionadas ao surgimento de novas agremiações a partir da fusão de pequenas escolas.

Mais do que isso: cada ala ou setor traz, por si só, forma(s) e elemento(s) artístico(s) diferente(s) que se relacionam com a função de cada etapa do desfile. O aguardado quesito do casal de mestre-sala e porta-bandeira, por exemplo, distingue-se por representar passos específicos de dança; enquanto uma ala ad-

jacente pode desfilhar sambando ou mesmo executando coreografias com outra qualidade de movimento; e uma alegoria, a seguir, trazer tanto a virtualidade de imagens projetadas em vídeo quanto a presença viva de uma encenação dramática, ou ambas simultaneamente.

Ou seja, o desfile de escola de samba apresenta-se como justaposição (e mesmo sobreposição) de formas, estilos e objetos heteróclitos (alguns desses *ready-mades*, observáveis em desfiles do carnavalesco Paulo Barros),<sup>4</sup> elementos que possuem, portanto, naturezas e comportamentos diversos. O que demonstra que a inserção das escolas de samba no universo modernista não se restringe a surgir no mesmo momento de eclosão dos ideais revolucionários da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia (década de 1920, quando da Semana de Arte Moderna de 22), nem a simplesmente receber o apoio da intelectualidade como enaltecimento da negritude e da miscigenação (traços definidores daquela nova identidade nacional que emergia).

A forma dos desfiles é tributária de valores modernistas e vanguardistas. Nela, vemos a “colagem”<sup>5</sup> de elementos disparatados e multirreferências que respondem, muitas vezes, pelos tradicionais conceitos de “erudito” e “popular que se cruzam no tempo e no espaço brasileiros da miscigenação étnica e cultural.

Uma vez feita a observação do componente modernista na constituição formal dos desfiles, tomemos de empréstimo a reflexão de Bürger (1993, p. 102) sobre a natureza da arte vanguardista, “inorgânica” e “alegórica”, segundo ele:

Nas obras inorgânicas (alegóricas) (...), entre as quais se encontram as de vanguarda, existe mediação. O momento da unidade está aqui de certo modo contido e, em casos extremos, só o receptor o produz.

Essa característica marca uma tensão na estética dos desfiles, pois, ao se ver uma alegoria (portanto fragmento do todo que é o enredo ou o desfile completo), pode-se fruir a partir dela, uma vez que ela já traz uma história em si, uma natureza ou uma existência. Ao mesmo tempo, num exercício de mediação (referido por Bürger e efetuado pelo receptor), aquela parte pode ser relacionada às outras partes do desfile e formar um todo lógico e linear, o que se aproxima do desejo de unidade de sentido contido no conceito do quesito “enredo” e no extinto quesito “conjunto”.

O modelo estético das escolas de samba demonstra suscitar diálogo com boa parte da pletora de linguagens e processos artísticos do contemporâneo: pela troca de conceitos e técnicas entre sua cultura de matriz popular e artistas formados em meios oficiais (museu, teatro, academia); pela intuição autodidata de artistas “formados” no barracão e que proporcionam, com sua sensibilidade,

caminhos alternativos para atingir resultados artísticos idênticos, fora, portanto, do padrão de escolas, convenções, técnicas e programas, mais ou menos conforme opera a arte contemporânea em seu rompimento com a tradição academicista (ARCHER, 2001; DANTO, 2006); ou pelo caráter colaborativo de sua criação, que desenvolveremos no último capítulo.

## MODERNIDADE E TRADIÇÃO

O formato dos desfiles negocia antagonismos de forças e expressões que representam, muitas vezes, temporalidades distintas e, com isso, instauram paradoxos (pelo menos aparentes).

A primeira dualidade que podemos observar é a que se estabelece entre o sagrado e o profano que organiza o próprio carnaval, festa da licenciosidade dentro da rigidez da moral e do calendário cristão. Na cosmogonia das escolas de samba, vemos isso na relação entre as constantes invocações a entidades do sincretismo afro-brasileiro (de santos e orixás) reproduzidas em enredos e desfiles, junto a um saber transmitido de forma oral em cantos e danças e em relações familiares (ainda presentes nas agremiações) em combinação com a profissionalização da festa (de bases ritualísticas) na busca de maior organização estética com vasto auxílio da técnica. Outra dualidade que merece ser assinalada é a que se dá entre os já suscitados valores de um sentido narrativo orgânico/linear e de um discurso alegórico (fragmentário).

Na era pós-industrial, de abstrações e novas formas de entender e gerar interação, participação e presença, os desfiles não deixam de proporcionar “experiências compartilhadas do corpo” (LEHMAN, 2007), restituindo o humano de intensidades dessa estrutura por meio da qual se experimenta o mundo sensível, sob o contágio do ritmo do samba. O corpo (ou o Eu), que é carecente do Outro para a percepção de si.

A força corpórea e coletiva que resiste nos desfiles faz pensar na relação entre expressões de raízes na cultura popular de diferentes períodos, que nos remete às bases da tragédia grega. O gênero trágico, fundado pelos antigos, surge do aprofundamento estético dos rituais de louvor aos deuses a partir da massa coral (cantante e dançante) e, por isso, poderosamente alegre e transformadora, segundo Nietzsche (2007). Tal caminho, salvaguardadas as devidas proporções, observamos no universo do samba: expressão cultural ligada à fé, ao terreiro, ao espaço público e ao conagraçamento popular que resultou na estetização dos desfiles das escolas. Da tragédia, paradigma fundamental para o Ocidente da reunião de todas as artes e potências humanas, do apolíneo (poder organizador, plástico, visível e modelador das artes plásticas) e dionisíaco (extasiante, entorpecen-

te, invisível e lírico; musical), têm-se, portanto, uma imagem ancestral para a forma dos desfiles das escolas de samba.

Todos esses “paradoxos” entre arcaico e moderno suscitados pela forma dos desfiles somam-se a valores como o da simultaneidade, reconhecível já em formas de encenação medievais como os autos católicos (BERTHOLD, 2010), com os quais as escolas partilham duas características populares essenciais: a forma de procissão e o conjunto de ações múltiplas feitas na rua, a céu aberto; simultaneidade também presente na contemporânea ambição de interatividade que se estende ao carnaval por meio de telões (instalados em alegorias) que reproduzem em tempo real tanto a *performance* de passistas, sambistas e demais desfilantes quanto a presença e a torcida do público (como fez a Beija-Flor no desfile de 2014, ao reunir na plataforma virtual de um aplicativo de *smartphone* criado para tal fotos de torcedores da escola para exibir em uma das alegorias durante desfile relacionado à temática da comunicação).

Ao termo “paradoxo” como uma das tônicas presentes na observação da poética dos desfiles contemporâneos, aproximemos Agambem (2009), que dinamiza a noção de contemporâneo ao entender o anacronismo e o afastamento como formas de perceber as tensões da própria era através de olhos distanciados da rotina do presente. A estética dos desfiles seria, assim, extemporânea, atravessada por reminiscências do passado e imagens de futuro, evidenciando desejos, fraturas e contradições de seu próprio tempo.

São, pois, diversos os exemplos de como os desfiles produzem ambiguidades e sustentam-se em paradoxos ou aparentes impossibilidades de coexistência.

## DILUIÇÃO DAS FORMAS DE ARTE

Hegel (2001) trata de uma “diluição das formas de arte” para refletir sobre o estatuto da arte a partir do momento em que a experiência estética alcançou autonomia frente à visão pré-moderna da justificativa divina para tudo quanto existe. Descolada então a arte da justificação sagrada e da existência enquanto serviço ao divino a partir da modernidade, as formas artísticas seriam mundanizadas e viveriam, a um só tempo, libertação e ocaso, uma vez que se misturariam a todas as formas possíveis e “perderiam” a condição de destaque social que antes detinham por ser veículos privilegiados do que se entendia como manifestação da verdade (por meio da estatuária e da arte trágica dos gregos).<sup>6</sup>

Os desfiles das escolas de samba – por se dar no espaço “contaminante” da rua (apesar do equipamento arquitetônico existente); por relacionar linguagens artísticas diversas, quebrando o estatuto tradicional do *paragone* (que en-

tendia a legitimidade moral de cada arte apenas enquanto forma individualizada), defendido por Lessing (1998); e por romper fronteiras conceituais, migrando de elementos ligados ao sagrado para a técnica e vice-versa – demonstram-se exemplares do caminho que a arte tem experimentado, tornando-se experiência que demanda para sua abordagem, cada vez mais, instrumentos transdisciplinares, que vão da filosofia da arte à antropologia cultural, como reconhece Pavis (2011) sobre o teatro contemporâneo.

## CORPO

Questões relativas ao corpo, embora já mencionadas, exigem o acompanhamento de outras pelo fato de o corpo ser elemento essencial dentro dos desfiles.

Sabe-se que o corpo, mediante sua possibilidade de enfrentamento imediato junto ao público e com a plasticidade de seus movimentos, pulsões, energias, ritmos, intensidades, substâncias por si produzidas, configura-se como epicentro dinamizador de múltiplos discursos poéticos simultâneos, afeitos à descontinuidade e à fragmentação de enunciações (provocadoras de polissemia e ressignificação permanente). Notadamente um poderoso elemento expressivo.

No entanto, na configuração contemporânea de intensiva organização cênica, enfatizada por um sistema de representação (já descrito), o corpo têm sido levado a outras funções além de sua tradicional vinculação à dança do samba.

Nas décadas de 2000 e 2010, aliás, observamos como o corpo foi investido de “obrigações” não só além da espontaneidade do samba como além de vestir uma fantasia e compor a representação do enredo. A multiplicação de alas coreografadas e de alas em que o corpo funciona como complemento à alegoria e ao figurino (num resultado híbrido), quase sempre realizando ações específicas, constitui inventividade quanto à solução “teatral” (por vezes de baixo custo) e também indício de uma expressão cada vez mais controlada nos seus mínimos movimentos a partir da mente criadora do carnavalesco (e dos coreógrafos e encenadores).

Podemos, então, aproximar desse corpo carnavalesco o conceito de *dispositivo* (AGAMBEM, 2009), que entendemos aqui como estrutura ensaiada/programada para acionar ou reproduzir funções de modo mais ou menos previsível.

O carro do DNA, da Unidos da Tijuca em 2004, assinado por Paulo Barros, é emblema de como esse “corpo dispositivo” marca uma diferença em relação à tradição do corpo do samba. Faz lembrar Gordon Craig<sup>7</sup> e a proposição do “manequim” e da “supermarionete” como substitutos da presença física do ator, cujas variações fisiológicas e emocionais desagradavam as ambições meticulosas



**Figura 4: No carro DNA, o humano como parte indispensável ao funcionamento da alegoria; novo paradigma do corpo nos desfiles.** Fonte: Barros, 2013.

daquele encenador (LEHMAN, 2007). Com a diferença de que a criação de Barros (e as subsequentes feitas por ele e por outros carnavalescos) investe de qualidades partituras, “maquinais” ou “mecanizadas” a presença humana em si. (Figura 4)

A propósito da comparação com manequins e marionetes, as escolas de samba têm também os seus manequins propriamente ditos: as esculturas alegóricas (que podem representar figuras humanas ou não).

Assim sendo, os desfiles demonstram-se porosos ao adentramento de noções latentes no estudo da cultura contemporânea como representação, simulacro e dispositivo em sua “arte total”. Tensionam os sentidos de espontaneidade e das forças ligadas ao acaso ao aproximar-se de partituras, sistemas e representações.

Contudo, mesmo nesse desfile que adota de modo progressivo, a partir da década de 1960, máscara (sentido teatral) e estruturas destinadas à reprodução de realidades construídas de modo prévio à experiência do desfile, a presença performática do desfilante demonstra ser ainda intrínseca à expressão. Mesmo quando um destaque, por exemplo, representa um personagem histórico, ele deixa, carnavalescamente, sua própria personalidade dar um tom a mais ao “personagem” e à fantasia – quando não quebra a ilusão dos mesmos. Por isso, por mais sentido de representação que haja no desfile, parece haver em toda a artificialidade da estrutura um espaço – um *punctum* detonador – exercido pelo mesmo corpo (exaustivamente ensaiado e treinado) que é subvertido, dado o sentido performativo, lúdico e irreverente que acompanha o predominante entendimento de carnaval no imaginário coletivo, ligado ao excesso, à inversão e à transgressão (BAKHTIN, 1993).

Essa complexa e tensionada participação do corpo aqui observada sublinha o conjunto de procedimentos metodológicos na abordagem do espetáculo que é o desfile. Com sua força libidinal, o corpo faz-nos considerar a materialidade sensual do desfile como um todo e o cuidado de não o reduzir a signos abstratos e estáveis (típico da semiologia clássica), decompondo-o em unidades lógicas e arbitrárias, mas recebê-lo enquanto concretude dinâmica que foge a significações fixas e nos provoca o estupor, que atinge o inconsciente e que tem também o poder de participar de linhas de força que se associam em ramais de sentido ao longo do desfile, como em uma encenação contemporânea (PAVIS, 2011).

Torna-se ainda oportuno pensar as escolas de samba contemporaneamente na contrafação dos blocos, que ao permitir mais espaço para a criatividade do folião por meio de uma insurgência mais livre, têm-se tornado a opção de muitos foliões. Assim, os blocos têm oferecido lugar privilegiado ao corpo (e à performatividade), instaurando-o como sede da emissão poética e de sua expressão carnavalesca. Além do fato de que, nos blocos, cada integrante faz sua própria fantasia, que, ao ser eventualmente desfeita durante os desfiles, não se torna objeto de penalização por um júri, mas se ressignifica.

## RECEPÇÃO

Também com questões já abordadas, a reflexão sobre a recepção dos desfiles abre horizontes para o entendimento de sua complexidade. Na apresentação de contínuo movimento (em termos ideais), de novo nos vem a questão da simultaneidade, pois várias etapas de cada desfile exibem-se para pontos de vista diferentes ao mesmo tempo, o que significa que há acontecimentos de cada desfile que são testemunhados apenas por determinados setores – e preparados para tal finalidade.

Além disso, mesmo com o sentido teatralizante da relação palco/plateia consolidado pela arquitetura do Sambódromo, o caráter de cultura popular desse espetáculo demonstra impor-se, pois no seu espaço o público ocupa posições lateralizadas (nas arquibancadas); não havendo, por exemplo, a sofisticação da busca de frontalidade do palco italiano<sup>8</sup> (criação do século XV) ou sua reforma promovida por Richard Wagner<sup>9</sup> (século XIX) para intensificar a concentração do espectador na cena por meio de uma série de expedientes e inovações:<sup>10</sup> estruturas essas que garantiram a conquista e a primazia do espaço fictício, revelando os elementos cênicos de forma mais controlada (BERTHOLD, 2010; DIGAETANI, 1988), dois marcos transformadores da espacialidade na história do teatro ocidental e que se reportam ao interior do edifício teatral. O Sambódromo corresponde mais ao espaço dispersivo de um estádio ou de uma arena – referências

que ilustram com razoável eficácia a presença da tradição popular (da rua e a céu aberto) no carnaval.

Daí não ser raro encontrar espectadores que acompanham os desfiles *in loco* com o auxílio de aparelhos de rádio, televisores etc. sintonizados em sua transmissão midiática. Sobretudo para buscar informações acerca daquilo que não conseguem ver de onde estão e obter recepção mais totalizante dos desfiles, já que cada espectador (ou cada setor) tende a apreender um desfile diferente.

A transmissão audiovisual (televisiva) destaca-se pela geração de imagens junto à narração jornalística (que traz a possibilidade de adensar informações sobre os enredos e interpretar as criações com o auxílio de comentaristas), além de dar maior conta da diversidade de acontecimentos com suas câmeras instaladas ao longo da Avenida, porém não de todo, uma vez que as imagens sofrem processo de edição. Assim, os desfiles reafirmam sua condição de acontecimento efêmero e precário (75 minutos) e que, mesmo com os registros audiovisuais, têm sua arte total feita para acabar, sem a possibilidade de uma captação completa durante a apresentação ou mesmo depois em galeria ou museu, uma vez que o tamanho da obra é incabível nesses espaços e muitas de suas estruturas são reaproveitadas para o carnaval seguinte. A “arte total” do carnaval segue, portanto, seu desfile na memória de cada indivíduo.

Outra questão relacionada à TV é sua influência tanto sobre a criação dos desfiles quanto sobre a maneira de ver do olho do espectador. Isso é devido às grandes dimensões do Sambódromo e à distância que passou a existir entre público e desfiles, bem como à entrada definitiva das transmissões televisivas no carnaval como mediação entre os desfiles e o público fora da Avenida – e mesmo entre os desfiles e o público presente nas arquibancadas por meio de aparelhos eletrônicos. A TV modificou o comportamento da emissão e da recepção, que passaram a pensar o desfile na perspectiva de uma tela.

O cuidado com o acabamento das fantasias e alegorias e a organização das alas (cada vez mais compactas), assim como a participação indiferente de alguns desfilantes (mais interessados em um *close* de câmera) e de um olhar do espectador (condicionado a assistir de forma passiva e sem engajamento, como se diante das inúmeras telas de seu cotidiano), sinalizam nuances contraditórias relativas à presença das câmeras na Avenida.

Muito antes, porém, da chegada definitiva da participação da TV nos desfiles (década de 1980), eles já se relacionavam com a noção de tela. Suas alegorias são tradicionalmente inspiradas na noção de quadro ou moldura e, além disso, a história dos cortejos carnavalescos ostenta ligação com uma teatralidade que remonta à Idade Média, quando eram praticadas formas de teatralização de feições

alegóricas e organizadas como *tableau*<sup>11</sup> sobre carros no curso de procissões sagradas e profanas (BERTHOLD, 2010).

Veem-se aí princípios de enquadramento e emolduramento que, ao longo da história da imagem, foram aprofundados a partir da Renascença com o desenvolvimento de novas técnicas como a perspectiva (BERTHOLD, 2010; TIBURI, 2011), ampliando a tradição pictórica ilusionista que dialogaria com formas mais modernas, como a fotografia, o cinema e a televisão – hoje decisivas nos desfiles.

Por fim, há que registrar como a imagem humana, captada pela câmera, e estampada na prótese de telões de LED (cada vez mais usados em alegorias), pode proporcionar, especialmente quando seu uso mantém organicidade com o enredo, outras enriquecedoras percepções do humano a partir dos recursos da câmera (*zoom, slow, fast, foco*, contraste, brilho etc.), atributos cuja capacidade de resolução possui, devido à tecnologia contemporânea, maior acuidade que o próprio olho humano. (Figura 5)

## UMA OBRA DE ARTE COLETIVA

É inquestionável a importância e o gênio criativo dos carnavalescos, figuras que se desdobram em inúmeras funções (autor, diretor, desenhista, figurinista, cenógrafo etc.); a ostensiva exposição midiática de alguns, contudo, faz com que o grande público possa, talvez, não ter dimensão da rede de colaboradores de cada desfile.

Cabe, de modo geral, aos carnavalescos, a responsabilidade da concepção dos desfiles, mas não há como abordar essa expressão plástica e cênica sem considerar também aqueles que lidam com a execução das ideias, dando-lhes materialidade.

Problematizar o sentido de autoria dessa forma carnavalesca, encarando-a na perspectiva da existência de cocriadores (ferreiros, carpinteiros, escultores, laminadores, empasteladores, aramistas, vimeiros, pintores, espelhadores, bordadeiras, costureiras, chapeleiros, iluminadores, designers, coreógrafos, bailarinos, maquiadores, encenadores, atores e outros) que desenvolvem, na experiência do ateliê e do barracão, soluções técnicas para os enredos, faz-se essencial. Ainda mais em se tratando de uma apresentação efêmera, em que a exposição a céu aberto requer soluções específicas, como o estudo e adoção exata de materiais para lidar com possíveis intempéries, variações de luz, viabilidade financeira de aquisição e reutilização.

Os desfiles, em suas técnicas, procedimentos e soluções, evocam grandes experiências da história do espetáculo, como o teatro sobre carros alegóricos de autos medievais e *trionfi*<sup>12</sup> da Renascença; o teatro barroco em sua vasta tradi-

**Figura 5: Cinegrafistas la-deando o abre-alas do Sal-gueiro em 2011 capta-vam imagens do público e as reprojeta-vam em tempo real em telão instalado na alegoria. Interativida-de e busca de inclusão do espectador**

Fonte: < <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/o-carnaval-esta-chato-atesta-renato-lage/>>, acesso em 17/11/2017



ção de arquitetos, cenógrafos e pintores que desenvolveram sistemas de bastidores móveis sobre trilhos (permitindo grandes trocas de cenário), maquinaria, decoração e demais efeitos para fins de ilusão, além da ostentação do uso de fogos de artifício e festivais aquáticos, em casos de *grand operas*<sup>13</sup> encenadas ao ar livre (BERTHOLD, 2010); ou a contemporaneidade de circos modernos, como o Cirque du Soleil, cujos artistas e aventuras aéreas são hoje literalmente importados pelos desfiles.

A representação da arte coletiva das escolas, com sistemas interiores em alegorias e tripés para movimentos e metamorfoses e até mesmo com sistemas hidráulicos (em determinados situações), “complexifica-se” em materialidade cênica que demanda engenharia, cenotécnica e tecnologias que vão de estruturas mecânicas a mídias e instrumentos digitais de última geração, como a robótica, para o caso de esculturas alegóricas manipuladas por controle remoto.

O conceito “obra de arte total” ou “obra de arte comum” foi desenvolvido por Richard Wagner, na segunda metade do século XIX, e apresentava o projeto da cooperação entre as formas de arte para a geração de uma expressão sensível capaz de restaurar o gênero humano, retirando-o do que o compositor entendia como estado de individualismo causado pela sociedade moderna.<sup>14</sup> Wagner (2003) propunha com a sua “ciranda das artes irmãs” que as formas devem encontrar-se abraçadas e que uma supre as carências da outra com suas potencialidades, formando, assim um todo de expressividade infinita. Alternadamente, cada uma “destaca-se” e contribui com sua singularidade, cumprindo o ideal da ópera wagneriana, que seu idealizador preferia chamar de “dramas musicais”, re- futando as convenções da ópera tradicional.

Apesar do projeto original da “obra de arte total” mover-se no “pressuposto da síntese das artes”, como afere Fernandes (2010), diferindo do hibridismo de materiais modernista e de gêneros artísticos do contemporâneo que justapõem

elementos (investindo-os da afirmação das suas diferenças e não em uma construção de perfeita homogeneidade entre os mesmos), a imagem wagneriana inspira a presente abordagem dos desfiles das escolas de samba por neles haver semelhante apreço à abundância da materialidade cênica; pelo sentido de integração com que as diversas formas artísticas comportam-se nos desfiles; e por uma atuação criativa de artistas, em boa parte, anônimos e autodidatas, o que reforça a aproximação com o projeto wagneriano que, mesmo operando seu conceito circunscrito a um radical nacionalismo germânico e há mais de 130 anos, vislumbrou o futuro da arte como sendo, de modo coletivo e necessário,<sup>15</sup> o da produção de uma obra de arte feita pelo “povo artista” (*Wieland*), que em sua forma estetizada de abordar o mundo, possui, segundo Wagner, um gesto transformador.

Nos desfiles das escolas – mesmo no atravessamento contemporâneo de valores comerciais e mercadológicos que, muitas vezes, causam distorções à integridade da “coisa” pública e popular do carnaval – vemos um amplexo de artistas intuitivos e anônimos e artistas acadêmicos e consagrados em meios oficiais (museu, galeria, teatro, imprensa, academia) configurando intensa troca de saberes, reconhecimento de qualidades comuns, quebra de preconceitos e “interculturalidade”, condição proposta para a modernidade por Canclini (2007).

À crítica que se costuma fazer a uma ainda incipiente produção de teorias e conceitos (artísticos e não artísticos) no Brasil, evidenciando a perpetuação de um atávico complexo de colonizado, a forma dos desfiles das escolas de samba demonstra-se como saber estético brasileiro, fruto de uma interação “antropofágica” entre referências culturais diversas (a unir o ritmo de bases africanas a uma apropriação da ópera, constructo europeu), que devolve uma “terceira” coisa diferente e, por isso, brasileira, cujo caráter híbrido é tão afeito a valores da cultura e da arte contemporânea.

A teatralidade dos desfiles das escolas de samba, que hoje está ligada tanto à cultura popular quanto à cultura de massa (da indústria do entretenimento e de valores mercadológicos que às vezes geram distorções, afastando parte de seu público), alcança ainda popularidade que o teatro convencional não possui no Brasil – como reconheceu Sérgio Britto (2008)<sup>16</sup> –, mobilizando vasto contingente humano (de diferentes extratos socioeconômicos) e criações monumentais (executadas e testemunhadas por milhares), além de refletir expressões variadas da cultura brasileira.

## NOTAS

1 Como as assinadas pela coreógrafa Mercedes Batista, em 1963, para o enredo “Chica da Silva”, no Salgueiro.

- 2 A ópera teve como referência a multiplicidade artística da tragédia grega antiga. Notabilizou-se também pela exuberância e pelo excesso das formas mediante uma visão teatral do mundo própria do estilo barroco com base na noção de drama (de tensões, conflitos), como entre terra e céu, corpo e alma (BERTHOLD, 2010).
- 3 Quantidade resultante da divisão do tempo máximo de desfile (75 minutos, tomando como referência o Grupo Especial) por 2 minutos (tempo médio de cada passada dos sambas-enredo)
- 4 O trabalho de Barros, entre outras características, destaca-se por já ter levado à Avenida objetos prontos ou industrializados, deslocando-os de seus ambientes originários (conceito do *ready-made*), como pista de esqui, carcaças de automóveis, bicicletas etc.
- 5 O termo é alusivo à colagem enquanto técnica de vanguardas estéticas do século XX, como o cubismo.
- 6 Mundanização que de fato ocorreu se pensarmos, por exemplo, em Duchamp e na *Pop Art*, que desenvolveram, cada qual a seu modo, uma noção de artístico a partir da manipulação de objetos cotidianos ou industrializados, tornando-se experiência livre da gravidade da arte clássica ou pré-moderna a partir do uso de elementos banais ou bastardos. O que se relaciona também com o que Walter Benjamin chamou de perda da aura ou autenticidade do artefato artístico a partir de sua reprodutibilidade técnica.
- 7 Encenador inglês do início do século XX.
- 8 Que pressupõe a relação de frontalidade com a cena; palco em formato retangular, vulgarmente chamado de “caixa mágica” por suas possibilidades cênicas garantidas por bastidores, coxia, iluminação, urdimento etc.
- 9 Compositor, ensaísta e encenador alemão (1813-1883) que desenvolveu o projeto *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte comum” ou “obra de arte total”).
- 10 Como instituir, no teatro dos festivais de Bayreuth, o escurecimento de toda a parte da plateia durante a encenação; criar assentos duros para os espectadores não descansarem durante a apresentação; e não construir corredores diante do palco a fim de dificultar a saída do público para conversas e encontros fora da sala do teatro.
- 11 Quadro vivo cuja animação dá-se por presença e interação humanas.
- 12 Expressão renascentista de raízes nos triunfais desfiles de imperadores romanos e em torneios e cortejos de rua feitos para soberanos medievais, materializada em suntuosos préstitos de carros alegóricos cujos motivos eram, de modo frequente, a homenagem a figuras da nobreza. Relacionavam-se com a ostentação pública do poder político e econômico da nobreza (BERTHOLD, 2010).

- 13 A *grand opera* foi uma modalidade da ópera barroca feita normalmente ao ar livre, utilizando-se das fachadas de grandes palácios (de extremo detalhamento artístico) como cenário.
- 14 Esse sentido conjunto da obra de arte apoiava-se em um ideal revolucionário, de militância político-cultural e estética, que entendia terem sido tanto o homem quanto a arte postos em “cativeiro”, afastados, portanto, da inesgotabilidade das ações coletivas (WAGNER, 2003).
- 15 Assim como o funcionamento da natureza, em que as partes se pedem e funcionam de modo conjunto e solidário, cujo paradigma estético maior foi a tragédia grega, segundo Wagner.
- 16 Voltar à epígrafe deste artigo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Ana Teresa de. *Palco de asfalto: teatralização do carnaval*. São Paulo: USP, 2008.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARROS, Paulo. *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- 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, 1993.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Giles. *A dobra, Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.
- DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FEIJÓ, Carlos; NAZARETH, André. *Artesãos da Sapucaí*. São Paulo: Olhares, 2011.
- FERNADES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.
- GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

LESSING, Gotthold. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAMPLONA, Fernando; GOMES, Fábio; VILLARES, Stella. *O Brasil é um luxo: trinta carnavais de Joãozinho Trinta*. Rio de Janeiro: CBPC, 2008.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TIBURI, Marcia. *Olho de vidro: a televisão e o estado de exceção da imagem*. São Paulo: Record, 2011.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

---

**Isaac Caetano Montes** ou Izak Dahora (nome artístico do ator, músico, escritor, professor e pesquisador, com carreira em teatro, cinema e TV) é mestre em artes (Uerj) e bacharel em artes cênicas, habilitação em interpretação teatral (Unirio).

