

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS**

GUSTAVO PEREIRA ASSUMPÇÃO

**Rosa Magalhães:
Fragmentos de uma carnavalesca**

São Paulo,
2019

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS**

GUSTAVO PEREIRA ASSUMPÇÃO

Rosa Magalhães: Fragmentos de uma carnavalesca

GUSTAVO PEREIRA ASSUMPÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof^a. Dr. Jaime Tadeu Oliva

São Paulo
2019

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

A851

Assumpção, Gustavo Pereira

Rosa Magalhães : fragmentos de uma carnavalesca / Gustavo Pereira Assumpção ; Jaime Tadeu Oliva, orientador -- São Paulo, 2019.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: tensões, rupturas e continuidades entre passado, presente e futuro.

Título em inglês: Rosa Magalhães: fragments of a carnival artist.

Descritores: 1 Magalhães, Rosa Lúcia Benedetti, 1947- 2. Carnaval 3. Escola de samba 4. Cultura popular 5. Samba I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Oliva, Jaime Tadeu, orient. III. Título.

IEB/SBD93/2019

CDD 22.ed. 394.25

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

*Custei a compreender que a fantasia
É um troço que o cara tira no carnaval
E usa nos outros dias por toda a vida.*

Aldir Blanc e João Bosco

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado de uma longa ilusão que começou na virada para os anos 2000, quando aos 12 anos eu apreendida o mundo por meio do olhar de um menino. Do interior paranaense, em meio a plantações de soja e milho que se perdem ao horizonte, eu via uma sucessão de imagens delirantes num televisor, momento em que era impossível dissociar realidade e sonho. Por isso, agradeço primeiramente, à Rosa Magalhães, não apenas por ser corpo e objeto deste trabalho, como também por ter despertado naquele menino o interesse por algo que ele nem ao certo saberia definir o que era. Algo que era apenas um sentimento.

Agradeço também ao professor Jaime, orientador admirável, principalmente porque acredita na liberdade e na potência de incentivar um pesquisador acanhado a dispor neste trabalho aquilo que construiu ao longo de uma observação tão duradoura. Obrigado pela paciência, pelos direcionamentos e pelas memórias partilhadas. Neste momento, não há também como relembrar o passado e agradecer às políticas públicas que me permitiram entrar como estudante regular no curso de Comunicação Social na Universidade Estadual de Londrina como cotista após anos de formação no ensino público. Foi nestes quatro anos que construí uma base sólida, ainda hoje fundamental.

Também agradeço ao Instituto de Estudos Brasileiros e aos professores Ana Paula Cavalcanti Simioni, Paulo Teixeira Lumatti, Walter Garcia e Mayra Laudanna, com quem realizei trocas importantes neste processo. Lembro também as longas conversas e trocas com o amigo Leonardo Bora, pesquisador e carnavalesco incansável na busca pelas pedrinhas miudinhas. Agradeço também ao pesquisador Alexandre Medeiros, ao Centro de Memória do Carnaval e ao fotógrafo Wigder Frota, incansáveis na coleta dos materiais para esta pesquisa. Ao fim, também agradeço aos amigos, à minha família e a todos aqueles que foram suporte no desafio de escrever este trabalho.

Por fim, dedico esta dissertação para João, Arlindo, Jack, Chico, Fernando, Roberto, Milton e todos os carnavalescos que constroem, todo fevereiro, o sonho.

RESUMO

A partir da observação do desfile "Imperatriz Leopoldinense Honrosamente Apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil", vice-campeão no ano de 1996, este trabalho tem como objetivo principal estabelecer um olhar sobre os fragmentos que constituem a obra de Rosa Magalhães. Em um primeiro momento, esta dissertação mostra de que forma o desfile promovido pelas escolas de samba constituiu-se como um fenômeno representativo na cultura brasileira. Num segundo olhar, ganha foco o processo de construção do carnavalesco, personagem-símbolo da criação artística nas escolas de samba, função gestada a partir dos anos 60. Por fim, a partir da obra proposta por Rosa Magalhães, pretende-se reunir os fragmentos responsáveis pela criação visual dos desfiles da artista. Os diálogos com a historiografia, a literatura e a arte pictórica, evidentes na obra da carnavalesca, propõem reflexões sobre a arte produzida pelo carnaval, seu alcance e sua influência dentro da própria festa. A artista também está inserida dentro de um processo em que a criação artística nas escolas de samba ganha um caráter espetacular a partir, sobretudo, do avanço de um processo de racionalização da festa.

Palavras-chave: carnaval, escolas de samba, cultura popular, samba, Rosa Magalhães

ABSTRACT

Through the observation of the "Imperatriz Leopoldinense Honrosamente Apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil" parade, vice-champion in the year of 1996, this essay aims to establish a look on the fragments that constitute Rosa Magalhães' work. Initially, this dissertation shows in what way the parade promoted by the escolas de samba constituted as a representative phenomenon in Brazilian culture. In a second moment, the focus shifts to the carnavalesco's construction process, hallmark character of the artistic creation at escolas de samba, a function gestated from the decade of 1960. Lastly, from the proposed work of Rosa Magalhães', the intention is to reunite the fragments responsible for the visual creation of the artist's parades. The conversation with historiography, literature and pictorial art, evident on the carnavalesca's work, propose reflections on the art produced by the carnival, its reach and influence inside the party itself. The artist is also inserted in a process in which artistic creation inside the escolas de samba acquires a spectacular character through, mainly, the advancement of a rationalization process of the celebration.

Key-words: carnival, samba school, popular culture, samba, Rosa Magalhães

SUMÁRIO

1.	Introdução: O morro e o asfalto, “sambeiros” e sambistas: o itinerário do pesquisador e a complexidade das escolas de samba.....	11
2.	A arte de improvisar: da invenção das Escolas de Samba ao reinado da Rainha de Ramos.....	16
2.1	Invenções e reinvenções: o carnaval e os “patronos da alegria”	22
2.2	E nos trilhos de Ramos... Imperatriz só quer mostrar que faz samba também	31
3.	A arte do <i>fazer</i> : a invenção do carnavalesco e o predomínio do visual no desfile das escolas de samba	42
3.1	<i>Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso</i> : o grupo de Fernando Pamplona no Acadêmicos do Salgueiro	45
3.2	Novos carnavalescos, novos atores: a linhagem de artistas consagrados na era pós-Pamplona	54
3.3	Criações e disputas: a atuação do carnavalesco no <i>mercado</i> do carnaval	69
4.	Uma criação de Rosa Magalhães: os fragmentos do Brasil	76
4.1	Viagens e imagens: a gestação do desfile de 1996.....	80
4.2	Primeiro fragmento: O Brasil e o delírio tropical.....	87
4.3	Segundo fragmento: o luxo europeu e a apoteose visual do carnaval carioca.....	97
4.4	Terceiro fragmento: Os de lá e os de cá, o Brasil de Rosa Magalhães	114
5.	Rosa Magalhães: A artista e seus fragmentos.....	138
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
	ARQUIVOS CONSULTADOS	155
7.	ANEXOS	157

*Atravessou o mar
Temendo a invasão a Portugal
Desembarcando aqui, toda a Família Real
O tempo passou
D. Pedro precisava se casar
E foi da Áustria, a escolhida,
Carolina Josefa Leopoldina*

*Clareia, Viena
Num raro espetáculo de cor
Pela vontade do rei
Marialva o Marquês
A Europa deslumbrou*

*Viena clareia
O noivado se realizou
Diamantes são presentes
Junto a um rico medalhão
Que fascina Leopoldina
Que casa por procuração (de lá pra cá)*

*E de lá pra cá
Só céu e mar... E esperança
Do Eldorado encontrar
O paraíso... e bonança*

*E ao chegar, o seu olhar se encantou
Linda aurora, fauna e flora
Revela o amor por esse chão
E a Pedro, impele em carta
Independência da nossa nação (Lá vem raiz)*

*Ô ô ô lá vem raiz
A Leopoldina é Imperatriz
É carnaval, é samba verdadeiro
Eu me orgulho de ser brasileiro*

[Samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense para o ano de 1996 composto pelos poetas Jurandir, Dominginhos do Estácio, Demarco e Carlinhos China]

1. Introdução: O morro e o asfalto, “sambeiros” e sambistas: o itinerário do pesquisador e a complexidade das escolas de samba

A existência da escola de samba é um milagre¹

Na complexa estrutura das escolas de samba, sou aquilo que, de maneira depreciativa se chama *sambeiro*². Branco, de origens sulistas e criado muito longe dos terreiros e encruzilhadas em que a manifestação misteriosa do samba emana, sou um mero espectador, aquele que vê beleza, mas não a cria, que ao longe observa o milagre acontecer diante de um olhar curioso e deslumbrado. Minha relação com o carnaval e as escolas de samba, portanto, se constrói em torno da contemplação, de uma admiração à distância, quieta, mas também interessada. Muito distante da rede de proteção social e das trocas identitárias que surgem nos subúrbios a partir da experiência dos *sambistas*, sou, portanto, mais um dos elementos contraditórios que sempre orbitaram ao redor das agremiações. De alguma forma, também me posiciono como um receptor que, ao legitimar e me inserir em tal expressão, evidencio o seu caráter agregador.

Por isso, o objetivo de pensar o surgimento das escolas de samba, suas expressões de beleza, a trajetória de seus personagens e a rede de relações que surgiram desde os terreiros da Pequena África não é tarefa das mais fáceis. Dos barracões, das avenidas, emana um labirinto em que as certezas são poucas e as dúvidas muitas. Nos últimos anos, o interesse pelas Escolas

¹ Em uma entrevista publicada por O Globo no dia 04/02/2018, o pesquisador Luiz Antonio Simas reflete sobre a trajetória das escolas de samba e sua relação com a identidade do Rio de Janeiro. Para ele, foi a união entre a chamada “cultura da malandragem” e sua possibilidade de “negociar na fresta” com a inventividade dos grandes líderes intelectuais dos subúrbios, como Cartola e Paulo da Portela, que permitiu a legitimação das escolas diante de um projeto

² A partir das fortes relações de identidade que se constroem dentro das Escolas de Samba, a expressão *sambeiro* tem cunho pejorativo, sendo utilizada geralmente para designar aqueles que se ligam às escolas apenas para o momento do desfile ou que não possuem laços identitários com as comunidades. “Acabou o tempo em que as pessoas saíam só por amor. Hoje qualquer um sai numa escola de samba. A escola de samba tem o *sambeiro* e o *sambista*. *Sambeiro* é aquele que não sabe sambar. Hoje sai mais *sambeiro* do que *sambista* nas escolas e a turma acha bonito”, diz, Armandinho do Bixiga, um dos baluartes da escola de samba Vai-Vai, uma das mais tradicionais de São Paulo

de Samba é crescente, sobretudo graças ao crescimento de um olhar direcionado às manifestações populares. A partir dos anos 1980, uma série de obras pretende esmiuçar o Carnaval e seus personagens, propondo discussões rudimentares e uma tentativa de sistematização teórica. Nos primeiros momentos desta aproximação entre acadêmicos e sambistas, coube a antropologia, em um viés etnográfico e folclórico, conceber uma tentativa de abordagem, algo que guarda armadilhas, como bem descrito por Vianna:

Temos escassez de reflexão teóricas sobre o assunto, quase sempre tratado como um caso específico dentro dos estudos dos rituais ou, mais especificamente, das celebrações religiosas. Para saber o que a antropologia já falou teoricamente da festa, é preciso ter a paciência de um bricoleur (...)³

Nos últimos anos, porém, uma série de trabalhos buscam compreender as dimensões sociais e histórica do surgimento das escolas de samba. No mundo acadêmico, encontram-se trabalhos que vão desde o estudo das estruturas organizacionais das agremiações até trabalhos em que o foco são as fantasias, adereços e alegorias em um viés puramente artístico e analítico.

Este trabalho, portanto, tem o objetivo de dialogar com os autores que já esmiuçaram a atividade daquele que é protagonista deste trabalho: o carnavalesco, símbolo da criação artística e visual dos desfiles e resultado da relação cada vez mais próxima com as camadas médias da sociedade que se intensifica a partir da aliança decisiva entre o Estado e a Escolas de Samba durante a Era Vargas. Processo que, a partir dos anos 1960 ajuda a cristalizar a era dos grandes artistas-criadores Fernando Pamplona (1926-2013), Joãozinho Trinta (1933-2011), Arlindo Rodrigues (1931-1987), Fernando Pinto (1945-1987), Renato Laje (1949-) e Rosa Magalhães (1947-), que aqui nesse trabalho ocupa uma posição central.

A artista, que nasce em meio à elite intelectual carioca, constrói uma trajetória de prestígio em uma manifestação de origem popular. Formada em instituições consagradas, ela influencia a festa com trabalhos formados a partir de fragmentos. Suas criações de viés erudito não apenas alcançam sucesso perante o júri, como também permitem que a artista parta para ocupar outras

³ Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995.

posições de destaque. A partir da deglutição⁴ dos trabalhos já disponíveis sobre a artista, funda-se aqui um trabalho de caráter ensaístico em que a trajetória e a atuação de Rosa Magalhães funcionam como rota de um processo que encaminha o desfile das escolas de samba rumo à uma dimensão cada vez mais espetacular e organizada.

Pensar esta transformação do desfile das Escolas de Samba pode guardar algumas armadilhas. A primeira delas é que costumeiramente simplifica-se o caminho das Escolas como um caminho rumo à perda de sua pureza, de sua autenticidade primordial. É evidente que tal explicação soa rudimentar e simplista diante do próprio processo que permitiu a legitimação das agremiações: desde o início, as Escolas promoveram uma aproximação direta com o poder público, com as instituições oficiais, a mídia. Seu próprio surgimento reassume e ressignifica elementos da folia de manifestações consagradas pelas classes superiores.

A segunda armadilha é a facilidade de adotar uma visão puramente formal, em que o foco é a análise dos textos que originam os desfiles ou das concepções visuais deslocadas de seus processos sociais. Acreditando que o melhor caminho não é uma mera análise de elementos desmembrados, surge um itinerário: *interpretar* as relações complexas que se estabelecem a partir de um desfile de Escola de Samba de maneira *interdisciplinar*. Entende-se, portanto, que para tal interpretação é necessário compreender cada uma das dimensões da atuação das escolas de samba – sejam as artísticas, a histórica ou as manifestações sociais – em conjunto. Não separados ou deslocados, mas sim interligados e interseccionados.

Num último momento, este trabalho propõe que o desfile gestado em 1996 por Rosa Magalhães é símbolo do prestígio construído pela carnavalesca nos anos seguintes, em pleno diálogo com a tradição das belas-artes, a historiografia e a cultura popular. Por isso, sinopse, fotografias, croquis,

⁴ Neste processo de deglutição, dois trabalhos de autoria do carnavalesco e pesquisador Leonardo Augusto Bora, se tornam ponto de partida para essa pesquisa. Tanto a dissertação de mestrado *A Antropofagia de Rosa Magalhães*, quanto a tese de doutoramento *Brasil, Brazil, Breazail: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães*, vão de encontro àquilo que eram processos centrais da pesquisa original: flirtando com uma estrutura mais ensaística, compreender os trabalhos da artista como parte de um projeto visual de Brasil, diretamente ligados à transformação do carnaval do Rio de Janeiro rumo ao espetáculo

desenhos, projetos e ilustrações relacionados ao processo de criação do desfile *Imperatriz Leopoldinense Honrosamente Apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil* foram mobilizados na pesquisa. Para compreender a criação visual da artista, é necessário permanecer atento a uma certa tradição iconográfica do Brasil, construída inicialmente pelo olhar dos primeiros viajantes e depois por um processo intencional de representação da realidade. A natureza exuberante, a visão romantizada do índio brasileiro, os trabalhos desenvolvidos por artistas que aqui desembarcaram, tudo parece estar cristalizado no imaginário da artista que mobiliza tais representações num espetáculo visual que conquistou público e júri.

O trabalho desenvolvido nos últimos meses como parte do Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros é, portanto, resultado de um interesse muito íntimo e particular, que começou a ser construído ainda na infância quando acompanhava como telespectador, à distância, aquele espetáculo visual. Esse trabalho, portanto, evoca uma série de memórias, experiências e sensações despertadas ao longo dos anos. Minha pesquisa sobre os trabalhos de Rosa Magalhães surge a partir deste encantamento. Escolho pesquisar a trajetória da artista por duas questões: primeiro, porque desenvolvi uma relação de admiração com os trabalhos propostos ao longo de sua *trajetória*; e, segundo, por entender que a artista parece cristalizada como símbolo de uma transformação decisiva da festa rumo ao espetáculo, expondo muitas das contradições, mazelas e virtudes das manifestações carnavalescas. Meu ponto de partida, portanto, é aquilo que Thierry de Duve chama de amor à obra, ou seja, os sentimentos, reações e dúvidas que me despertam: “Interesso-me apenas por obras que não entendo”.

Também não se pode deixar de perceber o movimento que age sobre a própria Escola de Samba enquanto parte do cotidiano das comunidades periféricas do Rio de Janeiro, intensificando o controle de suas subjetividades: o aumento da ação das formas sistêmicas sobre o mundo vivido. No carnaval, é perceptível a incrustação cada vez mais evidente das dimensões administrativa e econômica, o que faz com que os desfiles sofram profundas transformações. A racionalização crescente da competição entre as Escolas

causa o aumento gradativo da importância do julgamento, a burocratização das disputas de samba e a hierarquização estrutural de seu funcionamento. O protagonismo do poderio econômico em detrimento de formas mais livres de criação também constitui uma problematização possível diante do cenário atual.

Quando me propus, nos idos de 2017 a direcionar o olhar para as escolas de samba do Rio de Janeiro, a folia da cidade vivia o momento inicial de um novo processo de transformação. A eleição do bispo Marcelo Crivella à prefeitura carioca marcou o início da ruptura entre o Estado e as agremiações, algo que agora, dois anos depois, se cristaliza em um jogo perverso com objetivos ideologicamente bem definidos.

Nos últimos anos, o distanciamento do poder público obriga as agremiações a redirecionarem seus percursos, já profundamente desgastados pelas relações cordialmente estagnadas de seus líderes e por um processo de comercialização ferrenha de sambas, enredos e profissionais. Agora, as agremiações partem numa tentativa de reagrupar suas comunidades, reviver suas raízes e propor temas que dialoguem com aquilo que possuem de mais precioso: o rico universo simbólico construído ao longo das últimas cinco décadas. Quando a Portela homenageia Clara Nunes, quando a Mangueira faz referência a heróis do cotidiano, quando o Salgueiro faz da avenida um ilê para Xangô, quando a Beija-Flor pede que Exu abra os caminhos, quando a Mocidade dá flores em vida para Elza Soares, vemos ressurgir uma festa que não se desfaz de suas contradições, mas segue disposta a reinventar a vida.

2. A arte de improvisar: da invenção das Escolas de Samba ao reinado da Rainha de Ramos⁵

*Samba é nó na madeira
É moleque mestiço
Foi preciso bancar
Resistência que a força não calou
Arte de improvisar⁶*

A aventura civilizatória que culminou na criação das Escolas de Samba na então capital Rio de Janeiro e em seu conseqüente reconhecimento como símbolo de uma dita “brasilidade” constitui uma das mais desafiadoras construções socioculturais brasileiras. Dos primeiros batuques que ecoaram com a chegada dos tumbeiros tomados por negros escravizados até o espetáculo na Marquês de Sapucaí a cada novo fevereiro, a trajetória da consolidação do samba é um fenômeno em que expõe contradições.

O processo de surgimento das Escolas de Samba faz parte de um intenso ciclo de mudanças na estrutura social e espacial do Rio de Janeiro que se iniciou com as reformas urbanísticas do início do século XX⁷ e a conseqüente expulsão das populações que viviam à margem, sobretudo aquelas que moravam na região central, a Pequena África⁸. A produção de novos espaços de vida nos morros e a ambição de intelectuais⁹ embebidos de

⁵ Rainha de Ramos é uma das expressões pela qual ficou conhecida a Imperatriz Leopoldinense

⁶ Trecho do samba-enredo “*Quando o Samba Era Samba*” levado para a avenida pela Portela em 1994. É assinado pelo trio de compositores Wilson Cruz, Cláudio Russo e Zé Luiz

⁷ A mudança na geografia do Rio de Janeiro começa a se intensificar a partir da atuação do prefeito Pereira Passos, líder de um processo de higienização que ficou popularmente conhecido como “bota-abaixo”. A demolição de moradias de baixo-padrão para o alargamento das vias promoveu uma transformação nas regiões centrais, então ocupadas desde a segunda metade do século XIX sobretudo por escravos recém-libertos, pobres e imigrantes. É curioso pensar que tal processo culmina com a autoproclamação do título *Cidade Maravilhosa*, criada à beira da Exposição Nacional de 1908, idealizada pelo presidente Afonso Pena para festejar o Centenário da abertura dos portos às nações amigas (ver ABREU, M. - *Evolução Urbana do Rio de Janeiro 1988* - Editora Jorge Zahar)

⁸ Foi Heitor dos Prazeres quem cunhou a expressão *Pequena África* para se referir à região próxima à Zona Portuária do Rio de Janeiro em que viviam remanescentes dos quilombos e escravos recém-libertos (ver MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. Coleção Biblioteca Carioca, p. 13)

⁹ Mais uma vez, recorro a Luiz Antonio Simas, que credencia a Paulo da Portela, em tom provocativo, o título de “maior intelectual” do Rio de Janeiro: Segundo, ele o fundador da Deixa Falar atuou de forma articulada com a sua comunidade, foi um líder aglutinador, construtor de

um modo de vida particular fez surgir ainda nos anos 1930 as principais agremiações: Mangueira, Vai Como Pode (hoje Portela), Deixa Falar¹⁰ e, nas décadas seguintes Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel, Império Serrano, Beija-Flor, Imperatriz, instituições que funcionam como espaços de sociabilidade e acolhimento nas áreas da cidade historicamente oprimidas pelo Estado¹¹.

As escolas de samba nascem de uma união entre três bases: a **étnica**, já que está diretamente relacionada à população periférica formada por escravos recém-libertos e seus descendentes; a **musical**, já que orienta suas bases em torno do samba, ritmo que ganhava as regiões suburbanas; e a **urbana**, amplamente debatida na literatura existente que questiona os reflexos da implantação de uma civilização urbano-industrial¹². Do ponto de vista geográfico, a existência de espaços e espacialidades, confinadas e segregadas, foram responsáveis pela construção de uma coesão social de caráter comunitário, fundamental no processo de formação das escolas.

sociabilidades e redes de proteção social, configurando um pensamento organizado sobre o papel do sambista e das escolas de samba. Foi também poeta e compositor, um pensador orgânico da cidade integrando ação e pensamento integrado. Ver: SIMAS, Luiz Antonio. Tantas páginas belas: histórias da Portela. Rio de Janeiro: Editora Verso Brasil, 2012.

¹⁰ Não é ao acaso que a escola apresente logo em seu título um clamor pela legitimidade na sociedade

¹¹ Dois dos principais redutos do samba no Rio de Janeiro, os morros da Mangueira e do Salgueiro, foram fortemente perseguidos durante os anos 1930, época da consolidação das Escolas de Samba. CABRAL (1996, p. 87) relata que em 1934 os sete mil moradores do morro do Salgueiro sofreram uma ameaça de despejo. *“A resistência dos salgueirenses foi liderada pelo sambista Antenor Gargalhada, que fez da Escola de Samba Azul e Branco, naquela oportunidade, a primeira associação de moradores que se tem notícia no Rio de Janeiro”*

¹² Curioso pensar que em São Paulo os festejos carnavalescos surgem ligados às festas de caráter religioso-profano como a congada em cidades da região da Capital, como Capivari, Tietê, Piracicaba e Pirapora do Bom Jesus. Na virada para o século XX, festas realizadas pela comunidade negra da cidade já acontecem em regiões periféricas (ver SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em branco e negro, carnaval popular paulistano: 1914-1988*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.). Da união entre essas expressões surge o embrião Cordão do Barra Funda, de onde germinou a escola de samba Camisa Verde e Branco. Fundado por Dionísio Barbosa, os cordões paulistanos ganharam elementos que os diferenciam consideravelmente dos seus semelhantes cariocas, a começar pela presença do “baliza”, que *“executava malabarismos com um bastão e abria caminho para a agremiação carnavalesca passar entre os foliões, além de defender o estandarte do grupo, símbolo maior do cordão”*. O desfile acontecia ao som da “batucada”, que misturava instrumentos de percussão com acompanhamento melódico e harmônico de instrumentos de corda e sopro (in MORAES, Wilson Rodrigues de. *As Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 3)

Ao buscar referência em outras expressões carnavalescas da cidade, os desfiles que são promovidos pelos sambistas evidenciam a necessidade de expressão daqueles que estavam à margem. Em uma cidade cada vez mais higienizada, era preciso disputar os espaços ocupados pelos festejos, um elemento central da vida cotidiana. Desde a virada do século, por exemplo, a manifestação mais popular entre os cariocas era o entrudo, já fortemente perseguida pelas atividades do poder público. Espécie de “jogo carnavalesco” de origem ibérica que os portugueses trouxeram para o Brasil com o processo de colonização a partir do século XVI, o entrudo seguiu sendo praticado em terras portuguesas até o final do século XIX. Por aqui, transformado pelas realidades locais, a “brincadeira” consistia em lançar nas pessoas água, líquidos diversos, farinha e outras substâncias condicionadas nos chamados “limões de cheiro”. Apesar de seguir sendo praticado até meados do século passado, era duramente criticado pelas elites que destacavam o seu caráter “bárbaro” e “incivilizado”. A grande popularidade do entrudo¹³ e sua grande penetração na sociedade carioca tornava a festa não uma expressão única e homogênea, mas sim adaptada às camadas sociais, indo desde delicadas brincadeiras em salões aristocráticos até as batalhas mais sujas e violentas que geralmente envolviam escravos e a variada população que vivia nas cidades, festejos duramente perseguidos pela imprensa e pela elite carioca¹⁴. De caráter urbano, a festa não subvertia a lógica social. “Se era inconcebível que um escravo jogasse água ou farinha num homem livre, mesmo que este fosse negro; o contrário, porém, podia com facilidade ocorrer”¹⁵.

Quando a perseguição às expressões carnavalescas populares atinge seu ápice, as Grandes Sociedades constituem um marco na ideia de “civilizar”

¹³ Pereira, Leonardo Affonso M. *O Carnaval das letras*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994, p. 38)

¹⁴ Fernandes, Nelson da Nóbrega. *O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro*. Revista geo-paisagem. (disponível em < <http://www.feth.ggf.br/Carnaval.htm>>)

¹⁵ Alguns historiadores do carnaval observam que a festa mantinha em pleno funcionamento a engrenagem racista da vida cotidiana. Como bem diz QUEIROZ “os escravos eram indispensáveis à fabricação dos elementos carnavalescos e a organização da festa; porém, encerra-se aí sua participação efetiva. Divertiam-se assistindo à brincadeira de seus senhores”. Embora de alguma forma seja responsável pela “inversão” das realidades, o carnaval brasileiro do entrudo não era um rompimento com a ordem social, mantendo as divisões étnicas e socioeconômicas que caracterizavam o Rio de Janeiro (ver QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, p. 46)

a cidade, criando um reduto para as elites cariocas. Em 1855, o desfile desses grupos, então ainda chamados de “sumidades carnavalescas”, é organizado oficialmente de maneira inaugural, indicando o caminho tomado pelas autoridades em rumo à um processo de controle das atividades urbanas. O protagonismo das manifestações das elites era a vitória de posições ilustradas e reformadoras *que se opunham às formas antigas de celebração do Carnaval, a exemplo daquelas apresentadas por O Jornal que, em 1840, se autoproclamava “paladino do Carnaval chic”*. No século XIX, a folia carioca tentava se aproximar de um modelo importado: ao observar um desfile de uma das Grandes Sociedades, o escritor José de Alencar chegou a afirmar que “não seria diferente passar uma tarde de Carnaval na Itália”¹⁶.

Nos jornais, o desfile das Sociedades – que saíram vestidos de cossacos da Ucrânia, clarins escoceses, mandarins, nobres do Cáucaso – eram apontados como “a maior transformação do carnaval fluminense” o que, nas palavras dos cronistas, “tornou célebre e rival da folia de Nice, Veneza e Roma”¹⁷. Reduto das elites e sofisticado para os padrões provincianos da então capital, o novo “brincar” se casava com os desejos de “civilizar-se”¹⁸ da cidade. Fato é que em 1859 o primeiro carro alegórico do carnaval brasileiro desfilava pelas ruas da cidade após ser devidamente ornamentado por Carrancini¹⁹, um proeminente artista que trabalhou a serviço do Clube dos Democráticos. Nos anos seguintes, cada desfile passa a contar com duas ou três alegorias com

¹⁶ Ainda segundo QUEIROZ, as mulheres casadas eram totalmente excluídas das atividades das Sociedades, sejam dos préstitos em si, sejam dos bailes organizados pelos seus membros. Diz ela: “Bailes nos teatros e nas sociedades eram frequentados pelos senhores e pelas atrizes, pelas *demimondaines*, pelas cocotes, que também se exibiam nos carros alegóricos dos préstitos, deslumbrantes, jogando beijos à multidão. (...) as mulheres honestas eram protegidas do público pela sua reclusão nas carruagens, o marido de guarda a seu lado; as “de vida airada” exibida com grande pompa e maior ostentação (ver QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, p. 52)

¹⁷ MORAES, Eneida. História do carnaval carioca. Edição revista e atualizada por Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 46)

¹⁸

¹⁹ Radicado no Rio de Janeiro, o italiano Gaetano Carrancini é considerado um dos expoentes da cenografia brasileira na época. Em seu *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*, Décio de Almeida Prado cita o artista como responsável por mudanças decisivas nos espetáculos encenados na capital. “*Não se compreende bem o final do século do teatro brasileiro, o interesse pela revista e pela mágica, sem levar em conta a colaboração de dois cenógrafos italianos que se fixaram no Brasil, Gaetano Carrancini e Oreste Coliva*”, diz.

imagens diversas – de temas como “primavera” e “sistema solar” até carros bem-humorados com críticas à personagens da política nacional.

Nas décadas seguintes, a cidade vive uma explosão demográfica e o surgimento de outras expressões ligadas à folia. Entre os anos de 1890 a 1910, cordões²⁰, ranchos, blocos e corsos passam a ocupar as ruas nos Dias Gordos. Neste cenário, os ranchos significam a reintegração das camadas populares no ato de festejar o carnaval. A partir da segunda metade do século XIX, surge aquele que é o primeiro a se autodenominar rancho, o "Reis de Ouro", criado pelo pernambucano Hilário Jovino Ferreira²¹ que introduzia elementos que seriam reaproveitados pelas escolas de samba como a adoção de um enredo, o casal de mestre-sala e porta-bandeira e o uso de instrumentos de cordas. Os ranchos eram um momento em que as classes trabalhadoras se afirmavam na vida cotidiana da cidade²². Ao lado de cordões e blocos, os ranchos parecem funcionar como desdobramentos das festas coloniais de origem negra e popular, enquanto os corsos funcionavam como mais uma tentativa de *civilizar* a festa, indo de encontro ao projeto de construir uma cidade cosmopolita e europeizada²³. Não era apenas necessário reurbanizar a cidade e superar o seu atraso, também se afirmavam novas manifestações mais adequadas às intenções dos governantes e das elites sociais.

²⁰ Há vários relatos sobre a implantação dos cordões na cidade do Rio de Janeiro, alguns inclusive contraditórios. Há relatos na obra de João do Rio que aponta os cordões como originários a partir da Festa de Nossa Senhora do Rosário, um dos festejos populares mais importantes da cidade. Eneida de Moraes vê os cordões como uma versão da prática dos cucumbis. Na virada para o século XX, número de cordões desfilando pela cidade ultrapassava as duas centenas. Perseguidos e acusados de desordem, são aos poucos substituídos pelos ranchos e, posteriormente, pelas Escolas de Samba. É simplista pensar numa espécie de “escala evolutiva” do carnaval popular no Rio de Janeiro, mas é evidente que as novas expressões que surgem conservam características e elementos de suas predecessoras.

²¹ EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965. p. 111 e 112

²² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, p. 57

²³ Curioso mobilizar neste sentido os próprios nomes adotados pelas sociedades: Euterpe Comercial, Zuavos Carnavalescos, Tenentes do Diabo, Congresso dos Fenianos, Estudantes de Heidelberg, Acadêmicos de Joanisberg, espaços formados e ocupados por membros de uma elite intelectual que começava a se firmar. Há relatos de que nesses espaços também circulavam ideias e temas de interesse da época, como a Abolição da Escravidão e a Proclamação da República (FERREIRA, 1999, p.71). Em eu desfile inaugural, os grupos traziam como temas a corte de Luís XVI, o reinado de Fernando, o Católico e o herói D. Quixote de La Mancha, mostrando um apreço por uma ideia de erudição

A importação dos bailes carnavalescos típicos da Europa, a partir da primeira metade do XIX, constitui outro marco, não apenas do ponto de vista social, mas também estético²⁴. Em 20 de janeiro de 1840, o Hotel Itália recebe o primeiro grande baile da cidade, muito celebrado pelos jornais que elogiaram a elegância e o refinamento dos festejos. Anualmente, os mascarados ganharam espaços de prestígio da vida carioca, como o Teatro Dom Pedro II, que em 1879 é devidamente ornamentado com estátuas, espelhos, esferas luminosas e bandeiras em uma celebração acompanhada pela Família Real. A presença de uma orquestra com quarenta músicos que executava óperas e árias indicava o caminho que culminaria na tradição que passaria a ocupar centralidade na folia das elites sobretudo a partir de 1932 quando o Theatro Municipal começa a realizar seus tradicionais bailes de máscaras.

Neste momento, o **salão** e a **rua** funcionam como dois espaços que exacerbam as desigualdades da cidade as diferenças dos aparelhos estatais, já que desde 1853, a polícia controlava as atividades da folia na cidade, perseguindo as expressões consideradas desordeiras. Sejam brincando nos bailes, assistindo nas ruas, pulando desordenadamente pela cidade, o carnaval ocupava cada vez mais uma posição de prestígio no calendário da cidade. Neste cenário, é construída uma relação que opõe de um lado o “grande carnaval” e do outro o “pequeno carnaval”: enquanto a elite branca disciplinadamente vivia a folia no conforto dos salões, as populações periféricas brincavam pelas ruas.

(...) o domínio sobre as grandes festas populares como o Carnaval, parece ter sido tão premente e importante para o controle e desenvolvimento da cidade quanto o era a adoção de ferrovias, planos urbanísticos, posturas municipais, medidas de higiene etc., o que nos leva a concluir que, como sempre, desde o princípio, as transformações urbanas não se resumem à sua materialidade, mas também às suas dimensões imateriais e do imaginário²⁵

²⁴ Morais (1987) descreve assim o baile carnavalesco realizado no Imperial Teatro Dom Pedro II em 1879: *“Ornamentado com todo o gosto, com grande profusão de estátuas, espelhos, esferas luminosas, milhares de bicos de gás, bandeiras, galhardetes etc. A orquestra regida por A. Cravestein, era constituída de 40 músicos (imensa para a época) e o baile começava com a overture de uma época”*

²⁵ FERNANDES, Nelson da N. *Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, p. 135

2.1 Invenções e reinvenções: o carnaval e os “patronos da alegria”

Questionado sobre a trajetória da Deixa Falar, consolidada na literatura sobre o carnaval com o título de “primeira Escola de Samba”, Ismael Silva, reflete: “*Nós fizemos a escola de samba para não tomar porrada da polícia*”²⁶. Tal declaração aparentemente despretensiosa mostra muito das forças que estavam em disputa na virada do século, momento em que em que o poder público ampliava suas formas de controle e opressão. Neste cenário, as classes populares precisaram reafirmar sua própria existência e, na questão racial, sua humanidade, renovando sua participação dentro das festividades já tradicionais na vida cotidiana da cidade. Em um terreno instável e que era transformado a todo momento em nome de uma dita “modernização”, o subúrbio resistia ao desejo de construção de uma tardia Paris nos trópicos.

A partir do final dos anos 1930, a cidade do Rio de Janeiro, então capital, se torna laboratório dos domínios do Estado Novo, época em que a construção de uma cultura “verdadeiramente brasileira” se torna política de estado²⁷. O processo que leva o samba a se tornar exemplo e símbolo de uma “autêntica” cultura nacional não se faz ao acaso. Desde os anos 1920, parte da elite intelectual carioca já frequentava as rodas de samba e os batuques –

²⁶ Soares, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985.

²⁷ As relações entre o samba e o Estado Novo já foram motivo de vários trabalhos e estudos de referência em que se evidencia que o controle do aparelho estatal sobre o ritmo. Neste período, é possível afirmar que existe um claro interesse de interferência, sobretudo no tema das composições. “A cruzada antimalandragem, desencadeada pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) de 1940 em diante, objetivou interromper a relação visceral que uniu, historicamente, o samba à malandragem. Essa ofensiva se conectava, aliás, a reações existentes no próprio front da música popular brasileira ao longo dos anos 30. Nele se faziam ouvir vários defensores da “higienização poética do samba” ou do “saneamento e regeneração temática” das canções populares”. Ver PARANHOS, Adalberto. *Espelhos partidos: samba e trabalho no tempo do Estado Novo*, disponível em <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/7978/6686>

então presidente da Academia Brasileira de Letras, Afonso Arinos, “batia ponto” na república de Pixinguinha e Donga, num claro exemplo de como a intelectualidade se surpreendia com o novo ritmo.

A origem das escolas de samba se dá em um contexto acelerado de urbanização após o intenso fluxo das populações das grandes fazendas cafeeiras rumo à cidade. Já existia um modo de se festejar entre os negros recém-libertos, como é possível observar nos grupos de jongo, tradição histórica da região do Vale do Café. Neste contexto urbano, as tradições e celebrações afro-brasileiras são reintegradas a partir da centralidade dos terreiros, espaços centrais na construção das relações de sociabilidade neste novo contexto ²⁸. O surgimento das agremiações se dá num processo relativamente rápido, já que os registros das primeiras escolas datam do final dos anos 1920, muitas vezes ligados à outras manifestações da cidade, como os blocos e cordões. Neste processo formador inicial, a escolha do substantivo “escola” para designar esta nova reunião de sambistas ainda segue motivo de contradições entre os pesquisadores. Isso porque historicamente ficou consolidado que a expressão “escola de samba” teria disso criada pelo compositor e cantor Ismael Silva, fundador daquela que seria a primeira a se autoproclamar desta maneira. A versão²⁹, é de “difícil aceitação” e o mais provável é que a expressão tenha derivado do Ameno Rosedá³⁰, que se

²⁸ Sobre a complexidade dos espaços mantidos pelas religiões afro-brasileiras e sua função na perpetuação do samba, vale citar Marcos Napolitano. “*Nestes territórios de encontro, em que pese todo o peso da discriminação racial e social, é que se constituiu um idioma musical igualmente complexo e entrecruzado. Elementos brancos e negros, práticas de resistência e de clientelismo, sonoridades africanas e europeias, enfim, elementos díspares encontravam nestes espaços um território comum, ainda que efetivamente sintetizados sob o tempero de uma cultura afro-brasileira e negra*” (ver NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Rev. bras. Hist. [online]. 2000, vol.20, n.39. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>)

²⁹ Ver *A Origem das Escolas de Samba*, por Luiz Antonio Simas – Texto para a *Ocupação Cartola*, do Instituto Itaú Cultural. Disponível em https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/cartola/palacio-do-samba/?content_link=2

³⁰ O Ameno Rosedá, que desfilou pela primeira vez em 1906 constitui para alguns pesquisadores um ponto de ruptura na construção dos festejos carnavalescos da cidade. Ainda em sua obra de fôlego sobre o rancho-escola, Jota Efegê afirma que a principal contribuição do grupo foi reunir o que ele chama de “qualidades artísticas” a características “populares”. Entre as práticas instituídas pelo Rosedá estão o “cortejo linear”, forma pela qual os ranchos se apresentavam pelas ruas, o “enredo”, que articulava um determinado tema à confecção das fantasias e alegorias, e a “música”, que era especialmente feita para cada ano e para cada rancho (in <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2202/1341>)

designava como rancho-escola e exerceu forte influência na folia do Rio de Janeiro.



Figura 2.1 – Rara imagem do Ameno Rosedá no carnaval de 1911. Reprodução de *Ameno Resedá: o rancho que foi escola* - documentário do carnaval carioca. RJ: FUNARTE, 1965

Em 1932, o número de instituições que se autodefiniam como escolas de samba só aumentava e dezenove destes grupos se apresentaram na primeira competição oficial³¹, organizada pelo jornal *Mundo Sportivo*, então dirigido por Mário Filho³². Naquele ano, os grupos desfilaram em frente a um coreto montado na Praça Onze e foram avaliados por um júri formado por nomes proeminentes da intelectualidade da época, como Álvaro e Eugênia Moreira,

³¹ O primeiro registro de uma disputa entre os grupos organizados data de anos antes, quando o alufá José Espinguela, um importante líder e espécie de guru ligado ao samba, organizou as duas primeiras disputas entre sambistas. Neste primeiro momento, o concurso promovido pela alufá não lembrava sequer um desfile ou cortejo: os sambas eram apresentados e julgados pelo líder que apontava o melhor (ver NETO, Lira. *Uma história do samba: volume um: as origens*. Companhia das Letras, São Paulo, 2018)

³² A relação de Mário Filho com o carnaval é desconhecida, mas sabe-se que quem apresentou as escolas de samba ao dono de *Mundo Sportivo* foi o também jornalista Carlos Pimentel. Não se sabe ao certo de quem foi a ideia de um concurso envolvendo as Escolas de Samba, mas é certo que tal ideia já estava na cabeça dos sambistas. O jornal *A Noite* de 18 de fevereiro de 1931 relata a visita do bloco Estação Primeira ao jornal e relata um provável pedido realizado pelo então comandante do que viria a ser a Mangueira. “O Chefe do bloco, Sr. Saturnino Gonçalves, manifestou a *A Noite* o desejo de um concurso anual de escolas de samba, uma vez que, três lugares se julgam com o direito de serem campeões de nossa música típica – Mangueira, Osvaldo Cruz e Estácio de Sá”

Orestes Barbosa, Raimundo Magalhães Júnior, José Lira, Fernando Costa e J. Reis. Ao fim, os registros apontam que quatro escolas: Mangueira³³, Vai como Pode – nome adotado pela escola de Oswaldo Cruz antes de virar Portela –, Para o Ano Sai Melhor e Unidos da Tijuca foram premiadas em um evento que chamou a atenção do prefeito Pedro Ernesto³⁴, político que acabou como peça decisiva no processo de solidificação das agremiações

Neste primeiro momento, a noção de *autenticidade* não cabe para as escolas de samba, sobretudo porque os elementos que as definem são aos poucos construídos por seus líderes. Reaproveitando fragmentos de outras manifestações e se adaptando à realidade do entorno, os sambistas foram *inventando* uma nova festa. De início, decidem pelo uso predominante da percussão e o total banimento dos instrumentos de sopro de seu conjunto instrumental, decisão que acontece por volta ainda no final dos anos 20³⁵. A presença de uma ala dedicada às matriarcas da ancestralidade negra, a das baianas, já aparece como elemento de fundação das primeiras escolas. Ismael Silva³⁶ não só sugeriu como exigiu que houvesse uma ala destinada às baianas no Deixa Falar, o que apareceria como obrigatoriedade no regulamento de 1933.

³³ Há muita controvérsia sobre a data exata de fundação da Mangueira. Cartola, um de seus fundadores, afirmava que a escola fora fundada no dia 28 de abril de 1928. Para o jornalista Sérgio Cabral, a data é posterior: 28 de abril de 1929 – um ano depois, portanto, da data apontada por Cartola. Ele usou como fonte os pertences do radialista Almirante, que guardava um papel timbrado com a data de fundação da agremiação.

³⁴ O prefeito seria preso em 1937 após ser acusado de fazer parte da revolta comunista de 1935. Fato é que foi considerado inocente e, no dia de sua libertação, viu até Dona Neuma, baluarte e fundadora da Estação Primeira de Mangueira, participar de um ato público em comemoração à sua soltura. Na ocasião, ela afirmou que o único defeito do ex-prefeito era “recusar as cachacinhas que a gente oferecia no morro” (in CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba: o que, quem, como, quando e por quê*. Rio de Janeiro, Graphos Industrial Gráfico, 1974)

³⁵ Há uma história anedótica sobre este processo. Segundo relatos, o primeiro concurso promovido entre as escolas não foi um desfile, mas sim uma disputa entre sambas compostos pelos integrantes das escolas. Tudo se deu na temporada pré-carnavalesca de 1929, em pleno, dia de São Sebastião e de Oxóssi, em uma reunião realizada na casa alufá José Gomes da Costa, o Zé Espinguela. Ele reuniu um grupo de sambistas para apresentarem seus sambas diante do babalorixá que escolheria o melhor. Após as apresentações de nomes como Cartola e Paulo da Portela, o grupo levado pela Deixa Falar, ligado ao Estácio e até então os únicos detentores do título de “Escola de Samba”, foram desclassificados. Segundo alguns pesquisadores, a desclassificação aconteceu porque o grupo do Estácio estava de “gravata e flauta”. Alguns pesquisadores consideram este o momento decisivo em que os instrumentos de sopro deixaram as então fundantes escolas de samba.

³⁶ Soares, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985, p. 99

Do ponto de vista estético, as agremiações reaproveitaram muito do que já aparecia nas Grandes Sociedades, como as fantasias opulentas e repletas de plumas e brilhos. No início, as vestimentas dos foliões eram genéricas e não apresentavam uma relação direta com o tema escolhido para aquele carnaval. É só a partir de 1939 que a Portela promove uma revolução: além de vestir seus componentes como alunos, a agremiação coloca Paulo da Portela no centro de uma alegoria distribuindo diplomas no desfile que fazia referência à educação.

Os sambas executados durante os desfiles também não eram relacionados ao tema. Muitas vezes, os compositores improvisavam suas criações ou repetiam os “sambas de terreiro”, criações ligadas às festas e cultos afro-brasileiros. O momento exato em que os sambistas passam a criar composições com relação aos temas apresentados é incerto. Para alguns, foi logo na segunda competição, em 1933 com “O Mundo do Samba”, apresentado pela Unidos da Tijuca. Para outros, em 1935, um dos sambas de Cartola e Carlos Cachça para a Mangueira também apresentava relação direta com o tema da escola. Em 1938 foi a vez da Azul e Branco do Salgueiro, embrião da Acadêmicos, apresentar “Asas para o Brasil”, composição de Antenor Gargalhada. Por fim, outra obra fundamental do processo é o já citado “Teste ao Samba”, de Paulo da Portela, que embalou o desfile de 1939. Fato é que os sambas foram aos poucos se adaptando aos temas apresentados até o ponto em que se consolidaram como gênero: a partir das disputas internas se escolhia o que a agremiação considerava melhor com base em critérios subjetivos.

O próprio ato de sambar pode ser encarado como uma outra adaptação dos rituais de matrizes africanas – como o jongo, o batuque e os samba de roda – reinseridos dentro de uma nova batida. Em uma de suas entrevistas mais conhecidas, Ismael Silva revela as mudanças rítmicas sofridas pelo samba para se adequarem aos cortejos das escolas. Segundo ele, o samba da época não permitia caminhar, seguir um trajeto. *“Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: tan tantatan tan tantan. Não dava. Como é que*

um bloco ia andar na rua assim. Então nós começamos a fazer um samba assim: bumbum paticubumprogurundum”³⁷.

Quer dizer, a dança praticada pelas escolas de samba também foi uma inovação que se aproveitou de vastos depósitos coreográficos das festas populares, das quais foram preservadas referências explícitas de elementos rituais das classes superiores, como é o caso da dança específica do mestre-sala e da porta-bandeira, que evoluem segundo movimentos inspirados no balé clássico³⁸

Embora as atividades carnavalescas promovidas pelas escolas de samba ocupassem um espaço crescente, a relação com o Estado seguia em processo de construção. Às vésperas do carnaval de 1936, o delegado Dulcídio Gonçalves³⁹, personagem que se tornaria símbolo da relação complexa entre as agremiações e o Estado, procura as lideranças da Escola de Samba Vai Como Pode. Sugere que o nome seria “chulo” demais para uma instituição que procurava ser respeitada e sugere uma mudança: a escola deveria se chamar Portela, uma referência direta à localização da escola às margens da Estrada da Portela, em Madureira. Após ameaças de que a recém-criada “licença” não seria concedida caso a mudança não se concretizasse, o grupo decide pela alteração, episódio narrado em memórias portelenses⁴⁰ que evidencia as tentativas de aproximação com o poder público que se estenderam pelos anos 30.

A aproximação entre o poder público e as escolas começa logo após a fundação da União das Escolas de Samba (UES) em 1934. Além de organizarem os desfiles, a instituição adotava como projeto “*entender-se diretamente com as autoridades federais e municipais para a obtenção de*

³⁷ Ver Soares, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985, p. 99)

³⁸ FERNANDES, Nelson da N. Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. Rio de Janeiro Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, p. 76

³⁹ Em 1937, o delegado Dulcídio Gonçalves ordenou a interrupção dos desfiles que aconteciam em plena Avenida Rio Branco, na região central. Após as luzes serem apagadas, sambistas e foliões foram retirados pelos policiais e o desfile foi encerrado. Há registro de que metade das escolas ainda precisavam se apresentar, entre elas a tradicional Estação Primeira de Mangueira, o Prazer da Serrinha e a Unidos da Tijuca, campeã do ano anterior (in: <http://www.gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1937>)

⁴⁰ Ver *O Carnaval de 1936*, publicado pelo Departamento Cultural da Portela em <http://www.gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1936>

*favores e outros interesses*⁴¹. A institucionalização teve efeito imediato: já em 1935 as escolas seriam reconhecidas e a prefeitura do Distrito Federal concederia a primeira subvenção para a realização dos desfiles. Em contrapartida, há mudanças no próprio programa dos desfiles⁴²: os temas precisam ser obrigatoriamente ligados à história do Brasil, há a proibição de manifestações políticas ou alusões à acontecimentos da época, impede-se a realização de propagandas comerciais e se determina o percurso dos desfiles. Caso qualquer agremiação desrespeitasse o regulamento estaria desclassificada. As mudanças se adequam à base dos desfiles que já eram apresentados: um coro masculino abria a apresentação apoiado por um grupo de pastoras, a exibição do casal de mestre-sala e porta-bandeira já era um momento de grande expectativa e eram obrigatórias a ala das baianas e a chamado “caramanchão”, a ala de compositores⁴³.

Em 1937, o campeonato da Vizinha Faladeira propõe uma inovação que provoca uma intensa discussão sobre os rumos da competição. Embora os jurados tenham considerado a escola como a melhor, reconheceram em suas justificativas seu desfile representava um “desrespeito” as tradições. As críticas foram direcionadas ao regulamento, que permitiu que a escola se apresentasse com automóveis, cavalos e carros alegóricos, uma mistura de elementos das Grandes Sociedades, dos corsos, dos ranchos e das recém-criadas escolas de samba.

Se algumas escolas de samba – aliás, a maioria – souberam guardar suas tradições, outras desvirtuaram por completo a sua finalidade. Vimos escolas de samba com carros alegóricos, instrumentos de sopro, comissões a cavalo etc. Isto não é mais escola de samba. Elas estão se aclimatando com as rodas da cidade e, neste andar, os ranchos vão acabar perdendo para elas⁴⁴

⁴¹ Nélson da Nóbrega Fernandes. *Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados*. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca, vol. 3, 2001.

⁴² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, p. 95

⁴³ SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. Ed. Ática: São Paulo: 1996

⁴⁴ CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

Ainda neste período inicial, na década de 30, aparecem os primeiros registros de um embate que marca a história do carnaval. De um lado, a exaltação da autenticidade e da originalidade, de outro, o impacto causado pelo luxo e a riqueza. Tanto que no carnaval seguinte, a União das Escolas de Samba deixa claro no regulamento que não permitiria a utilização de carros alegóricos ou carretas, proibindo enredos internacionais e pedindo que as apresentações acontecessem “de acordo com a música nacional”.

As Escolas de Samba podem ser consideradas um exemplo claro em que uma tradição é “inventada” a partir da atuação organizada de um grupo. Embora o processo de transformação da cidade do Rio de Janeiro tenha pressionado as camadas populares, é possível perceber um enfrentamento em relação às novas lógicas. Mesmo diante de uma burguesia racional e essencialmente anti-festiva⁴⁵, esses foliões criam e recriam suas celebrações a todo momento. Assim, é possível afirmar que as festas populares, e, neste caso mais específico, o carnaval, é indestrutível porque mesmo reduzido ou debilitado, segue “fecundando os domínios da vida e da cultura”⁴⁶, o que não acaba impedindo o estranhamento diante da observação da festa⁴⁷.

De maneira geral, pode se afirmar que as escolas de samba são um produto da interação do samba, e seu conseqüente universo social, com elementos dos carnavais que já existiam, sobretudo aqueles praticados por outras camadas da sociedade. Num período inferior a uma década, as agremiações conquistaram um espaço considerável no carnaval da cidade, penetraram nos circuitos oficiais, viram suas personalidades serem alçadas a postos de fama e prestígio, se tornando personagens decisivos da vida cultural

⁴⁵ Em *La Ciudad Ritual*, Antonio Villaroya analisa a evolução das festas dos carnavais em Valencia entre os anos de 1750 e 1936. Segundo o pesquisador, as festas sempre se readaptam aos novos tempos, expressando os valores de uma nova época sem que isso signifique necessariamente uma perda de autenticidade. (ver VILLARROYA, Antonio Ariño. *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Barcelona, Antrophos; Madrid: Ministerio da Cultura, 1992)

⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p 29

⁴⁷ Roberto da Matta em sua obra de fôlego *Carnaval – Malandros e Heróis*, é um desses intelectuais que estranham a presença insistente dos festejos carnavalescos na modernidade. “Em suma, ainda me intriga o fato de o Brasil ser uma sociedade que pode ler a si mesma e ritualizar-se por meio de uma festa anti-iluminista e anti-burguesa, tão centrada no corpo, sensual e relativizadora como o carnaval” (in Alves, Rodrigo & Costa, Cristiane: Entrevista – Roberto da Matta : *No carnaval, o cotidiano é constituído ao contrário*, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno Idéias, 4 de março de 2000, p. 3).

e política da cidade, cujos exemplos máximos são grandes baluartes como Ismael Silva, Carlos Cachaça, Cartola e Paulo da Portela⁴⁸ - personagens negros são, não apenas alçados à condição de membros legítimos da cultura da cidade, mas também são “humanizados”.

Nestes primeiros anos, portanto, os desfiles das Escolas de Samba sofrem uma mudança gradual incentivada pela aproximação com as classes dominantes. Com a chegada dos anos 1940, a temática nacionalista foi incentivada como política do Estado Novo, época em que as escolas cresceram “*condicionadas social e politicamente pela ideologia paternalista e autoritária do Estado Novo*”⁴⁹. O período da Segunda Guerra Mundial também constitui um período decisivo em que as escolas de samba se movimentam rumo a estreitar as relações com as autoridades. Em 1945, por exemplo, as escolas de apresentaram no estádio de São Januário para comemorar o final da Segunda Guerra Mundial. A iniciativa partiu das próprias agremiações, já que a subvenção não aconteceu e ranchos e grandes sociedades não desfilavam após o cancelamento do carnaval oficial da cidade. Naquele momento, a Liga de Defesa Nacional (LDN) chegou a utilizar o desfile para fazer propaganda antifascista num período de grande agitação política.

No período, a Portela se consagra com sete títulos seguidos entre os anos de 1941 e 1947 com uma série de enredos de cunho nacionalista, destacando-se “Carnaval de Guerra” (1943), “Brasil glorioso” (1944), “Motivos Patrióticos” (1945), todos criados em conjunto com a LDN⁵⁰. Essa aproximação

⁴⁸ Segundo a Gazeta de Notícias, o desfile de 1937 também marcou a consagração popular de Paulo da Portela. “Quando entrou na praça Onze o Cidadão Samba à frente da Escola de Samba Portela, a multidão prorrompeu em aclamações e estrepitosas palmas, demonstrando a popularidade de que Paulo da Portela já era credor”. Silvas e Santos acrescentam que, sendo o enredo “O Carnaval”, um tema fácil, “cada uma foi como pôde, com o Cidadão Samba na frente do préstito. Foi o bastante para que o brilho dos portelenses quase obscurecesse todas as outras coirmãs”. (ver Gazeta de Notícias...

⁴⁹ RODRIGUES, Maria Augusta. *A temática dos enredos nas escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro – Seminário Carnaval: Criação e Análise. UFRJ, 1987

⁵⁰ No ano seguinte, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o artista Lino Manuel dos Reis Portela propõe o enredo “Alvorada do Novo Mundo”, o último da sequência patriótica levada pela Escola. Entre as alegorias, estavam aquelas que representam a “volta das forças armadas” e os “acordos ministeriais”. Outro dos carros representava um Panteão com os vencedores trazendo a figura de Hitler esmagado e Mussolini enforcado. No final do desfile, uma alegoria representava o Tio Sam de pé, tendo Hitler ajoelhado aos seus pés. (em FÁRIA, Guilherme José Motta. *O Estado Novo da Portela: circularidade cultural na Era Vargas*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 130)

pode significar diante de um primeiro olhar que as escolas foram cooptadas pela política do Estado Novo a adotarem temas nacionais. Mas, a hipótese ganha pouca força, já que o único registro de um direcionamento para a atuação das escolas parte justamente da União Geral das Escolas de Samba que impõe a temática nacional em seu regulamento. Os dois lados estabelecem seus interesses, conquistando vantagens, cedendo em alguns pontos, ocasionando assim uma relação que se estabelece no terreno da aliança, do pacto, algo perceptível também em outras manifestações culturais da época⁵¹.

Nos anos seguintes, a plena ocupação das planícies da região central redireciona as populações rumo as Zonas Norte e Sul. As mudanças na geografia urbana do Rio de Janeiro causam o surgimento de regiões de grande densidade fora da parte central da cidade, sobretudo na parte norte da cidade, espaço em que surgem boa parte das agremiações: em Madureira surgem Portela e Império Serrano, em Ramos a Imperatriz Leopoldinense, na Tijuca, a Unidos da Tijuca e o Acadêmicos do Salgueiro, em Vila Isabel, a agremiação de mesmo nome. As agremiações que emergem deste ciclo de mudanças valorizam, transmitem, cultivam e reelaboram aspectos de tais grupos.

Com a dinamização da vida social que certamente acompanhou a expressão dos núcleos urbanos originais e a amalgamação de áreas até então virtualmente segregadas, a expressão comunitária se fixou ao nível de unidades mais abrangentes – os bairros. A essa transformação da estrutura urbana e social não permanecem indiferentes os conjuntos carnavalescos. Expandindo sua influência social e musical, muitas vezes pela fusão promovida entre pequenos blocos, as Escolas também encontram sua representatividade nessas unidades sociais mais amplas⁵²

2.2 E nos trilhos de Ramos... Imperatriz só quer mostrar que faz samba também

⁵¹ Ver GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988.

⁵² LEOPOLDI, José Savio. (1978) *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis, Ed. Vozes, p. 45

No final dos anos 1950, as escolas de samba começam a construção de um processo que as levaria na década seguinte a ocupar o protagonismo da folia carioca. Com o crescimento abrupto da Zona Norte⁵³, surgem novas agremiações entrelaçadas a bairros proeminentes, entre elas a Imperatriz Leopoldinense, cuja trajetória se confunde com a do bairro que foi propulsor e cenário de sua criação: Ramos⁵⁴. Frequentado por grandes nomes da música popular brasileira e da elite cultural da cidade, a região foi berço de um dos principais expoentes da folia na cidade: o bloco “Recreio de Ramos”. Heitor Villa-Lobos, seu grande personagem, e nomes como Pixinguinha, Mano Décio da Viola, Heitor dos Prazeres, Marçal e Bide, eram figuras presentes nos ensaios do bloco que acabou alçado ao posto de Escola, fato que durou pouco já que perdeu força⁵⁵ nos anos 1950, o que levou seus dissidentes a fundarem uma nova agremiação: em 1959 surgia a Imperatriz Leopoldinense, que em seu nome homenageava a estrada de ferro que corta o bairro.

Apadrinhada pelo Império Serrano, a “afilhada”⁵⁶ adota as cores verde e branco e adota como símbolo a coroa, que na “heráldica gresilense”⁵⁷ é uma versão estilizada da peça do Primeiro Reinado que foi desenhada por Debret. Na bandeira, onze estrelas representam os bairros de Triagem, Manguinhos, Bonsucesso, Olaria, Penha, Penha Circular, Brás de Pina, Cordovil, Parada de Lucas e Vigário Geral. Na parte superior da bandeira, uma estrela solitária representa o bairro-berço da agremiação, Ramos. A partir da década de 1960,

⁵³ Segundo números da época, entre 1950 e 1970 o crescimento da Zona Norte foi de 340%, representando algo em torno de 33% de todo o crescimento da cidade do Rio de Janeiro no período (ver ⁵³ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 80)

⁵⁴ Localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, é um dos bairros mais tradicionais da cidade. Culturalmente rico e frequentado pela elite intelectual durante os anos 50, o local é conhecido como um reduto do samba e chorinho. Faz limite Olaria e Bonsucesso e os Complexos do Alemão e da Maré.

⁵⁵ O Recreio de Ramos aparece como grande campeão do carnaval de 1934 ao lado da Mangueira, mas a falta de informações e pesquisa sobre a época não permite saber detalhes sobre o desfile

⁵⁶ No fenômeno do surgimento de novas escolas de samba a partir dos anos 50, era comum que a nova agremiação fosse “apadrinhada” por uma escola já consolidada. Tal iniciativa tinha como objetivo central a ideia de que existia uma “tradição”, que precisa ser respeitada e mantida

⁵⁷ Popularmente, os torcedores e membros da Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense (GRESIL) são conhecidos por “gresilenses”, expressão que foi cunhada por Amaury Jório, um dos fundadores da escola (MEDEIROS, Alexandre, *As Titias da Folia*, p. 27)

a escola ganha uma nova cor, o dourado, e, na década seguinte, reconfigura a bandeira inserindo uma faixa em cor verde onde se lê o nome da escola, mudanças que permanecem no pavilhão que é ostentado até os dias atuais.



Figura 2.1 – Thiaguinho e Rafaela, ocupantes do posto de primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da GRESIL se apresentaM no desfile de 2019 com o pavilhão da escola. Foto: Daniel Collyer/Almanaque da Cultura

Em um relato⁵⁸, o ex-vice-presidente do departamento cultural da Imperatriz Leopoldinense, Alexandre Medeiros⁵⁹, avalia o momento inicial da criação da escola e as diferenças existentes com outras instituições que surgem no momento. Diz ele:

A formação da Imperatriz tem essa particularidade interessante. Curiosamente, a escola não é uma agremiação de morro, diferentemente de Salgueiro, Mangueira e outras escolas da Tijuca, para citar alguns exemplos. Ela nasceu no bairro de Ramos, que já tinha uma tradição de carnaval muito longa. O carnaval da Rua Nossa Senhora das Graças, a decoração dos coretos, os banhos de mar à fantasia na praia de Ramos, essa tradição era muito forte. E existia ali uma tradição do samba, canalizada muito pelas rodas que o grande Bide organizava.

⁵⁸ A falta de documentos escritos sobre o processo de criação das agremiações é uma dificuldade conhecida para a pesquisa sobre as escolas de samba, já que a precarização na conservação dos documentos e o difícil acesso aos registros são recorrentes na área. Por isso, os registros orais constituem um ponto importante para a compreensão destes processos.

⁵⁹ NATAL, Vinícius. Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 181-197, mai. 2012.

O Bide participava ativamente do Recreio de Ramos, uma escola que ajudou a fundar por influência da turma do Estácio, lá na década de 40. Aquilo tudo começou como um movimento de bairro. Quando o Recreio de Ramos desaparece, o Amaury Jório junto com outros remanescentes, fundaram uma outra escola no bairro, que é a Imperatriz. Quando você vê mais atentamente o quadro de formação da escola, percebe-se que uma interessante gama de pessoas esclarecidas que começaram a se preocupar com algumas coisas que não era comuns nas escolas de samba⁶⁰



Figura 2.2 - Um raro registro da Imperatriz Leopoldinense em seus primeiros anos de fundação. As reuniões aconteciam ainda na residência de seus fundadores Foto: Departamento Cultural/ GRESIL

Entre aqueles que estavam ligados à fundação da escola estavam um grupo heterogêneo de profissionais, formado por profissionais liberais (pintores, marceneiros), funcionários públicos e homens com curso superior, como farmacêuticos e médicos, além de comerciantes, militares e ferroviários. O grupo de alguma forma refletia a pluralidade de moradores de Ramos, bairro em ascensão e habitado por uma classe média. Entre este grupo plural se destacaram as figuras proeminentes de Oswaldo Macedo, médico, cigano, pesquisador; Amaury Jório, farmacêutico, oficial do exército; Antônio Carbonelli

⁶⁰ MEDEIROS, Alexandre. As Três Irmãs. Como um trio de penetras “arrombou” a festa, p. 184

e Armando Iglesias, responsáveis pelos cenários dos famosos shows de teatro de revista de Carlos Machado; Hiram Araújo, enredista que também faria história na Portela.

De certa forma, é possível afirmar que a busca por uma “diferenciação” em relação a outras agremiações sempre esteve no centro e na origem da fundação da Imperatriz. Sempre prezando pelos temas que são descritos como “culturais” e “eruditos”, a Imperatriz foi a primeira escola a dispor de um Departamento Cultural, presente no regulamento de sua fundação, mas que só foi implantado definitivamente em 1967. Nos primeiros anos, os enredos da escola prezaram por uma “*argumentação consistente e densa*”⁶¹ proposta que dialoga com a existência de um horizonte cultural diferente nos componentes que a fundaram. De certa forma, a formação da escola a partir de uma elite branca configura uma experiência diferente da experiência dos morros cariocas, em que as relações comunitárias se configuravam de forma predominantemente orgânica. Em Ramos, já era possível perceber a existência de uma elite cultural consolidada, a mesma que promovia festas no Social Ramos Clube e exibições de filmes concorridas no Cine Rosário, marco da *art déco* na cidade.

A folia em Ramos já aparecia numa grande escala, sobretudo na existência de um carnaval de rua de grande relevância, perfeitamente integrado ao conjunto da cidade. A praia de Ramos, um espaço de sociabilidade de grande relevância, também se constituía em um momento de integração em que as elites do bairro e os trabalhadores das mais diversas funções se encontravam no tradicional banho de mar à fantasia.

Retirei das agremiações e blocos da Zona da Leopoldina a nata do samba, o que eles tinham de melhor. Foi um árduo trabalho de garimpagem, escolhendo e convencendo os sambistas a se juntarem a

⁶¹ No livro *As três irmãs: como um trio de penetras “arrombou a festa”*, o pesquisador Alexandre Medeiros disserta sobre a formação cultural da escola. Segundo ele, sua geografia e, principalmente, sua fundação, a condicionaram a ser uma escola que promovia um diálogo entre o popular e o erudito. Logo na bandeira, diz ele, a escolha de uma réplica da coroa do Primeiro Reinado desenhada por Debret já evidencia muito do interesse da escola em se aproximar de uma certa tradição. “*Símbolos não se fazem somente por beleza plástica, mas por muitos outros valores que podem referenciar*”, diz

nós. Como por exemplo, o Bidi [ou Bide, como também ficou conhecido]

⁶²

Em seus primeiros carnavais, os temas buscavam reproduzir uma visão positiva sobre o Brasil, apresentando um viés intelectualizado e formal, de acordo com a presença de uma jovem elite escolarizada que habitava a região. Logo na estreia, em “Homenagem à Academia Brasileira de Letras” ainda no terceiro grupo, os membros já mostravam um caminho que seria seguido nos anos seguintes. Em “Riquezas e Maravilhas do Brasil” (1961), primeiro título da escola ainda nos grupos intermediários, ou em “As Três Capitais” (1963), que já exaltava uma Brasília recém-inaugurada, assim como em “Monarquia e Esplendor da História” (1966), quando ascendeu ao grupo principal, a Imperatriz Leopoldinense apresentava enredos em plena sintonia com a historiografia oficial, algo que já aparecia em outras agremiações sobretudo porque já era perceptível uma circulação de sambistas entre as escolas⁶³.

Em um período de grande agitação política, a escola era coordenada por homens que se alinhavam à esquerda e atuavam diretamente na comunidade em posições de liderança. Branco e intelectualizado, o fundador Amaury Jório se torna símbolo da relação particular que se desenvolvia no seio da Imperatriz Leopoldinense, um espaço em que era perceptível a construção de uma rede de sociabilidade entre brancos e negros, configurando uma experiência diferente da que era vista nas agremiações que surgiram nos morros.

O Amaury Jório foi vice-presidente da UNE e teve os seus direitos políticos cassados na ditadura. Teve um diretor antigo da Imperatriz que disse que na intimidade da direção o Amaury era um “militar-melancia”: verde por fora, mas vermelho por dentro (...) Ele tinha realmente uma grande preocupação que as escolas de samba fossem efetivamente também um local de debate livre e de aprendizagem. E isso é visto nas atividades do Departamento Cultural da Imperatriz, que procurava

⁶² Palavras de Amaury Jório, um dos fundadores da agremiação, em um depoimento colhido pelo Centro de Memória da Imperatriz Leopoldinense e retirado do site oficial da agremiação. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20061124052835/http://www.imperatrizleopoldinense.com.br/centro-memoria.htm#>

⁶³ A figura de Hiram Araújo é emblemática neste sentido, já que atuou na Imperatriz Leopoldinense e na Portela

envolver as várias escolas e colégios que existem até hoje nas proximidades da quadra da escola⁶⁴

Em 1969, a proposição do enredo “Brasil: Flor Amorosa de Três Raças” constitui um momento de consolidação do viés ufanista. Ao propor uma interpretação sobre a formação brasileira a partir de um poema de Olavo Bilac, a agremiação abre o desfile com um grupo de mulatas que representavam a influência africana, implodindo o costume sacramentado pelas agremiações que abriam os desfiles com a velha-guarda. Era uma proposta interpretativa e alinhada às teorias sociais sobre a miscigenação, em que escola exaltava a mistura entre as raças em um enredo que era, nas palavras da escola, arriscado.

O enredo não conta um episódio histórico determinado, o que facilitaria a estruturação do espetáculo. Bastaria, nesse caso, o corte sincrônico do motivo, valorizado pelo comentário sonoro, coreográfico, cromático, plástico e orquestrados segundo um esquema lógico ostensivo – por definição e exigências canônicas do gênero. Recusamos essa facilidade. (...) Desistimos, assim, de partir do fato para a fantasia, da história para seu comentário poético, preferindo o risco de inverter essa comodidade...⁶⁵

A proposição de temas “oficialescos” também pode ser encarada como uma tentativa da escola de se integrar mais plenamente à cidade, numa tentativa de conexão com a elite intelectual e branca das regiões centrais e da Zona Sul. Ao mesmo tempo, a existência de enredos de origem africana e em diálogo com as temáticas comuns no carnaval mostravam uma tentativa de também estar inserida de maneira legítima no panteão das escolas. Coadjuvante, mas competitiva, durante toda a década de 60, a Imperatriz Leopoldinense foi alçada ao grupo das grandes a partir do início da década seguinte quando em 1972 a inserção do samba-enredo *Martim Cererê* na trilha sonora da telenovela

⁶⁴ NATAL, Vinícius. Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 181-197, mai. 2012.

⁶⁵ Trecho do folheto de divulgação do enredo daquele ano. Percebe-se a erudição na redação da proposta, mostrando não apenas uma certa capacidade retórica do departamento cultural da escola, mas também uma tentativa de ampliar esta percepção. Consultado no Centro de Memória do Carnaval da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, LIESA

*Bandeira Dois*⁶⁶, da TV Globo, causou comoção. Era a época em que o samba ditava as regras e as alas de compositores eram a base das agremiações, símbolo de identidade e elemento de diferenciação⁶⁷. Naquele ano, a história da agremiação foi levada para a TV e personagens históricos foram transformados em personagens de ficção, como aquele que talvez seja o compositor mais respeitado da escola, Zé Katimba⁶⁸. Era a vitória de um projeto coletivo e estratégico em que a atividade criativa era assinada não por um nome, mas sim por um grupo cujo principal objetivo não era a projeção individual⁶⁹, mas sim os valores que estavam pré-definidos em seu estatuto.

A equipe prevalece sobre a autoria individual. O enredo não tem dono. Nossa jogada é pretender desmistificar a tradição narcisista que viciou a cultura, tantas vezes falsificando seus fins e traindo a sua missão em favor do exibicionismo nominal e de recompensas extra-culturais. Em nível superior de elaboração teórica, o Departamento de Carnaval

⁶⁶ Esta foi a primeira vez em que um samba-enredo ocupou uma função de destaque num produto televisivo. Escrita por Dias Gomes e dirigida por Walter Campos e Daniel Filho, a novela retratava o mundo do jogo do bicho e sua influência no bairro de Ramos. No eixo central, a paixão de Tucão, papel de Paulo Gracindo, e a porta-bandeira Noeli, vivida por Marília Pêra, causou grande repercussão. Parte das cenas foi gravada em Ramos e a agremiação ganhou prestígio e interesse de um público que cada vez mais se interessava pelas Escolas de Samba. A escolha da escola para ambientar a novela aconteceu após uma decisão interna da TV Globo. Há uma história particularmente curiosa, narrada pelo jornalista Fábio Fabato: *“Ao avistar o autor da trama, cumprimentou-o cheio de deferência, sentou-se à sua frente com o mais irônico dos semblantes e, em poucos minutos, produziu a divagação dos séculos sobre o carnaval, a Imperatriz e o que mais lhe veio à cabeça. Em latim! Dias Gomes derreteu-se. A escola foi escolhida, e “Martim Cererê” virou um sucesso nacional”*

⁶⁷ Em um texto crítico, o jornalista e pesquisador Leonardo Bruno relembra a importância dos compositores para as escolas de samba. *“Ala de compositor era coisa séria. A carteirinha era troféu a ser exibido com orgulho. Os concursos internos de samba de terreiro eram momentos efervescentes no calendário anual das agremiações. Para entrar na ala, a seleção era mais difícil do que vestibular para Medicina. E, uma vez dentro, havia até “período de experiência” – Martinho da Vila, por exemplo, chegou à branco e azul em 1965, mas só dois carnavais depois participou da disputa de samba”* (disponível em <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/obituario-ala-de-compositores-das-escolas-de-samba1939-2018-22614265.html>)

⁶⁸ Em plena atividade até os dias atuais, Zé Katimba é um dos compositores históricos da escola, sendo ele o responsável por obras elogiadas como o já citado *“Martim Cererê”* (1972), além de *“Barra de ouro, barra de rio, barra de saia”* (1971) e *“O Teu Cabelo Não Nega”* (1981). Além da extensa obra, também compôs ao lado de Martinho da Vila e João Nogueira

⁶⁹ Vinicius Natal observa que o movimento de propor um carnaval “coletivo” talvez fosse uma resposta ao que acontecia no Salgueiro. *“Observa-se nesse texto elaborado pelo Departamento Cultural a preocupação da criação do enredo como arte coletiva, em detrimento do individual. Se observarmos o contexto em que esse texto foi escrito, 1969, vemos que essa crítica pode ser diretamente relacionada à figura do carnavalesco, que emergiu fortemente na década de 1960 com o Acadêmicos do Salgueiro”* disponível em (NATAL, Vinicius. *Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense* (1967-1973). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 181-197, mai. 2012)

revive, assim a gratuidade do anonimato folclórico (Departamento Cultural, 1972)⁷⁰

Ainda na década de 1970, a agremiação consolidaria sua imagem após a apresentação de outros enredos culturais. “Oropa, França e Bahia” (1970), sobre a Semana de 22; o já mencionado “Martim Cererê” (1972); “A Morte da Porta-Estandarte” (1975), sobre a obra de Aníbal Machado, e “Oxumaré, a lenda do arco-íris” (1979), um dos primeiros enredos apresentados com base na cosmogonia africana. A partir da experiência inicial da implantação da agremiação, é possível afirmar que em suas primeiras duas décadas a escola optou por desfiles que de alguma forma dialogaram entre si e plenamente alinhados à um patriotismo muito em voga na época da ditadura militar⁷¹. Neste período, poucas escolas enfrentaram o regime já que dependiam financeiramente da subvenção dos órgãos públicos.

A fase repleta de títulos da Imperatriz se consolida a partir da década seguinte, quando o bicheiro Luiz Pacheco Drummond, o Luizinho, se torna o patrono da escola. Em 1979, ele encabeçou a chapa para a eleição a pedido de Amaury Jório. Membro de uma família já tradicional na região, o contraventor inaugura um novo momento para a história dos gresilenses: parte dele a compra do terreno em que se localizava a quadra da agremiação, local que já era utilizado para a construção de fantasias há quase uma década⁷². É o despejo do dinheiro da contravenção que permite à escola contratar artistas em evidência no universo do carnaval, em um movimento de mão dupla: as

⁷⁰ Trecho presente no livreto do enredo de 1973, “ABC do Carnaval à Maneira da Literatura de Cordel”. Consultado no Centro de Memória do Carnaval da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, LIESA

⁷¹ NATAL, Vinícius. Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 181-197, mai. 2012.

⁷² Nos primeiros anos de sua trajetória, a Imperatriz Leopoldinense ensaiava em um terreno localizado na Rua Paranhos, uma das ladeiras de Ramos. Só na segunda metade dos anos 1960 a agremiação passa a ocupar o espaço em que está até os dias atuais, na esquina das ruas Professor Lacê e Teixeira Franco. O local, ocupado ilegalmente em seus primórdios, só é regularizado na virada para os anos 80 com a chegada do aporte financeiro do bicheiro Luiz Pacheco Drummond

agregiações se agigantam e os bicheiros crescem a zona de influência dentro dos subúrbios da cidade⁷³.

A partir dos anos 1980, a chegada do carnavalesco Arlindo Rodrigues se casaria perfeitamente com o estilo da Imperatriz, já marcado pelo requinte, luxo e, principalmente, pela disciplina. Sob sua direção criativa, a escola conquistaria o bicampeonato: primeiro com o enredo de cunho nacionalista “O que é que a Bahia Tem?” (1980) e com “O Teu Cabelo Não Nega” (1981), uma homenagem ao compositor Lamartine Babo⁷⁴.



Figura 2.3 - As baianas tradicionalíssimas do desfile de 1980 do enredo "O que é que a Bahia tem?". Com tabuleiro de quitutes, pano da costa e turbantes, o figurino respeita as tradições ligadas das iyalorixás

⁷³ A frase histórica de Osmar Valença, que já controlou o Acadêmicos do Salgueiro nos anos 1960, cabe neste momento. “Se não fosse o samba, bicheiro ainda era chamado de safado na rua”

⁷⁴ De alguma forma, a decisão da escola de homenagear um compositor branco mostra um novo passo no processo de legitimação, algo que também é evidente em outras agregiações, a se destacar a sequência de homenagens à nomes intelectualidade brasileira perpetrada pela Mangueira na era Sambódromo (Tom Jobim, Dorival Caymmi, Carlos Drummond de Andrade, Chico Buarque)

Sempre competitiva, a agremiação atingia o topo e chegava finalmente ao posto das campeãs do Rio de Janeiro – furando o bloqueio das "quatro grandes" Mangueira, Salgueiro, Portela e Império Serrano, feito alcançado anos antes apenas por outras novatas: Vila Isabel, Mocidade Independente de Padre Miguel e Beija-Flor de Nilópolis. O título de campeã só se repetiria novamente no fim dos anos 1980, exatamente no ano de comemoração do centenário da Proclamação da República⁷⁵, embalada por um dos sambas-enredos mais populares de sua trajetória, "Liberdade, Liberdade, Abre as Asas Sobre Nós"⁷⁶, desfile concebido pelo carnavalesco Max Lopes. Mas, foi a chegada da carnavalesca Rosa Magalhães, nos anos 1990, que tornou a escola não apenas uma das grandes campeãs da era Sambódromo, mas também o símbolo de um processo em que a opulência e o luxo se tornam determinantes nas competições. Símbolo de competitividade, a agremiação seria campeã em cinco oportunidades, incluindo um inédito tricampeonato (99, 2000 e 2001).

⁷⁵ Considerados um dos sambas-enredos mais populares já compostos, a obra sobre o centenário da Proclamação da República se tornaria décadas depois, em 2012, a primeira canção do gênero a ser escolhida para a abertura de uma telenovela, *Lado a Lado* (TV Globo)

⁷⁶ A preparação do desfile de 1989 foi envolta em muita polêmica. Após a morte precoce de Arlindo Rodrigues, a escola busca um novo caminho apostando em um enredo irreverente para o ano de 1988. O resultado catastrófico após uma série de problemas na avenida deixou a escola em último lugar na apuração. Mas, como se tornaria constante nos tempos atuais, uma "virada de mesa" impediu que a agremiação fosse parar no grupo de acesso. Reestruturada para o ano seguinte, apostou no jovem carnavalesco Max Lopes e em um enredo baseado na história oficial. A combinação do talento de um jovem artista, o dinheiro despejado pela contravenção e um tema com o qual a escola se identificava resultou num título expressivo – batendo na apuração aquele que por muitos é considerado o grande desfile da história da Sapucaí, "Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia", criação de Joãozinho Trinta para a Beija-Flor.

3. A arte do fazer: a invenção do carnavalesco e o predomínio do visual no desfile das escolas de samba

Visitar um barracão de Escola de Samba pela primeira vez é uma experiência de certa forma singular e, porque não dizer, reveladora. Caso a visita aconteça semanas antes de fevereiro, há grandes chances do espaço, muitas vezes precário e rudimentar ocupado por uma pluralidade de indivíduos, despertar uma série de sentimentos antagônicos. Antes do rufar dos tambores, tudo é caos nos barracões: retalhos de tecidos, restos de fibra de vidro, recortes de espelhos, sobras de ferragens, modelos desperdiçados de isopor, muito diferente daquilo que em dias vai se apresentar como espetáculo e encantar os olhos de milhares de espectadores e milhões de telespectadores espalhados pelos quatro cantos do planeta.

Na realidade brutalmente desigual do Rio de Janeiro, este espaço no qual aflora a criação visual dos desfiles pode ser tanto uma estrutura da iniciativa pública – cujo marco é a Cidade do Samba Joãosinho Trinta⁷⁷ – como um viaduto improvisado, símbolo de uma cidade decadente, mas que diante de sua própria ruína decide resistir. No meio desta babel, o personagem que parece responsável por dar ordem ao caos é o *carnavalesco*, símbolo do processo criativo e responsável por aspectos-chave da concepção dos desfiles. Tal personagem é decisivo para o entendimento do processo que deu novas dimensões para o espetáculo promovido pelas escolas de samba – principalmente porque ambos os fenômenos, o surgimento do carnavalesco e a espetacularização dos desfiles promovidos pelas escolas, surgem numa linha do tempo que se cruza.

De forma bastante sintética, é possível afirmar que a construção da ideia do profissional que hoje é chamado de carnavalesco é fruto de um processo em

⁷⁷⁷ Projeto arquitetônico assinado por Vitor Wanderley e João Uchôa, a Cidade do Samba Joãosinho Trinta foi inaugurada em 2005 com o objetivo de reunir os barracões das agremiações que compõem o grupo principal da Liga Independente das Escolas de Samba, a LIESA. É formado por 14 estruturas que se integram aos já existentes galpões na Zona Portuária do Rio de Janeiro. É símbolo da relação de proximidade entre o poder público e os dirigentes das Escolas, mas também um marco de desigualdade, já que o projeto semelhante destinado às agremiações que integram os grupos de acesso nunca se concretizou. Estas agremiações seguem ocupando espaços rudimentares espalhados pela cidade

que as dimensões histórica e sociológica são concomitantes⁷⁸. Isso porque ao mesmo tempo em que uma série de acontecimentos factuais compõem um cenário propício para a consolidação da ideia de um profissional que lidera a criação artística das escolas, há também um tecido social em profunda mudança em que emergem tais atores.

Nos primeiros desfiles, o desenho e a execução de alegorias e fantasias era coordenada muitas vezes por membros da própria escola que demonstravam afinidade para coordenar e decorar. “*Davam-lhe auxiliares e material de que necessitasse e se encarregava de pôr na rua um belo desfile*”⁷⁹. Enquanto isso, grupos experientes de artistas já eram responsáveis por outras manifestações da folia na cidade, como as decorações dos bailes de carnaval e a ornamentação de ruas e coretos, atividade que se intensificaria nos últimos anos do XIX e na virada para o século XX quando a presença de artistas de formação oficial, sobretudo ligados à então Academia Nacional de Belas Artes⁸⁰, se tornaria recorrente. Num claro exemplo do prestígio do carnaval na atuação dos artistas de referência da cidade, em 1889 Rodolpho Amoedo⁸¹ atua diretamente na criação e confecção à mão do estandarte da sociedade

⁷⁸ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994, p. 51

⁷⁹ Em sua obra: *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz traça o percurso histórico de formação das escolas de samba no Rio de Janeiro, incluindo a evolução da expressão “carnavalesco”. Ela é uma das pesquisadoras que acredita que a função foi sendo construída ao longo da “revolução salgueirense” nos anos 1960.

⁸⁰ Fundada por um decreto de D. João VI a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, só começa de fato a se estruturar em torno de 1824, já após o processo de independência do Brasil. Na época, D. Pedro I lidera um plano para a expansão da instituição que ganha um novo nome: Academia Imperial das Belas Artes (AIBA). Neste processo inicial, o ensino na nova academia seria inspirado pelo modelo acadêmico francês, conforme presente no documento apresentado por Jean-Baptiste Debret em seu “Projeto do Plano para a Imperial Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro”, entregue ao Imperador ainda em 1824. Mas, o estabelecimento da AIBA só se consolida em 1826, mais especificamente no dia 5 de novembro, com a inauguração oficial das instalações projetadas por Granjeand de Montigny próximo ao que hoje é a Praça Tiradentes, região central do Rio de Janeiro. Marco da arquitetura neoclássica em solo brasileiro, o edifício abrigaria exatamente um ano depois a primeira exposição oficial de arte produzida pelos então alunos da instituição. Com o início do período republicano, em 1889, a instituição é incorporada ao novo Estado brasileiro sob um novo nome: Escola Nacional de Belas Artes. Em 1931, vive a primeira fusão e passa a integrar a Universidade do Rio de Janeiro. Seis anos depois se une à recém-criada Universidade do Brasil. Em 1965, ganha seu nome definitivo: Escola de Belas Artes, como parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde permanece diretamente ligada até os dias atuais.

⁸¹ Além de ocupar um espaço de referência entre os docentes da então Escola Nacional de Belas Artes, Rodolpho Amoedo também gozava de grande prestígio sobretudo pela inovação nas técnicas empregadas em suas obras

carnavalesca Tenentes do Diabo. Há registros também da atuação de Henrique Bernardelli⁸² na concepção de muitos estandartes para cordões, “*demonstrando que estes não eram impermeáveis ou incapazes de compreender e selecionar valores e elementos artísticos que vinham dos “de cima”*”⁸³. Já na virada para o século XX, Amoedo atua diretamente no rancho carnavalesco Ameno Rosedá, considerado um reduto da intelectualidade carioca e responsável pela aproximação entre uma cultura de caráter oficial e as expressões carnavalescas urbanas⁸⁴.

A partir dos anos 1930, a cidade do Rio de Janeiro torna-se campo fértil para o início da cristalização de um imaginário ligado ao carnaval – é da então capital que parte na Era Vargas o projeto de construção de uma “cultura” com viés nacionalista. Na época, a intelectualidade manifesta-se nos jornais e dá à festa o caráter de *símbolo da brasilidade*: os festejos carnavalescos são vistos como elemento determinante da identidade da cidade e, portanto, precisam ser fomentados. Na efervescência da época, é possível perceber uma articulação das elites a partir dos meios de comunicação. Em 1932, o jornal *Correio da Manhã* pede, em um artigo de opinião, a preservação de “*assuntos nossos, artistas nossos, operários nossos, materiais nossos*” na confecção do carnaval da cidade. Para tal, sugere que artistas formados pela Escola Nacional de Belas Artes se tornem responsáveis pelo processo artístico de fabricação do carnaval. Ainda segundo o artigo, o objetivo principal de tal proposição seria tornar a festa “*verdadeiramente brasileira*”. O projeto de um carnaval totalmente produzido pela ENBA nunca se concretizou como era desejo de parte da

⁸² Henrique Bernardelli atuou como professor na Escola Nacional de Belas Artes entre 1891 e 1905. Muito influente na época, funda um ateliê ao lado do irmão, Rodolfo Bernardelli, em que se formam expoentes do início do século XX como o casal Lucílio e Georgina de Albuquerque

⁸³ Em *O Carnaval e a Modernização do Rio de Janeiro*, o pesquisador Nelson da Nobrega Fernandes traça parte do processo que culminou na aproximação entre poder público e carnaval, algo que ele concluiu ser resultado de um processo intenso de negociação e trocas. “*Na realidade, qualquer grupo de promotores de uma grande festa popular é obrigado, pelo simples transtorno produzido na vida cotidiana de qualquer comunidade, a estabelecer algum tipo de relação com os poderes constituídos*” (FERNANDES, 2003)

⁸⁴ Neste momento, está em disputa o protagonismo nas manifestações carnavalescas da cidade. De um lado estão os cordões, formados sobretudo pelas populações periféricas das regiões centrais, e do outro os ranchos, próximos à elite. É um embate sobretudo de caráter simbólico, já que evidencia o impacto de uma série de transformações na geografia da cidade que se intensificam a partir da década de 20 em que cresce exponencialmente o número de moradores nos morros cariocas

intelectualidade, mas neste momento já não era rara a presença de artistas de formação erudita atuando decisivamente na confecção do carnaval do Rio de Janeiro, sobretudo nas Grandes Sociedades⁸⁵ e na decoração de ruas e avenidas.

O carnaval carioca havia se alçado a um novo patamar em que se consolidava não mais como uma festa improvisada e totalmente espontânea, mas um evento que unia as manifestações populares e as festas da elite num mesmo plano de ação que atrairia para sua programação, ou delas se apoderaria, todas as demais manifestações⁸⁶

3.1 *Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso: o grupo de Fernando Pamplona no Acadêmicos do Salgueiro*

Embora a atuação de artistas ligados à academia já estivesse consolidada nos festejos cariocas, o processo de inserção dos profissionais nas escolas de samba acontece apenas a partir dos anos 1940, quando a Escola Nacional de Belas Artes se reinventa a partir da influência do professor Quirino Campofiorito⁸⁷, responsável direto por uma série de mudanças nos métodos de ensino até então predominantes dentro da instituição. Apesar de assumir ainda em 1938 a posição de professor interino de desenho artístico, é a partir de 1949 que o artista, ao assumir a cadeira de artes decorativas, propõe uma reformulação, gestada a partir de uma série de viagens à Europa nos anos seguintes⁸⁸. Campofiorito projeta a arte decorativa dentro da instituição, criando

⁸⁵Helenise Guimarães relata que, em 1932, Alcebiades Monteiro Filho foi contratado pelo Clube dos Fenianos graças ao seu respaldo como “*aluno brilhante da academia*”. Ao lado de Alfredo Herculano, também ele um profissional de prestígio ligado à instituição, propõe um desfile sobre o futurismo

⁸⁶ GUIMARÃES, Helenise. A batalha das ornamentações. A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: FAPERJ / Rio Books, 2015.

⁸⁷ Campofiorito viaja à Europa ainda nos anos 30 quando se inspira nas inovações da Bauhaus. Em 1957 retorna ao continente a serviço da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para observar programas de ensino, visando à reforma do regulamento da Escola Nacional de Belas Artes

⁸⁸Campofiorito viaja à Europa ainda nos anos 30 quando se inspira nas inovações da Bauhaus. Em 1957 retorna ao continente a serviço da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para observar programas de ensino, visando à reforma do regulamento da Escola Nacional de Belas Artes

uma geração de artistas eruditos preparados para um mercado incipiente de arte utilitária. Entre seus assistentes estavam Fernando Pamplona e Maria Augusta Rodrigues, dois dos nomes que fariam história no carnaval a partir dos anos 1960 quando atuam como agentes de transformações na estrutura dos desfiles das escolas de samba, na decoração urbana e na cenografia dos bailes suntuosos nos clubes ligados à elite. A decoração das ruas constitui um espaço essencial para a projeção de novos artistas, sobretudo porque a partir dos anos 1950 a ornamentação das regiões centrais se transformou em um espaço decisivo de experimentação:

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 cubismo⁸⁹

Pamplona, portanto, só se aproxima das escolas de samba no final dos anos 1950, quando já ocupava o posto de professor da ENBA. Sua ligação está diretamente relacionada ao desfile assinado pela suíça Marie Louise Nery, a primeira mulher a coordenar um desfile de escola de samba. Em 1959, ao lado do marido, Dirceu da Câmara Nery⁹⁰, a cenógrafa e figurinista projetou o desfile *Viagem pitoresca através do Brasil - Debret* no Acadêmicos do Salgueiro, momento inicial de uma revolução estética que se consolidaria nos anos seguintes. Naquele ano, 1959, Pamplona foi jurado da competição e se espantou com a agremiação que propunha um desfile cujo tema fugia daqueles que eram costumeiros. *"Todas as escolas vinham de uniforme, capa-e-espada, chapéu de Napoleão, falando de "Brasil, panteão de glórias". Quando vi o Salgueiro com um nome de artista, achei uma evolução fabulosa"*⁹¹, diz em

⁸⁹ GUIMARÃES, Helenise. A batalha das ornamentações. A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: FAPERJ / Rio Books, 2015, p. 191

⁹⁰ Haroldo Costa em *Salgueiro: Academia do Samba* (1984) conta que o convite para a dupla foi realizado pelo comando da escola, interessado no respaldo dos artistas que já circulavam pela elite cultural carioca, como na cenografia dos bailes de carnaval e nas peças de teatro. Ao assumir o trabalho, a dupla de carnavalescos enfrentou certa resistência da agremiação. Conta ele que as costureiras do Morro do Salgueiro estavam em desacordo com os desenhos propostos pelo casal, sobretudo nos cortes definidos cintura ou no casamento das roupas, símbolo dos choques de universos simbólicos

⁹¹ Entrevista publicada pela Folha de S. Paulo em 23 de fevereiro de 2009 com o título *Comercialização fez o Carnaval virar Broadway*

suas próprias palavras. Naquele ano, o professor avalia a escola com notas maiores que as concorrentes, o que se torna decisivo para o vice-campeonato da escola do morro do Salgueiro, feito que marcaria o início de um período proeminente da agremiação.



Figura 3.1 - Decoração de rua assinada por Fernando Pamplona nos anos 1970 na região central do Rio. Já se percebe algumas características de sua obra: os totens geométricos com estampa iluminada com bulbos de luzes arredondadas Foto: Agência O Globo

Pamplona se aproxima do Salgueiro a partir da iniciativa do então presidente da agremiação, Nelson de Andrade, que, interessado pela avaliação do professor após o carnaval de 59, decide procurá-lo. O relato deste primeiro encontro – seguido de uma segunda tentativa de aproximação –, foi relatada por Haroldo Costa. Pamplona também é relatado como um boêmio, frequentador de bares em que a nata do samba carioca se reunia, estabelecendo uma ligação de fácil assimilação.

Nelson queria conhecer o jurado que tinha proporcionado aquela posição privilegiada para a sua escola, e foi ao Teatro Municipal procurar o cenógrafo Fernando Pamplona, levando de presente a tela com o retrato de Debret que tinha sido usada num dos carros. Comentaram sobre o clima tenso da apuração, trocaram algumas ideias sobre os conceitos gerais do desfile e Nelson foi embora. Uma semana depois, Pamplona recebia uma nova visita de Nelson, que desta vez,

trazia alguns quilos de peixe e camarão. A princípio, Pamplona não entendeu nada, pois não conhecia a vida profissional de Nelson. Desta vez, porém, a conversa foi muito mais objetiva porque Nelson perdeu a inibição e perguntou à queima-roupa: O senhor quer fazer o carnaval do Salgueiro?⁹²

Pamplona então assume a escola, propondo em seu primeiro projeto o enredo *O Quilombo dos Palmares*, a primeira vez em que um personagem negro, Zumbi, é o tema principal do desfile de uma Escola de Samba. Tal questão traz um debate que ocupa uma posição central na trajetória do artista: afinal, por que as escolas de samba formadas majoritariamente por negros não os alçavam ao protagonismo? Foi preciso a chegada de um artista branco para que tal questão se concretizasse?

A resposta para esta questão permanece sem resposta fácil, principalmente porque a trajetória de Pamplona havia começado anos antes, quando o artista já propunha a mobilização de elementos visuais de origem africana na decoração dos bailes do Municipal, cujo marco simbólico é o ano de 1958. Intelectual, ligado à uma instituição oficial de Ensino, a então ENBA, frequentador de círculos acadêmicos e interessado pela luta do movimento negro na busca por direitos civis que se expandia pelo mundo, Pamplona era em sua época um artista inserido na efervescência política que ganhou corpo a partir dos anos 50. Tal proposição, porém, não aconteceu sem resistência.

Mas o pioneirismo tem o seu preço: Fernando Pamplona e sua equipe encontraram algumas dificuldades para convencer os integrantes do Salgueiro de que o enredo em homenagem a Zumbi dos Palmares, para ser bem-sucedido, teria de apresentar um grande número de componentes com a pobre fantasia de escravos. Era uma ideia que contrariava uma velha tradição, não só das escolas de samba como das manifestações folclóricas de origem negra, pois era através delas que os negros realizavam, pelo menos na indumentária, o sonho de se apresentar como reis, rainhas, duques, etc. [...] O fato é que Fernando Pamplona e sua equipe convenceram os sambistas de que todo sacrifício seria uma contribuição pessoal para alcançar o que todos sonhavam: a vitória da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro⁹³

Fato é que o título do ano de 1960 e a grande repercussão estabeleceram os alicerces para que Pamplona construísse em seu anos na agremiação da Tijuca uma linha de enredos em que alça ao protagonismo personagens fora

⁹² COSTA, Haroldo. Salgueiro Academia do Samba. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 92

⁹³ CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio: Lumiar, 1996, p.180

da história oficial, a se destacar *Vida e Obra de Aleijadinho* (1961), *Chico Rei* (1962), *História da Liberdade no Brasil* (1967), *Dona Bêja, a Feiticeira de Araxá* (1968) e *Festa para um Rei Negro* (1971). Além da mudança temática, o artista propõe alterações na estética de fantasias e alegorias, apostando na utilização de materiais alternativos, leves e baratos, formas mais geométricas⁹⁴ e um apreço pela criatividade, pensamento immortalizado na frase “*tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso*”⁹⁵. Ao transformar consideravelmente os temas e a estética propostos pelas agremiações, Pamplona cria em torno de sua atuação um elemento chave até então de difícil percepção no carnaval: a *assinatura*.



Figura 3.2 - Raro registro do desfile proposto pelo Salgueiro em 1961 em que se observa a famosa ala coreografada que representava o minueto dançado por uma corte totalmente negra – o enredo era uma homenagem à Chica da Silva. Naquele ano, os desfiles aconteceram pela primeira vez na Avenida Presidente Vargas. Foto: Agência O Globo

A narrativa do pioneirismo de Pamplona foi construída com a ajuda da imprensa, que não apenas legitima o trabalho do grupo liderado pelo artista,

⁹⁴ Com suas célebres decorações de rua do Rio de Janeiro, Fernando Pamplona é responsável por transformar a própria relação da cidade do Rio de Janeiro com a folia. Em *A Batalha de Ornamentações: A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca*, a professora Helenise Guimarães credencia ao artista uma mudança visível no conteúdo da arte decorativa que era implantada ao longo da região central. Para ela, com seus totens geométricos, Pamplona foi “*promotor da revolução técnica e estética das decorações carnavalescas*”

⁹⁵ A frase, dita pelo carnavalesco em várias oportunidades, sintetizou o enredo em homenagem à Pamplona proposto no ano de 1986, também no Salgueiro, sua escola de coração.

como também reconhece a vanguarda das inovações propostas nos anos de Salgueiro⁹⁶, o que é visível nas matérias publicadas pelo Jornal do Brasil, muitas delas assinadas pelo então jovem Sérgio Cabral⁹⁷. Pamplona, portanto, se consolida como um artista de caráter inovador e detentor de uma posição de destaque dentro da atividade criativa do carnaval. Tal processo, porém, não acontece sem resistência, já que relações de tensão surgem a partir da atuação do grupo da Escola Nacional de Belas Artes e podem ser observadas, por exemplo, na troca de cartas entre Sérgio Cabral e Fernando Pamplona em 1963⁹⁸. É em um destes manuscritos enviados à Cabral que Pamplona se refere a si mesmo pela primeira vez como *carnavalesco*. Acusado pelo jornalista de *profissionalizar* a festa, ou seja, desvirtuar seu caráter “*originalmente popular*”, Pamplona rebate as acusações, afirmando que não foi seu grupo o responsável pela inserção de acadêmicos nas Escolas de Samba, citando a existência de outros artistas inseridos no universo das Escolas de Samba, como a presença da artista Dede Bourbonne (cenógrafa francesa especialista em teatro medieval) e o cenógrafo de televisão Sörensen, ambos responsáveis pelos desfiles da Portela nos anos 1950, argumento repetido por Pamplona em outras oportunidades.

Não, não fui eu [o primeiro carnavalesco]. Já tinha o Julinho [Mattos], que fazia o Paraíso do Tuiuti, a Mangueira, tinha uma fábrica de papel machê e fazia carro alegórico para o país inteiro. Teve o [Carlos Haraldo] Sörensen, que era profissional, cobrava da Portela 2.000 cruzeiros por risco [desenho de fantasia]. Ele não era amador como sempre fomos no Salgueiro. Nunca levamos um tostão. Nem eu nem Arlindo [Rodrigues] nem João Trinta. No Salgueiro, não. Depois, eles se

⁹⁶ Tal consideração aparece como um dos resultados mais importantes da tese de doutoramento *O G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*, do pesquisador carioca Guilherme José Motta Faria (UFF/RJ). Na pesquisa, Motta Faria conclui que a ideia de que os trabalhos desenvolvidos por Pamplona são dotados de ideias vanguardistas já apareciam na imprensa da época, mas só foram verdadeiramente consolidados a partir de obras publicadas nos anos 80 e 90 como *Salgueiro: Academia do Samba* (1984), de Haroldo Costa, e *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro* (1996), de Sérgio Cabral,

⁹⁷ Sérgio Cabral, então jornalista, vai se tornar um dos primeiros a atuar na construção de uma historiografia das Escolas de Samba. Herdeiro dos cronistas carnavalescos, uma tradição dos jornais cariocas, Cabral se consolida ao longo dos anos como um importante pensador que repercute os passos seguintes das agremiações, indicando caminhos e executando certa influência na trajetória dos desfiles

⁹⁸ GARCIA, Adriano de Macedo. Os negros e suas representações nos enredos de Escolas de Samba através do Jornal do Brasil (1959-1969). Monografia. PUC-Rio

tornaram profissionais, compraram apartamento e eu não fui para lugar nenhum⁹⁹.

As contradições decorrentes deste percurso são, portanto, evidentes. A chegada de artistas vindos das instituições formais de ensino que propõem ou negociam novas concepções artísticas poderia significar, para os críticos como Cabral, o fim do vínculo solidário de comunidade, uma das bases de sustentação das escolas de samba. Em resposta às críticas, Pamplona mobiliza as ideias de “pureza” e “autenticidade”, afirmando que seu único interesse era artístico. A estratégia de Pamplona de imediatamente negar interesses financeiros em sua inserção nas Escolas de Samba é mais do que uma mera falácia discursiva pensada como forma de repelir possíveis críticas. A chave para compreender tal momento talvez esteja em uma declaração do próprio Pamplona:

A temática negra começou não pode ser uma temática negra (...) o carnaval era “navio negreiro”, “Princesa Isabel” e não passava daí (...) Assim que eu fiquei *tarrudinho* da Escola de Belas Artes, aí eu comecei a entrar na política, na UNE. E a escola que mais me comovia se chamava Mocidade Independente. Eu esqueci meu conto de fadas e fui pro campo, pra luta: “Mocidade Independente”. Sair do Getúlio, da ditadura. É política. Mas foi uma época que eu estava e ainda estou imbuído de que em toda ação a gente tem que ser político. O “Palmares” foi muito mais uma ação por ser eu estudando uma reação contra a escravidão e a liberdade, do que por ser temática negra¹⁰⁰

A partir da afirmação de Pamplona, é possível perceber a existência de questões que dão um novo horizonte à discussão sobre a atuação de artistas externos em uma manifestação cuja origem é popular. Primeiro, o projeto a ser proposto a partir de *Palmares*, era não apenas um projeto estético-artístico, mas também um projeto de caráter ideológico – ou seja, resultado máximo da relação direta entre a formação acadêmica e a militância estudantil que tomava as universidades nos anos 1960. Assim, a proposta de trazer um herói negro

⁹⁹ Trecho reproduzido a partir de uma entrevista publicada pela Folha de S. Paulo em 23 de fevereiro de 2009 com o título *Comercialização fez o Carnaval virar Broadway*

¹⁰⁰ FARIAS, Edson. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006, p. 95

ao protagonismo da Escola de Samba era uma forma de “embeber o fazer artístico de política, ou seja, escapar a uma arte alienada”¹⁰¹.

Mesmo assim, é possível afirmar que as inovações visuais propostas pelos artistas se consolidaram como elemento de consagração dos trabalhos de Pamplona e seu grupo. Na concepção das fantasias, por exemplo, a mobilização dos trabalhos de Rugendas e Debret, soa evidente inspirando o uso de cores, estampas e formas. Da mesma forma, também se percebe um diálogo com a arte sagrada e os festejos populares. Seja quando ressignifica elementos da Congada e o Maracatu, seja quando reutilizam elementos de rito do candomblé, os trabalhos de Pamplona são responsáveis pela inserção de novos materiais: espelhos, palha, plástico, verniz, brocais e rendados que ressurgem integrados à festa. Apesar da possibilidade de perceber a inserção de tais elementos, Pamplona alega que seu projeto à frente do Salgueiro não foi um rompimento com as tradições, mas sim um resgate. Diz ele:

Foi de não aceitar a baiana de Carmem Miranda, de barriga de fora; foi tirar lâmpadas e botar espelhos; foi a simplificação do samba-enredo de acordo com os sambas anteriores; foi muito mais uma retomada de posição. Levar a turma para a Biblioteca Nacional para ver Debret e não Carlos Machado; para ver Rugendas e não Walter Pinto. Carlos Machado pegava - o modelo para seus shows - dos Estados Unidos e Walter Pinto da França¹⁰²

A partir da complexidade da experiência do grupo liderado por Pamplona, é possível afirmar que o carnavalesco ocupa um papel de centralidade no fazer, ou seja, o profissional torna-se apto a propor novas linguagens e ideias. Mas, dentro deste processo, é necessário que tais proposições estejam alinhadas com outros setores das escolas de Samba. Nos anos 1960, por exemplo, o Salgueiro era presidido por Nelson Andrade, personagem que é determinante para o processo de cristalização do carnaval do grupo de Pamplona. Parte de Andrade a iniciativa de contratar o artista numa época em que o Salgueiro era uma escola que buscava se diferenciar das demais agremiações. Atenta às mudanças que aconteciam em ritmo acelerado, a escola adotava para si o

¹⁰¹ Idem

¹⁰² FARIAS, Edson. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006, p. 97

lema “*nem melhor, nem pior, apenas diferente*”¹⁰³, adequando o desfile ao interesse crescente da imprensa e dos cronistas carnavalescos.

A mudança e o sucesso das transformações que emergem no Salgueiro acabam ressoando em outras agremiações em um efeito-cascata: Newlands (2014) diz que a iniciativa de trazer cenógrafos e profissionais consagrados vai partir dos próprios presidentes das escolas de samba, interessados na constituição do carnaval como “*ópera de rua*” e na adequação com os “*novos tempos*”. Também neste sentido, Valença (1996) afirma que as mudanças na tradição visual dos desfiles proposta pelo Salgueiro causam uma ressignificação das tradições, o que faz com que as diretorias acabem “*recorrendo cada vez mais a profissionais de artes plásticas como forma de ‘corrigir’ sua estética suburbana*”.

A partir da segunda metade dos anos 1970, o carnaval do Rio de Janeiro é alçado de vez a um lugar de prestígio e notoriedade, se tornando palco da ação de vários profissionais. A partir das mudanças na festa, novos artistas que chegam aos desfiles abusam de seu repertório para a execução de projetos que busquem propor novas possibilidades para os desfiles. A partir de tais iniciativas, a apresentação das escolas de samba ganha sofisticação visual, principalmente porque o luxo e a opulência das fantasias e alegorias começam a se tornar o aspecto que define por excelência o sucesso de uma agremiação e as possibilidades de se construir um bom resultado.

O emprego de combinações de formas buliçosas e outras opacas, o apelo vertical e, sobretudo, a busca de efeitos cenográficos nos quais o ritmo matizado das cores confere uma ideia geral de movimento e amplitude: motivações poderosas para fisgar o olhar do espectador. Mas, antes de mais nada, o tirocínio do especialista, introduz uma intencionalidade funcional do cortejo¹⁰⁴

¹⁰³ A influência do Salgueiro é visível para além dos quesitos plásticos. Em 1971, o sambanredo *Festa para um Rei Negro* acabou virando sensação no pré-carnaval. Com um refrão simples e onomatopeico, a proposta da escola era criar composições mais simples, facilmente memorizáveis e animadas, tudo para tentar atrair um público maior para o mundo do samba. Sucesso nas rádios, o samba foi regravado por Jair Rodrigues e chegou a aparecer como hino de torcida de futebol. É evidente que a transformação proposta pela composição ressoou em outras escolas que também recorreram à composições que apresentavam características parecidas.

¹⁰⁴ FARIAS, Edson. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006, p. 183

3.2 Novos carnavalescos, novos atores: a linhagem de artistas consagrados na era pós-Pamplona

A experiência consolidada pela “revolução salgueirense” a partir dos anos 60 transformou drasticamente o futuro do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e dos agentes que, nos anos seguintes, viriam a continuar seu processo incessante de reinvenção. A partir deste período, cenógrafos e figurinistas, pouco prestigiados dentro do universo das artes plásticas, viram florescer um novo mercado em que era possível dar vazão aos seus ímpetos criativos, sobretudo porque a chegada do dinheiro da contravenção expande as possibilidades de criação.

Neste cenário, torna-se essencial aos artistas promoverem estratégias de diferenciação que culminem em alguma originalidade, já que a crescente exigência por rigor técnico presente no regulamento, a intensa disputa que se institui a partir do dinheiro da contravenção e a midiaticização exponencial dos desfiles faz com que cresça a importância dos quesitos plásticos. Assim, o carnavalesco ganha importância e status, ocupando muitas vezes uma posição dominante na hierarquia interna das agremiações, já que é visto como dotado de um conhecimento artístico incontestável. CAVALCANTI (1994) se refere a este contexto com a expressão “primazia do visual”¹⁰⁵, ou seja, o momento histórico em que dentro da Escola de Samba a parte plástica ganha importância a ponto de rivalizar com o *samba*, aquele que nas tradições primordiais era central.

É evidente que a força hierárquica do carnavalesco também comporta problematizações. A produção do carnaval e do desfile das escolas é um processo coletivo, realizado a partir de uma atuação conjunta. Por isso, por mais capacidade e domínio que tenha um carnavalesco, este nunca é o único responsável pelo trabalho visual da escola. A marca da assinatura muitas

¹⁰⁵ Ao estudar as mudanças no carnaval do Rio de Janeiro e a importância da temporalidade nas construções sociais, a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro cunha a expressão “primazia do visual” para designar o período pós anos 70 quando as escolas de samba se agigantam com a influência dos carnavalescos e dos recursos que chegam como reflexo da atividade dos bicheiros

vezes “apaga” a estrutura que está por trás da complexidade da criação artística do carnaval.

O lugar do carnavalesco emerge assim de modo muito individualizado. Dizemos que um carnavalesco “fez uma determinada escola”, ou “ganhou um determinado carnaval” porque ele é o autor da concepção das fantasias e alegorias. O papel de mediação entre concepções eruditas e populares e entre os diferentes setores de uma escola de samba exercido pelo carnavalesco nos dias de hoje é efetivamente notável (...) No barracão, as funções de concepção das alegorias e de coordenação de sua execução conferem unanimemente a ele o lugar de artista principal. O carnavalesco é aquele que viaja e cujo “sonho” se trata agora de se “concretizar”¹⁰⁶

VALENÇA (1996) acredita que a chegada desses artistas e seu sucesso absoluto é sinal de uma profunda transformação na relação do próprio povo carioca com a festa, já que é claro o interesse incipiente das camadas superiores com o carnaval. Desta união surge também uma relação de tensão: o carnavalesco, neste caso visivelmente externo à organização popular típica da escola de samba, muitas vezes impõe um discurso de uma pessoa estranha à comunidade. Assim, a atuação do carnavalesco como agente de ligação entre os mais diversos setores da escola de samba, explicita a natureza ambivalente das trocas, estas permeadas de acordos e conflitos¹⁰⁷.

A partir dos anos 1970, LEOPOLDI (1978) observa, ao estudar a escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, que o prestígio e a influência desses artistas crescem a ponto de sua influência se estender para além das questões visuais e textuais, atingindo outros setores, como a escolha do samba-enredo e o andamento da bateria, característica que já aparecia de maneira tímida em alguns episódios¹⁰⁸. As mudanças no espectro de atuação

¹⁰⁶ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1999, p. 53

¹⁰⁷ Ainda neste sentido, (CAVALCANTI, 2006) observa a função prática do carnavalesco dentro da Escola de Samba para afirmar que sua centralidade nem sempre é motivo de aspectos negativos. “*Caminhando junto com o enredo em diferentes linguagens artísticas, a pessoa do carnavalesco é como que a garantia sociológica de alguma unidade para essa referência simbólica que se desdobra em fantasias, sambas-enredo, alegorias*”

¹⁰⁸ Em 1963, por exemplo, o próprio Fernando Pamplona foi um dos responsáveis pela escolha do samba “Xica da Silva”, carnaval que seria desenvolvido por Arlindo Rodrigues. O professor não assinou o enredo porque estava na Alemanha estudando. Mas, como ocupava um posto de prestígio, foi convidado para opinar sobre a escolha

do carnavalesco cristalizam sua importância no processo de construção dos desfiles¹⁰⁹.

Fundamental perceber que é a partir deste período que se consolidam grandes artistas-criadores: além dos já citados Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, também Joãozinho Trinta, e seus contemporâneos, Fernando Pinto, Renato Lage e Rosa Magalhães. Munidos de um capital financeiro ao se aliarem às escolas e de um espaço midiático crescente dado aos desfiles, vários destes personagens vão construir trajetórias de relevância no seio da festa¹¹⁰. Discípulo de Pamplona, Joãozinho Trinta parece ser aquele que mais soube construir em torno de si a áurea do grande gênio, sinônimo absoluto do sonho delirante que se torna carnaval. Trinta propõe novas narrativas, uma mudança temática que amplia o leque de temas recorrentes no carnaval. Desde a estreia transloucada na narrativa espiralada de *O Rei de França na Ilha da Assombração*¹¹¹ (Salgueiro, 1974) até o uso de iconografia africana em *A Criação do Mundo Segundo a Tradição Nagô* (Beija-Flor, 1977), mostram uma clara tentativa de agigantamento e exuberância. Nos trabalhos enlouquecidos *Ratos e Urubus: Larguem Minha Fantasia* (1989) e *Todo mundo nasceu nu*¹¹² (1990), é evidente uma tentativa de estabelecer uma nova narrativa, desta vez marcada pelo choque e pela crítica social.

¹⁰⁹ É emblemático o caso da chegada de Fernando Pinto ao Império Serrano em 1972, quando o carnavalesco corta da disputa de samba-enredo a obra assinada pelo maior compositor da história da escola, Silas de Oliveira. Na justificativa, ele foi categórico: “samba de escola é igual música de igreja, que tem seus méritos julgados de acordo com a sua funcionalidade” (Revista Veja, 01/03/1972)

¹¹⁰ Ao falar de trajetória, faz-se referência a Bourdieu e seu *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996), que parece adequado por propor um embate com o senso comum vigente ao direcionar um novo olhar para a biografia. Quando falamos em trajetória estamos tentando perceber o sistema dos traços pertinentes ao longo do caminho de cada carnavalesco, e não uma sequência cronológica e lógica dos acontecimentos e ocorrências de sua carreira. A trajetória, aqui, emerge das relações entre os agentes e as forças presentes no campo.

¹¹¹ Em *O Rei de França na Ilha da Assombração*, o carnavalesco propõe uma revolução: ao flertar com o onírico, ele abre espaço para o sonho, para aquilo que está além do “real”, do “oficial”. É no plano dos delírios que o personagem principal da narrativa age: o rei-menino sonha acordado a conquista de um paraíso nos trópicos: São Luís, no Maranhão. Da corte, Luis XIII, então aos oito anos, ouve as histórias do Novo Mundo e, em seus delírios, tudo se transforma: as palmeiras viram castiçais, Pretas-Velhas maranhenses contam histórias de assombrações e o menino, do alto de seu trono, *sonha*.

¹¹² Em 1990, Joãozinho Trinta levou para a Marquês de Sapucaí uma crítica ao consumismo e ao conservadorismo. Trinta iniciava sua narrativa logo no surgimento do homem, que ele



Figura 3.3 - A loucura de Ratos e Urubus: Larguem a Minha Fantasia, vice-campeão em 1989. A imagem do Cristo-Mendigo com os dizeres “Mesmo Proibido Olhai por Nós” está presente no imaginário do carnaval brasileiro. Ao evocar, com um impacto aterrador, os seres miseráveis que habitam as ruas, Trinta procurava “sacudir” o Brasil, convocar os foliões para um baile de máscaras em que se revelam todas as nossas mazelas, os dejetos que “inundam” nossa sociedade. “É preciso, pelo menos, alfinetá-lo para que comece a ter reações”, diz. A “apoteose do lixo” proposta pelo enredo foi uma resposta contundente ao carnaval pelo qual Trinta sempre foi conhecido. Graças ao grande impacto visual e à sua mensagem de forte cunho político, o desfile causou gigantesca repercussão. Foto: Agência O Globo

Além das mudanças temáticas, Trinta promoveu uma série de transformações estruturais, como a adoção de uma maior compactação no espaço entre as alas e os carros alegóricos, conquista de maior volumetria nas fantasias a partir do uso de novos materiais e a ideia de que o conjunto visual prevalece sobre cada elemento compreendido individualmente¹¹³. Nos anos 1970, Trinta também moveu os destaques de luxo para o alto das alegorias, ganhando

acreditava ter nascido puro, “despojado e simples como todo ser primitivo”. Este homem, montado nos “monstros dos pecados capitais”, cria o que viemos chamar de civilização. O carnavalesco então chega ao Brasil, chamado do “gigante”, mas que desde o início já é violentado: “cortam-lhe o pau”, diz. Credita às ações do homem nossas mazelas e desenvolve uma crítica mordaz ao petróleo, que ele vê como “a reciclagem das monstruosidades”, motivo das guerras que chegam aos anos 1990, o “retorno do caos”. Na imagem mais emblemática, um dinossauro se transforma em uma retroescavadeira, símbolo de uma narrativa que preza pela falta de linearidade.

¹¹³ CUNHA, Milton. Paraísos e Infernos na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, 2006

dimensão e opulência. Crente na possibilidade de constituir o espetáculo cada vez mais como uma “ópera de rua”, o artista expande as alegorias para o alto e cria ambições ilusionistas, dinâmicas que alçam o desfile das Escolas de Samba ao nível dos superespectáculos. Na era de domínio de Trinta, o processo criativo dos desfiles também se aproxima das linguagens teatrais e se desmembra em uma divisão cada vez mais claro de funções, como diz o próprio Trinta em declaração:

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”¹¹⁴

Neste sentido, a figura de Arlindo Rodrigues, que leva sua experiência como cenógrafo de bailes e espetáculos teatrais para o desfile das escolas de samba, também contribui na construção de certo prestígio. Após doze anos no Salgueiro como parte da equipe original de Pamplona¹¹⁵, o artista seguiu para a Mocidade Independente de Padre Miguel onde deu o primeiro título à escola, *O Descobrimento do Brasil* (1979), iniciando uma trajetória curta, mas de impacto. Em seus trabalhos, dialoga com aquilo que consolidou nos anos iniciais em que ocupou um papel de coadjuvante no Salgueiro, mas impõe elementos modernizadores, como a adoção de elementos cênicos, aproximação com

¹¹⁴ 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, p. 71)

¹¹⁵ Do período em que esteve no Salgueiro, há uma história curiosa sobre a criação de Arlindo Rodrigues. No ano de 1969, o artista foi responsável por uma escultura que está cristalizada dentro do imaginário do carnaval. Pela primeira vez, o jovem artista utilizou a combinação de elementos que seria uma das marcas de seu trabalho: a adoção de espelhos redondos recortados e presos por fios de náilon. À luz da manhã daquele carnaval, o impacto dos raios solares formava cascatas de luz. O relato de Maria Augusta Rodrigues, que também fazia parte daquele grupo, mostra um pouco da reação impactante da criação do artista. “A escola entrou para desfilarmos perto de meio-dia, num calor insuportável. Perto das dez da manhã estávamos todos concentrados, meio que com a cabeça baixa, por causa daquele sol de derreter. Até que o Fernando Pamplona resolveu mudar a armação da escola. A alegoria da Iemanjá, que viria lá atrás do desfile, foi parar na frente. À medida que ela passava, a escola ia literalmente levantando. Foi uma emoção indescritível ver aquela imagem tão linda passeando pela concentração. Dali pra frente o astral da escola mudou e entramos com tudo” (presente em: A Iemanjá que iluminou a manhã de sol no carnaval do Salgueiro de 1969, Jornal Extra, 14/01/13)

correntes de vanguarda nas artes plásticas e com a adoção de elementos do barroco mineiro, processo visível na utilização recorrente de arabescos, dobras e redobras, anjinhos e arlequins. Na Imperatriz Leopoldinense, foi responsável por um bicampeonato e estabeleceria algumas de suas criações mais reconhecidas, como a abertura do desfile campeão *O Teu Cabelo Não Nega* (1981), o abre-alas de *Onde Canta o Sabiá* (1982), em que simulava um sarau frequentado por Gonçalves Dias, ponto máximo de um desfile marcado pelo requinte e pela cenografia apurada. No ano seguinte, retorna elementos da época salgueirense com o enredo *A Visita do Rei da Costa do Marfim a Xica da Silva* (1983), em que o trabalho em palha se tornou referência. Arlindo morreria em 1987, num período em que ainda estava em plena atividade.



Figura 3.4 - Abertura do desfile de 1981 da Imperatriz Leopoldinense. Naquele ano, a escola prestou uma homenagem ao compositor Lamartine Babo no enredo *O Teu Cabelo Não Nega*. Com o nascer do sol e a luz do dia, o artista usou materiais que refletiam a luminosidade, sobretudo em tons de dourado e prata, para compor um visual predominantemente branco. Neste momento inicial, é possível ver a adoção de letreiros numa linguagem pop em tripés estilizados. Foto: Centro de Memória do Carnaval



Figura 3.5 - Visão geral do desfile da Imperatriz Leopoldinense de 1983, considerado por alguns o ponto alto das criações de Arlindo Rodrigues. De alguma forma, o trabalho dialoga diretamente com os anos de Salgueiro, sobretudo por retomar a temática africana e o uso predominante da palha e dos estandartes de mão. Foto: Agência O Globo

Ainda nos anos 1970, a trajetória de Fernando Pinto é também muito ligada à tentativa de constituir um viés autoral a partir de uma individualidade artística. Cenógrafo, diretor teatral e abertamente tropicalista, o artista chega ao Império Serrano no início dos anos 1970 e promove uma transformação visual e narrativa – curioso pensar que tal projeto tenha se iniciado justamente no seio de uma das agremiações mais tradicionais do Rio de Janeiro. Por lá, o artista foi capaz de promover uma mudança significativa naquilo que a própria escola já era referência: saem os enredos ditos nacionalistas com personagens brancos da história oficial e entra a irreverência enlouquecida que mistura a tradição com formas baseadas, por exemplo, nos trabalhos de Hélio Oiticica. Pinto bebe de imagens já cristalizadas no imaginário nacional para propor um diálogo com o tropicalismo em *Alô, Taí Carmem Miranda* (1971) e *Tropicália Maravilha* (1980). Após idas e vindas, chega à Mocidade, onde propôs pensar o desfile em um viés autoral e político, algo que é visível no trio de enredos críticos *Como Era Verde o Meu Xingu* (1983), *Mamãe Eu Quero Manaus* (1985) e *Tupinicópolis* (1987) – no meio do caminho, o título vem a partir do ousado *Ziriguídum 2001: Um Carnaval nas Estrelas* (1985).



Figura 3.6 - Os índios de patins da metrópole tropicalista de *Tupinópolis*, delírio proposto por Fernando Pinto na Mocidade Independente de Padre Miguel (1987). Na sinopse, ele explica: “*Tupinópolis, o carnaval, é a visualização de uma grande metrópole indígena. Tupinópolis, a taba de pedra. É um carnaval de ficção científica tupiniquim, retro-futurista, pós-indígena. O New Eldorado*”, escreve. O enredo foi produzido em diálogo com a discussão da demarcação das terras indígenas em voga na época pré-constituição de 1988. No enredo, o índio é uma metáfora da situação política do Brasil. Foto: O Globo

Dos carnavalescos que surgem a partir da geração em torno de Fernando Pamplona, talvez seja possível afirmar que Rosa Magalhães¹¹⁶ seja aquela que goze de maior prestígio, o que torna seus trabalhos sempre atraentes às pesquisas acadêmicas. Graduada em pintura na própria Escola de Belas Artes e em Cenografia na Escola de Teatro da Unirio, Rosa chega ao barracão de escola de samba por acaso¹¹⁷, mas já embebida no capital que a formação artística em uma academia lhe foi garantida, já que é herdeira de um casal de classe média alta ligado à elite intelectual carioca. Em sua primeira

¹¹⁶ A atuação de Rosa Magalhães como artista vai muito além do carnaval. Além de expor seus trabalhos na Bienal de Veneza, na Bienal de São Paulo e na Quadrienal de Praga, é dela o Emmy de melhor figurinista pelo trabalho nas indumentárias da cerimônia de abertura dos Jogos Pan-americanos Rio 2007. Rosa também foi professora de cenografia e indumentária na Escola de Belas Artes da UFRJ e na Faculdade de Arquitetura do Centro Universitário Benett.

¹¹⁷ Filha de intelectuais, o escritor e imortal Raimundo Magalhães e a teatróloga Lucia Benedetti, Rosa Magalhães chega ao carnaval convidada por seu professor, Fernando Pamplona. Em várias oportunidades, diz que não sabia quase nada sobre a festa, nem mesmo o que era uma porta-bandeira. Raimundo Magalhães Júnior é considerado um dos maiores pesquisadores de Machado de Assis. Ele também foi membro do corpo de jurados do primeiro concurso oficial de escolas de samba, em 1932. Já a mãe, de Rosa, a jornalista e escritora Lúcia Benedetti, é uma das precursoras do teatro infantil no Brasil

aproximação com o carnaval, a artista¹¹⁸ atuou como auxiliar de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues no Salgueiro no carnaval de 1971, num grupo que também estava Maria Augusta, Lícia Lacerda e Joãozinho Trinta. A partir desta experiência, é evidente que a artista construiu alguma ligação com a festa, já que três anos depois desenhava seus primeiros figurinos para a Beija-Flor¹¹⁹. Nos anos seguintes firma uma parceria com Lícia Lacerda, momento inicial de sua trajetória – entre 1975 e 1978 as duas desenhariam alegorias e fantasias para os enredos de Hiram Araújo na Portela.

A partir da virada dos anos 1980, a parceria de Rosa Magalhães com Lícia Lacerda se aprofundaria – a ponto das duas serem convidadas pelo Império Serrano para assinarem o primeiro trabalho autoral: o enredo de viés crítico *Bumbum Praticumbum Prugurundum*, consagrado com o título de campeão. É bem verdade que neste trabalho o que chamou a atenção não foi inicialmente a beleza plástica, mas sim o samba-enredo de Aluísio Machado e Beto Sem-Braço que arrebatou público e desfilantes após um sucesso crescente no período pré-carnavalesco. No enredo, a dupla refletia sobre a trajetória do carnaval, criticava o exagero da estética em detrimento das raízes das agremiações e, com bom humor, alfinetava os rumos dos desfiles das escolas de samba, apostando em fantasias e alegorias em tons claros, leves e de fácil leitura.

A partir deste primeiro trabalho, a dupla ganha e segue na seara dos enredos de tom crítico quando assinam na Imperatriz Leopoldinense *Alô, Mamãe*, quarto lugar em 1984. No enredo, as artistas se inspiravam em acontecimentos na arena política da época para criticar as “tenebrosas transações” dos bastidores do poder. A sinopse, escrita como uma carta de um filho para uma mãe, se inspirou no factual de grande repercussão na época quando o então

¹¹⁸ Em *Fazendo Carnaval*, Rosa Magalhães ainda conta que foi naquele ano que viu pela primeira vez uma agremiação passar pela avenida. Após ajudar na armação do Salgueiro, ela diz: “Sai desabalada para uma arquibancada, querendo assistir aquilo que havia ocupado tanta gente, durante tanto tempo, nos últimos cinco meses. Finalmente vi um desfile de escola de samba”

¹¹⁹ Há muita controvérsia sobre a preparação do carnaval *Brasil Ano 2000*, produzido de maneira alinhada à ditadura militar. Em algumas entrevistas, Rosa faz questão de dizer que foi “apenas” responsável pelo desenho dos figurinos e não esteve envolvido em nenhum aspecto do enredo.

deputado Aguinaldo Timóteo ligou para sua mãe antes de um pronunciamento em uma sessão legislativa. Na chave do deboche e da irreverência, é possível perceber um trabalho despretensioso, casando perfeitamente com as dificuldades financeiras enfrentadas pela agremiação naquele período. Pelo trabalho, a artista seria premiada com seu primeiro Estandarte de Ouro¹²⁰, o de personalidade do ano.

Ainda ao lado de Lícia Lacerda, a dupla viveria um período produtivo na Estácio de Sá, época em que a Escola lutava ano a ano para permanecer no Grupo Especial. Na estreia, assinam o enredo irreverente *O Tititi do Sapoti*, uma narrativa sobre o fruto da América Central que conquista a Família Real brasileira e, ao fim, vira chiclete *na boca do pessoal*. Com fantasias leves, carros pequenos, mas bem-acabados, e embalado por um samba-enredo de fácil memorização, a dupla conquista um quarto lugar, até então a melhor da história da agremiação. Os trabalhos seguintes da dupla, *O Boi Da Bode* (1988) e *Um, Dois, Feijão com Arroz* (1989), narrativas em que se germinava aquilo que seria uma das características essenciais de seus trabalhos: unir história oficial, literatura, bom-humor e rigor estético, trajetória que será abordada em detalhes na terceira parte desta dissertação.

Em 1992, Rosa Magalhães vivia um momento decisivo dentro de sua trajetória. Após dois anos no Salgueiro, a artista deixava a agremiação após desentendimentos com a diretoria e parte dos componentes. No pré-carnaval daquele ano, Viriato Ferreira, um proeminente figurinista que assinaria um novo trabalho da Imperatriz Leopoldinense, adoece e indica a artista como sua substituta. A chegada de Rosa à Ramos¹²¹ pode ser vista como um momento decisivo na trajetória da artista: é por lá que ela assina uma sequência de dezoito desfiles, cinco deles consagrados com o título de campeão. A relação construída entre Rosa Magalhães e a Imperatriz Leopoldinense constitui-se na ligação mais estável construída entre um carnavalesco e uma agremiação na história recente do carnaval carioca. Enquanto era perceptível a existência de

¹²⁰ Criado em 1972, o Estandarte de Ouro é entregue anualmente pelo jornal O Globo, sendo considerado tão importante quando o título oficial do carnaval. A cada ano, um júri se reúne após os desfiles e delibera em várias categorias, escolhendo os vencedores.

artistas que distribuía seus estilos por diversas escolas, aqui se estabeleceu uma aliança em que a personalidade da própria Imperatriz não dependia mais apenas da sua ancoragem histórica e geográfica no interior de uma comunidade, mas também das características apresentadas pelos trabalhos de Rosa Magalhães.

De certa forma, esta sequência de trabalhos evidencia uma tentativa de se construir uma identidade artística, repetindo não apenas eixos temáticos, como também métodos de trabalho e pesquisa. Logo na estreia, a artista desenvolve o enredo *Não Existe Pecado Abaixo do Equador*¹²², em que já apresenta características que se tornarão nos anos seguintes determinantes na consolidação de seu *estilo* de fazer carnaval. Logo nesse início, é perceptível que a narrativa parte de um acontecimento histórico, mas não o segue de maneira linear: a narrativa principal é contaminada por elementos da cultura popular e das belas-artes. Neste primeiro trabalho, Rosa parte de uma relação de oposição: de um lado o Novo Mundo, representado pelas belezas naturais e os nativos selvagens, de outro, o imaginário europeu construído a partir da "descoberta" – um enredo pensado como homenagem aos 500 anos da chegada de Colombo às Américas.



Figura 3.7 - A ala do barracão representar o mar, logo na abertura do desfile. Pelo trabalho de uso de materiais e o efeito causado (digno de aplausos na Sapucaí), a Escola levou o Estandarte de Ouro de melhor ala. Foto: Reprodução/ O Inverso das Origens

¹²² Na sua estreia na Imperatriz Leopoldinense a artista conquista o quarto lugar com um enredo que rendeu elogios. Em matéria publicada em *O Globo* no dia 1 de fevereiro de 1992 intitulada *Rosa Magalhães vai mostrar que o paraíso é aqui*, o jornal diz que a escola viria "luxuosa, colorida e com suntuosos carros alegóricos"

Em 1993, outro desfile de sucesso: com o enredo *Marquês que é Marquês do Sassarico É Freguês*, a artista partiu da biografia do Marquês de Sapucaí para relembrar as manifestações carnavalescas a partir do século XIX. Na abertura, a artista recorreu à iconografia consolidada dos carnavais tradicionais, como as máscaras de Veneza usadas na comissão de frente e os três grandes pierrôs que giravam no carro abre-alas. A artista arrematou o desfile com homenagens aos grandes trabalhos de outros artistas, como os desfiles de Arlindo Rodrigues na agremiação – reproduzidos em tom de branco e prata no setor dedicado aos títulos da Imperatriz.



Figura 3.8 - Na comissão de frente de 1994, um grupo de bailarinos coreografados por Fábio de Mello¹²³ representa dançarinos da corte francesa no século XVI. Os leques verdes e dourados desenharam movimentos que causaram forte impacto na Sapucaí. Foto: Wigder Frota

No ano seguinte, 1994¹²⁴, a carnavalesca propõe como enredo *Catarina de Médicis na corte dos Tupinambôs e Tabajères*, baseado em uma série de

¹²³ O coreógrafo Fábio de Mello vai se tornar nos anos 1990 um dos principais responsáveis pelo sucesso da Imperatriz Leopoldinense. A partir de uma série de mudanças no desenho das Comissões de Frente, o artista vai unir o talento como coreógrafo aos desenhos deslumbrantes da carnavalesca, o que vai garantir a dupla boa parte dos prêmios do quesito e uma sequência de notas dez que durou dez anos

¹²⁴ Os preparativos para o carnaval de 1994 começaram turbulentos, já que uma ação judicial levou condenou os principais dirigentes das escolas de samba, incluindo os quatro primeiros

pesquisas realizadas pela artista ao longo dos anos. É um enredo que promove uma hibridação das mais várias temáticas, buscando suas referências não apenas em documentos históricos, mas também representações pictóricas da época. Embora parta do evento real em que índios brasileiros foram enviados à Ruão, na França, para se apresentarem diante da corte, a artista tenta incorporar ao desfile a filosofia do *bom selvagem*, como aquele presente nos textos de Montaigne, representado no último carro pelo cantor popular Elymar Santos. Demonstrando que sua estratégia é beber das mais diversas fontes, a presença de múltiplas referências ao longo do desfile – como no desenho da Comissão de Frente, formada por dançarinos da corte com leques gigantes em tons de verde e dourado – culminou num campeonato controverso. Acusado de ter feito um desfile frio, a escola também recebeu críticas por incorporar expressões em francês ao samba-enredo¹²⁵.

No ano seguinte, é evidente que Rosa Magalhães seguiu na seara que lhe rendeu o campeonato. Novamente a artista parte de um evento histórico, mas desta vez o costura com certo nacionalismo, evidente logo no título do desfile proposto em 1995: *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará*¹²⁶. Aqui, o ponto de partida é a expedição científica rumo sertão do Ceará organizada por D. Pedro II. Pensando no clima árido da região, o monarca importou quatorze camelos vindos da Argélia – eles, ao fim, não resistiram ao clima do sertão e foram substituídos por jegues nordestinos. Neste sentido, Rosa transforma a narrativa histórica em um aforismo, propondo ao fim a *apoteose do jegue*, com direito aos cearenses Fagner, Renato Aragão e Tom Cavalcante como destaques na última alegoria. O título de campeão veio envolto em mais polêmica, já que mesmo desfilando com uma alegoria a

colocados do desfile de 1993: o presidente do Salgueiro, Waldomiro Paes Garcia (o Miro), e os patronos da Imperatriz Leopoldinense, Luiz Pacheco Drumond (o Luizinho), da Beija-Flor, Aniz Abrahão David (o Anísio), e da Mocidade Independente de Padre Miguel, Castor de Andrade. Ailton Guimarães Jorge, o Capitão Guimarães, então presidente da Liga das Escolas de Samba, também acabou na prisão.

¹²⁵ O ousado samba-enredo reuniu termos em francês em seu refrão central: "*Mon amour c'est si beau/ Esse jogo, essa dança/ Tabajer, Tupnambôs*"

¹²⁶ O título faz referência à uma das personagens da obra "A farsa de Inês Pereira" de Gil Vicente que em certo momento diz: "*Mais vale um asno que me carregue, que um cavalo que me derrube*".

menos do que o previsto, a escola não recebeu qualquer desconto nas notas do júri.

A partir deste ponto, já embebida de prestígio e consagração, a artista parece construir um caminho. Seja em *Imperatriz Leopoldinense Honrosamente Apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil* (1996), que será objeto detalhado mais à frente, seja em *Eu sou da lira, não posso negar...* (1997), Rosa Magalhães parece aliar as referências à arte erudita com elementos da cultura popular cristalizadas em nosso imaginário. Ponto fora da curva parece ser o trabalho seguinte, *Quase no ano 2000* (1998), em que o leque de referências é estendido. Partindo da cultura *pop* e de um gênero de pouco prestígio na literatura, a ficção científica, Rosa constrói uma nova proposta estética, buscando, por exemplo, substituições para penas e plumas e o uso de materiais alternativos, como o plástico e o vime.

Do ponto de vista estético, Ferreira (2009) afirma que a sequência de trabalhos da carnavalesca na Imperatriz Leopoldinense, embora considerados muitas vezes excessivamente técnicos, promoveram uma decisiva mudança na qualidade de alegorias e fantasias, o que garantiu um sucesso inédito perante a avaliação do júri¹²⁷. Tal compromisso foi constantemente tema e assunto de elogios e problematizações sobre sua atuação, tanto que acabou deixando a escola em 2009 vítima de críticas após um desfile em que homenageou os 50 anos da agremiação na qual construiu a parte mais significativa de sua trajetória¹²⁸.

Embora tenha proposto os mais variados enredos, da mitologia nórdica ao descobrimento do Brasil, é possível perceber a existência de uma repetição de eixos temáticos nos trabalhos da artista: a representação de imagens da nobreza, um diálogo com as questões da formação do Brasil, a valorização das

¹²⁷ Rosa Magalhães conquistaria cinco títulos em seu período em Ramos: *Catarina de Médicis na corte dos Tupinambós e Tabajeres* (1994), *Mais vale um jegue que me carregue do que um camelo que me derrube, lá no Ceará* (1995), *Brasil, mostra a tua cara em Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* (1999) *Quem descobriu o Brasil, foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval* (2000) e *Cana-caiana, cana roxa, cana fita, cana preta, amarela, Pernambuco... Quero vê 'descê' o suco, na pancada do ganzá* (2001).

¹²⁸ A carnavalesca ainda conquistaria mais um título de campeã, em 2013, pela Unidos de Vila Isabel com o enredo *A Vila Canta o Brasil Celeiro do Mundo - Água No Feijão Que Chegou Mais Um* com samba assinado por Martinho da Vila.

belezas naturais e a cristalização de um imaginário particular, resultado de um trabalho de pesquisa de grande intensidade na literatura existente, nas representações plásticas e costurado pela imaginação.

[Rosa Magalhães é] expoente de uma linha de trabalho que enxerga nas pesquisas aprofundadas e nos diálogos interartes a base criativa inegociável, representante de uma postura pouco comum, na comparação com os demais “profissionais” (no mais das vezes autodidatas) que empregam a sua arte nos barracões das escolas de samba – a de unir uma criação estética carnavalesca às investigações de viés acadêmico¹²⁹

Newlands (2014) ao refletir sobre o estilo específico de Rosa Magalhães, sobretudo àquele gestado nos anos em Ramos, diz que sua temática se desenvolve em torno de dois aforismos: “*o samba do crioulo doido*” e o “*quem gosta de miséria é intelectual*”:

A obra carnavalesca de Rosa Magalhães se situa, pois, no campo do esplendor barroco e do imaginário rocambolês advindo do personagem Rocambole dos romances de Pierre Alexis Ponson du Terrail. Suas aventuras eram cheias de peripécias, complicações, grandes enredos, aventuras inverossímeis. Assim são os enredos propostos por Rosa Magalhães¹³⁰

Ao longo da trajetória da artista, um adjetivo sobre suas obras é recorrente. Para críticos, imprensa e júri, a artista é *barroca*. Bora (2014) conta em tom anedótico uma conversa que teve com a carnavalesca em outubro de 2012 em que ela disserta sobre seus trabalhos e as definições que eles ganham. Em determinado momento, confessa que é fã de cinema 3D e diz que não se importa com tais considerações. “*Eu sou barroca, também. Eu sou pós-moderna. Eu sou o que disserem que eu sou*”, diz. De alguma forma, como diz Bora, a afirmação de que Rosa Magalhães é uma artista barroca se sustenta, mesmo que suas veias barrocas surjam readaptados, já que as características dinamismo, contraste, dramaticidade, opulência, decoração, originalidade, ousadia, acúmulo, entre outras, aparecem nos tempos atuais sobrepostas, como nas imagens da internet. “Nesse sentido, o conceito de “barroco” não

¹²⁹ BORA, Leonardo Augusto. Brasil, Brazil, Breazail: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães - Tese de

Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018, p. 31

¹³⁰ MAGALHÃES, Rosa; NEWLANDS, Maria. O inverso das origens. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2014, p. 83

está atrelado a um ideário de oposição à tecnologia e culto ao arcaico, ao contrário”¹³¹, mas podem ser descritas como expressões pós-modernas.

3.3 Criações e disputas: a atuação do carnavalesco no mercado do carnaval

Em uma de suas últimas entrevistas de fôlego, publicada no dia 23 de fevereiro de 2009 pela Folha de S. Paulo, o então ex-carnavalesco Fernando Pamplona compartilha uma história anedótica vivida nos idos do início dos anos 2000.

Anos atrás, uma grande personalidade me ligou: "Fernando, estamos convidando você para ver um desfile de protótipos". Eu disse: "O que é protótipos?". "É o modelo que a gente desfila." Eram protótipos. Aí você faz um desfile com modelos antes do Carnaval, com as fantasias todas prontas, industrializadas, e um gringo qualquer do Japão, da Suécia ou do interior do Rio pode comprar até a véspera do Carnaval uma fantasia da escola. Na última vez em que eu transmiti um desfile, falei para a [cantora] Alcione: "Olha uma ala da Mangueira toda branca, só tem um negro!". E ela mesma balançou os dedos como se dissesse: "Dinheiro". Pagou, levou. Você não vê mais a Mangueira, só na bateria. Nem na comissão de frente, porque agora elas têm bailarinas com sapato de ponta. Inventaram frescuras que..., sei lá, transformaram num espetáculo comercial da Broadway!"¹³²

A história, curiosa e relatada com o peculiar bom humor de Pamplona, é síntese de uma série de transformações que ocorrem no carnaval do Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XX, modificações que se iniciaram sobretudo a partir de sua atuação no Salgueiro. Do improvisado dos primeiros desfiles ao luxo espetacular da era Sapucaí, é possível afirmar que há uma mudança estrutural na maneira com que os desfiles são gestados e nos agentes que atuam disputando forças na construção comunitária da festa. Embora o desfile das escolas de samba seja, inevitavelmente, um ato coletivo, a figura do carnavalesco alcança centralidade.

¹³¹ Nessas considerações, Bora faz referência ao professor Felipe Ferreira que diz: "*muito mais que barroca, a carnavalesca (...) pode ser definida como uma artista pós-moderna, por sua capacidade de acumular, sobrepor e justapor referências reunidas em toda uma vida ligada à cultura, às artes e ao ensino.*" In: FERREIRA, Felipe. Rosa Magalhães: Pós-Modernidade Barroca. In: Imperatriz Leopoldinense – Revista de Carnaval 2009. Rio de Janeiro: Gráfica Formato3, 2009, p. 34.

¹³² Matéria publicada pelo jornal O Globo no dia 23 de fevereiro de 2009

No cenário atual, as trajetórias destes artistas são influenciadas por fatores muito complexos, diretamente ligados a um processo de mercantilização que se consolida a partir do longo período de predomínio do poder econômico da contravenção que proporciona a circulação dos profissionais entre as escolas a partir do “poder de quem dá mais”¹³³. Este processo, que surge de maneira tímida a partir dos anos 1950, se torna hegemônico nas décadas seguintes com o protagonismo da atuação dos chamados “bicheiros”, que se tornam mecenas do fazer carnavalesco. A proibição do jogo do bicho a partir de 1946 e a expansão territorial das favelas do Rio de Janeiro criam um cenário propício para que este personagem conquiste espaço. A relação que se constrói é também simbólica.

O banqueiro necessitava de um grupo de confiança no qual apoiar sua organização e a escola o fornecia; ela lhe assegurava a massa eleitoral graças à qual poderia negociar com a polícia, os políticos e o próprio governo, o que lhe permitia buscar sua rede de jogo em fundamentos sólidos; quanto à escola, o dinheiro fornecido pelo bicheiro auxiliava a financiar seu desfile suntuoso e a desenvolver as estruturas administrativas indispensáveis ao seu crescimento.¹³⁴

O fenômeno é tipicamente carioca: embora existam registros de contraventores presentes em boa parte das cidades grandes e médias do Brasil na época, foi nos subúrbios e nos morros do Rio que tal relação se estreitou a ponto de provocar um enraizamento que permanecem ainda hoje sólido. Nas regiões de grande densidade das zonas Norte e Oeste, por exemplo, contraventores e escolas de samba criam alianças marcadas pela rivalidade e pela disputa. A partir deste pacto, algumas agremiações são alçadas ao posto de referência, como a Beija-Flor de Nilópolis¹³⁵ a partir dos anos 1970, ou a Imperatriz

¹³³ Em 1990, a escola de samba São Clemente propôs o enredo *E o samba sambou...* em que fazia uma crítica à lógica mercantil dos desfiles. Não faltam críticas ao comércio de mestres-salas, porta-bandeiras e carnavalescos, à espetacularização dos desfiles, a chegada das celebridades e, nas palavras da própria escola, a perda da “tradição”. Em 2019 a escola reeditou o tema, mostrando sua plena atualidade.

¹³⁴ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 98

¹³⁵ A experiência da Beija-Flor consistiu-se em um momento inaugural da relação íntima entre as escolas de samba e os bicheiros. Nos anos 1970, Nilópolis, na baixada, era um aglomerado de horticultores e foi crescendo drasticamente. A chegada da família Abraão David que dominou a contravenção da área coincide com o período áureo inicial da Beija-Flor que conquista seu primeiro campeonato já em 1974, após a união com Joãosinho Trinta. Nos dias atuais, segue como presidente de honra da escola

Leopoldinense e a Mocidade Independente de Padre Miguel, na década seguinte.

De certa forma, pode-se dizer que os bicheiros fundam, no seio das comunidades periféricas, associações civis que dominam áreas em que o estado ou não chega, ou não demonstra interesse. Neste processo, o bicheiro torna-se não apenas um benfeitor do subúrbio¹³⁶, mas também um indivíduo que reconhece a força e a importância das escolas de samba e, num sentido mais amplo, de suas comunidades. Há um relato de um membro da Mocidade Independente de Padre Miguel que evidencia tais questões. Na virada para os anos 1970, a escola disputava o domínio local com outra agremiação, a Unidos de Padre Miguel¹³⁷. Ao comentar o processo que culminou na chegada do contraventor Castor de Andrade e no domínio da Mocidade sobre sua concorrente direta, ele diz:

Antes era raiz, não aceitava ninguém de fora. Nem carnavalesco tinha. Era dali mesmo, o pessoal da comunidade. Para nós sermos grandes, o nosso primeiro passo foi contratar um carnavalesco (...) Pegar um bom destaque, um bom passista (...) Era preciso pegar bons atores amadores que só dependiam de direção, e a direção veio perfeita. A escola cresceu. (...) A coisa evoluiu da seguinte forma: esquecemos que tinha a Unidos. Tinha quatro grandes na época: Império Serrano, Salgueiro, Portela e Mangueira, que disputavam o título. Nós resolvemos encarar as quatro. A Unidos não acompanhou este processo. Tá lá embaixo, com a mesma mentalidade. Fechada, um guetozinho deles, ali. As coisas rolando, acontecendo, e eles só eles, só eles. Não tomamos conhecimento e, só descendo, descendo...A primeira escola pequena a encarar as grandes foi a Mocidade. Como a Beija-Flor, que também era uma escolinha, pequenininha, subia e descia; Joãosinho foi pra lá com essa mesma mentalidade e ganhou. Foi a primeira a furar o bloqueio das grandes. É a nova geração. Hoje em dia tem que se profissional. Gera dinheiro. Tá televisionado, as revistas ali, o rádio ali. A competitividade aumentou muito. Tem que ter dinheiro

¹³⁶ QUEIROZ lista por exemplo a grande quantidade de empregos criados pela contravenção nos subúrbios. Dos vendedores de bilhete aos seguranças e pistoleiros que acompanham os bicheiros, os grupos contratam uma grande quantidade de pessoas, dando-lhes estabilidade e um modo de sobrevivência. Da mesma forma, seu financiamento dos desfiles permite a criação de uma grande quantidade de profissionais: artistas, músicos etc (em QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 103)

¹³⁷ Nesta década, a Unidos de Padre Miguel tem se consolidado novamente como uma das mais importantes agremiações do Rio de Janeiro, tendo conquistado em duas oportunidades o vice-campeonato do Grupo de Acesso

no carnaval. As escolas que não aceitaram isso, que não se modernizaram, ficaram de fora¹³⁸

O relato simplifica uma visão dominante na historiografia das escolas de samba: a existência de uma ligação direta entre a chegada das grandes quantidades de dinheiro da contravenção e a *modernização* dos desfiles, uma espécie de ruptura inevitável com os aspectos tradicionais que ditavam as regras até então. A ideia de um carnaval “moderno” comporta uma série de características e significados, como a predominância da opulência e do luxo, a contratação de profissionais de prestígio e a possibilidade de conquistar componentes que são referência em suas comunidades.

A disputa entre moderno e tradicional, luxuoso e criativo, se torna cristalizada no imaginário do carnaval. Em 1977, uma disputa simbólica neste sentido ocorre quando as escolas de samba União da Ilha do Governador e Beija-Flor de Nilópolis disputam ponto a ponto o título de campeã do carnaval. Naquele ano, à frente da comunidade insulana, Maria Augusta Rodrigues propôs um enredo lúdico, simples, criativo e que rendeu um samba-enredo antológico: “Domingo”. Do outro lado, a Beija-Flor trazia uma das criações características de Joãozinho Trinta: por meio do luxo absoluto, transmitido em plumas, paetês, brilhos e bordados, ele propôs o enredo “Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana”. Naquele ano, apenas a União da Ilha levou dez pontos em samba-enredo. Nos quesitos plásticos, porém, a Beija-Flor foi absoluta e ficou com o bicampeonato. A partir daquele ano, Trinta repetiria a fórmula à exaustão, modelo que ressoou em outras agremiações: no ano seguinte, a Mangueira não apenas prometeu mais luxo, como também investiu verba em fantasias e alegorias; já a Portela tratou de contratar Viriato Ferreira, figurinista das fantasias levadas para a avenida por Trinta.

Em seu depoimento registrado pelo Museu da Imagem e do Som, Maria Augusta Rodrigues relata a experiência do período à frente da Ilha e exalta aquilo que ela considerava o protagonismo dos desfiles: o samba-enredo:

¹³⁸ CAVALCANTI, M. L. V. C. O rito e o tempo. Ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 60

Então a Ilha veio marcando uma coisa... Eu digo que nada é por acaso! Não só fez uma estética diferente, nova, que tem tudo a ver com a minha formação em arte popular, né? A convivência com a arte popular. Outro ponto é a qualidade para mim que é fundamental que é a qualidade do samba enredo, eu acho que o samba enredo é a coisa mais importante de uma escola de samba e nós tínhamos, não só uma ala que nos dava chance, né?, de escolher, porque era fantástica [a ala de compositores], como essa ideia que uma escola pequena, mais pobre, com menos recursos do que as outras escolas do mesmo grupo, ela tinha que ter o diferencial e a qualidade no samba, né?, no visual diferente, numa bateria muito boa. Enfim, o "Domingo" foi uma coisa emblemática em todos os sentidos, foi um escândalo!

De certa forma, ao exaltar a estética "simples" que propôs, Maria Augusta adota uma estratégia. Isso porque, repetidamente, valores como pureza, autenticidade ou "samba no pé" são por vezes utilizadas como categorias que buscam desqualificar as escolas adversárias¹³⁹. Ainda neste sentido, a artista também estabelece outra rivalidade: a criatividade e o luxo, disputa que de alguma forma pode ter determinado os rumos do carnaval.

A Beija-Flor com aquela estética do João Trinta que era uma estética de gigantismo, de grande impacto e a Ilha com uma proposta exatamente oposta, né? Ele usava muito brilho, muito espelho, muita prata, muito ouro e o meu não tinha nada disso. O dele tinha muita pluma, eu não gosto de usar pluma, enfim, foi muito interessante. E até hoje esse assunto surge, de vez em quando me entrevistam, conversam... Eu acho que o que não aconteceu, não aconteceu e pronto. Mas algumas pessoas ainda hoje acham, " - Ah, porque se a Ilha tivesse ganhado teria mudado a história do carnaval!

A partir de tais depoimentos, fica visível que os carnavalescos atuam como agentes de transformação dentro de uma espécie de campo social (Bourdieu, 1996). Ou seja: é possível perceber o carnaval do Rio de Janeiro, e, por consequência, o desfile das escolas de samba, como um *campo* no qual os atores agem de forma a emprestar à manifestação cultural suas lógicas de ação. As mudanças que ocorrem dentro dessa lógica também são resultado dos rearranjos do poder desses agentes que buscam, de uma forma intencional ou não, fazer valer sua própria interpretação da realidade.

Assim, é possível explicar o carnaval a partir da aproximação com os capitais que, de alguma forma, podem estabelecer transformações: o capital econômico, o capital social, o capital cultural e, numa escala mais dinâmica,

¹³⁹ Nélson da Nóbrega Fernandes. *Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados*. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca, vol. 3, 2001. p. 105

algo que se pode chamar de capital *tradição*, ou seja, a legitimidade que se acumula ao longo do tempo pelo acúmulo de ações e definições¹⁴⁰. É justamente dentro desta estrutura que os carnavalescos atuam, e a partir desta atuação reconhecem não apenas as regras do jogo que se constrói, mas também parecem orientados para um sentido mais prático em que sabem dialogar diretamente com os elementos definidores.

Portanto é possível aproximar as regras da atuação dos carnavalescos dentro do âmbito da folia carioca como uma espécie de *campo artístico*, em que há agentes que lidam direta e indiretamente com a produção, como por exemplo os próprios artistas (carnavalescos), os críticos (júri especializado, cronistas do carnaval, jornalistas), o Estado e uma burguesia que exerce uma função cada vez mais interligada à festa.

A partir sobretudo dos anos 1990, a perseguição policial aos bicheiros produz um novo fenômeno no seio das agremiações. Após um período em que a suntuosidade foi predominante graças ao despejo do dinheiro da contravenção, as escolas procuraram subterfúgios para manterem o nível estético dos desfiles. É aí que surgem os primeiros enredos ditos “patrocinados”, que inauguram uma nova lógica dentro do carnaval: a *escola de samba s/a*¹⁴¹, ou seja, um momento em que as direções das escolas partem em busca de capital, seja do estado, seja do setor empresarial, para manterem a dimensão espetacular da festa.

Nas últimas três décadas, as agremiações se aproximaram da Companhia Vale do Rio Doce (Grande Rio, 2003), da revista CARAS (Salgueiro, 2013) da Danone¹⁴² (Porto da Pedra, 2012), da Pantene (Vila Isabel, 2012), da Basf (Vila

¹⁴⁰ Pereira de Carvalho, Cristina Amélia; Madeiro, Gustavo. *Carnaval: Mercado e Diferenciação Social*. Organizações & Sociedade, vol. 12, núm. 32, janeiro-março, 2005, pp. 166

¹⁴¹ Uma referência ao “Bumbum Paticumbum Prugurundum”, enredo do Império Serrano em 1982 cujo samba composto por Beto Sem Braço e Aluisio Machado dizia: *Super Escolas de Samba S/A/ Super-alegorias/ Escondendo gente bamba/ Que covardia!*

¹⁴² O patrocínio estabelecido entre a Danone e escola de samba Porto da Pedra constituiu um exemplo inédito da relação complexa criada entre as agremiações e empresas do setor privado. Naquele ano, o logotipo da marca foi relacionado ao da agremiação em campanhas publicitárias, *outdoors*, peças em jornais e até mesmo no dia do desfile. Mal recebida por público e crítica, a escola foi rebaixada e amargou o último lugar com notas muito inferiores aos anos anteriores.

Isabel, 2013), e até mesmo do ditador da Guiné Equatorial, Teodoro Obiang Nguema, que patrocinou o enredo da Beija-Flor em 2015¹⁴³. Isso sem contar a relação construída com aparelhos estatais como o governo francês (Grande Rio, 2009), suíço (Unidos da Tijuca, 2015) e sul-coreano (Inocentes de Belford Roxo, 2013).

Assim, constrói-se uma relação que é contraditória. Embora as agremiações não busquem como objetivo final a obtenção do lucro, os interesses do campo econômico seguem conquistando espaço. Embora o interesse das escolas de samba esteja mais próxima da construção de um capital que é simbólico, na tentativa ano a ano de perdurar, permanecer, consolidar-se representando o valor de um grupo de indivíduos, é possível perceber um momento tensionado no campo de forças rumo ao domínio do poder do capital, algo que mostra que o *campo* artístico que se desenvolve a partir do carnaval é um microcosmo que está inserido em um macrocosmo. Assim, é possível afirmar que, ao direcionarmos o olhar para a produção dos artistas ligados ao carnaval, a compreensão de seus trabalhos, não pode ser vista a partir unicamente de seu conteúdo, nem somente a partir contexto social no qual surgem. A produção de carnavalescos e artistas ligados às escolas de samba precisa ser analisada a partir da relação direta entre o texto e o contexto que contribuíram para a sua criação¹⁴⁴.

¹⁴³ O campeonato da Beija-Flor de Nilópolis em 2015 foi duramente criticado. Após o título da escola, até mesmo a Anistia Internacional soltou nota em que criticava a decisão da escola de se aproximar de um ditador. "É claro que nada disso é novidade. Sabemos do histórico de hipocrisia do Carnaval, onde se tem membros do crime organizado ao lado de políticos nos camarotes. O financiamento das escolas sempre foi um problema, não é algo novo", disse Maurício Santoro, um dos porta-vozes da instituição na época (presente em < Polêmica sobre Beija-Flor e Líder da Guiné é 'alerta' para o Brasil, diz Anistia, disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/polemica-sobre-beija-flor-e-lider-da-guine-e-alerta-para-o-brasil-diz-anistia,a0bbc0768dc8b410VgnCLD200000b1bf46d0RCRD.html>>

¹⁴⁴ JAN-CHIBA, Jacques Haruo Fukushigue. TADEO, Leticia. BORIM-DE-SOUZA, Rafael. *A criatividade como um habitus regionalizado no campo artístico bourdieusiano*. Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 53, N. 3, p.481

4. Uma criação de Rosa Magalhães: os fragmentos do Brasil

Quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1990, p. 138)

No ano de 1996, Rosa Magalhães ocupava uma posição central no carnaval carioca. Após um longo período atuando como decoradora¹⁴⁵ e um início tímido, mas marcante, como carnavalesca, a artista havia conquistado dois títulos seguidos em seu período inicial na Imperatriz Leopoldinense. O momento áureo não era ao acaso: na época, a agremiação de Ramos via crescer a força política de seu principal líder, o presidente Luiz Pacheco Drummond, que além de se tornar presidente da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a Liesa, também embebia a folia de Rosa com o dinheiro da contravenção¹⁴⁶.

A atuação da artista marcava um momento até então inédito na festa: o protagonismo de uma mulher no posto de carnavalesca, após uma longa sequência em que apenas homens conseguiam atingir tal destaque. Em uma matéria publicada por O Globo às vésperas do ano de 1982, Rosa é entrevistada e questionada sobre a questão de gênero no carnaval. Diz ela:

Ser carnavalesca é como sentir as dores do parto coletivamente. A gestação do filho também é coletiva, dura meses e provoca nos pais a dúvida de sempre: será que tudo vai correr bem?

¹⁴⁵ A partir dos anos 70, Rosa Magalhães e Lícia Lacerda vencem uma série de concursos e concorrências sobre o carnaval. Em 1972, elas tiraram o segundo lugar na decoração do Teatro Municipal. No ano seguinte, conquistaram o primeiro e o segundo lugar com as decorações do Baile de Gala organizado pelo espaço. Em 1977, foram as responsáveis pela decoração da rua Marquês de Sapucaí no primeiro ano em que os desfiles aconteciam ali – foi a primeira vitória de duas mulheres em uma concorrência pública para as tradicionais decorações urbanas do Rio. Elas venceriam em outras duas oportunidades: em 1980, propondo o projeto da rua Teresópolis, e em 1981, quando assinaram o visual da Marquês de Sapucaí e da avenida Rio Branco, o espaço mais tradicional do carnaval de rua da cidade

¹⁴⁶ FERREIRA, Felipe. O Marquês e o Jegue. Estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999; MEDEIROS, Alexandre. A Heráldica do Império Leopoldinense. In: DINIZ, Alan; FABATO, Fábio; MEDEIROS, Alexandre. As Três Irmãs. Como um trio de penetras “arrombou” a festa. Rio de Janeiro: Novaterra, 2012, p. 24

Na época, a artista era uma promessa, assim como Lícia Lacerda e Maria Carmem, que também são personagens da reportagem¹⁴⁷. Fato é que mesmo nos tempos atuais, não há registro de carnavalescas atuando com o mesmo protagonismo que Rosa Magalhães: a artista segue como a única mulher a se tornar campeã assinando individualmente um desfile desde que há registros claros sobre as Escolas de Samba¹⁴⁸, evidenciando o problema de gênero que emerge da estrutura patriarcal que se desenvolve nas agremiações.

Após o momento inaugural como carnavalesca, no início dos anos 1980, foi em seu apogeu, na segunda metade dos anos 1990, que a artista se viu no centro de um debate. Isto porque embora seus trabalhos conquistassem um sucesso sem precedentes perante a avaliação de júri, Rosa Magalhães foi motivo de uma série de críticas vindas, sobretudo, de colegas-rivais que ocupam postos semelhantes em outras agremiações.

Às vésperas do carnaval de 1996, uma reportagem publicada também em O Globo intitulada *Bicho-papão divide a avenida*, Chiquinho Spinoza¹⁴⁹, então carnavalesco da União da Ilha, repercute os dois títulos seguidos conquistados pela artista. *"Os dois últimos anos mostram que com esse júri para vencer precisa ser técnico, acadêmico e rico"*, diz. Na mesma reportagem, Milton Cunha, que assinaria o trabalho da Beija-Flor naquele ano, também problematiza a atuação da artista. *"No quesito belo acadêmico minha professora é insuperável, mas não sei até quando o júri vai continuar referendando a fórmula do clássico como sinônimo de primeiro lugar. Carnaval é uma festa meio doida, onde o público não quer ver uma coisa muito certinha"*,

¹⁴⁷ Matéria publicada em O Globo no dia 7 de fevereiro de 1982 com o título *Lícia, Rosa, Maria Carmem: carnavalesca, coisa que era só de homem, tarefa de bamba*

¹⁴⁸ Na história do carnaval, há registros de mulheres campeãs que são coautoras de desfiles assinados por carnavalescos. Destacam-se Lilian Rabelo e Márcia Lage (que assinaram em dupla com Renato Lage), Maria Augusta Rodrigues (que assinou com Fernando Pamplona e Joãozinho Trinta) e, mais recentemente, Bianca Behrends, que esteve em duas comissões que assinou carnavais campeões da Beija-Flor

¹⁴⁹ Às vésperas do carnaval 1996, Chiquinho Spinoza propôs o enredo *A Viagem da Pintada Encantada*, em que certa forma dialogava com as temáticas de Rosa Magalhães, sobretudo ao adotar um luxo estético e um esmero nos detalhes. Ao longo do processo de fabricação do carnaval daquele ano, Spinoza sempre se compara com Rosa, talvez como uma estratégia para preparar público e crítica

declara fazendo referência às características que sempre são mobilizadas para caracterizar a obra da artista.

Mas, era a rivalidade entre Rosa Magalhães e Renato Lage que ocuparia grande espaço nas reportagens publicadas na imprensa nos idos dos anos 1990. Tal embate é compreensível, já que na virada para a última década do século XX, Renato e Rosa se tornaram os artistas mais influentes da Sapucaí, disputando ano a ano cada um dos campeonatos. No auge da “era Sambódromo”, os dois se tornam antagonistas, representando modelos diametralmente opostos na criação carnavalesca: à Rosa é atribuído o rótulo de acadêmica, barroca, rococó, detalhista, histórica. Renato é *high-tech*, moderno, visionário, criativo, *pop*.

Um artigo publicado pelo *O Globo* em fevereiro de 1996, dias antes dos desfiles percorrerem a Passarela do Samba, exemplifica bem tal rivalidade. Em *Os bambambãs da folia*¹⁵⁰, é estabelecida uma relação de distanciamento entre os dois, como se representassem caminhos opostos rumo ao mesmo objetivo: o título de campeão.

Como diz o dialeto do samba, cada qual com seu cada qual: a fantasia dela é Fellini. A dele, Spielberg. Ela vai buscar inspiração nos corredores simétricos do Louvre, ele prefere as viagens insólitas dos parques da Disney. Ela mora na tradicional Copacabana e ela emergente Barra da Tijuca. Ela, desinsofrida, é clássica e acadêmica. Ele, zen, é ousado e abstrato. Rosa Magalhães e Renato Lage, os dois bambambãs da folia carioca, venceram em estilos marcados e separados por uma distância abissal. Agora, sobre a base segura do sucesso, os dois defendem seus domínios com unhas, dentes e veneno. Rosa deu à Imperatriz Leopoldinense dois campeonatos e um vice. Renato conseguiu performance semelhante na Mocidade Independente. O carnaval reverencia os dois e os alça a um trono que, um dia, foi só de Joãozinho Trinta.

A reportagem resume a quilo que, no pré-carnaval, se construía como grande atrativo da disputa: o embate direto entre os dois profissionais, então disputando ano a ano o protagonismo da festa. Em 1996, o público veria na avenida nobres da corte, animais exuberantes, palácios europeus e

¹⁵⁰ Reportagem publicada em *O Globo* no dia 4 de fevereiro de 1996, assinada pelos jornalistas Aydano André Motta e Paulo Sérgio Marqueiro.

monumentos históricos, mas também astronautas dignos de *sci-fi*, Frankensteins estilizados, quilômetros de neon e indumentárias típicas de espetáculos da *Broadway*. A oposição de estilos entre Rosa e Renato é alimentada pelas próprias declarações dos artistas. "*Outro dia, por acaso, vi um desses seriados japoneses na televisão. Parecia coisa do Renato Lage. Eu sou a antítese dele. Cada um tem a sua época, a minha é mil oitocentos e pouco*", diz ela. "*Dizem que a Rosa é barroca, mas eu acho que ela fez um rococó mais chegado à folia de reis*"¹⁵¹, rebate ele. Tal postura parece perfeita para o deleite de público e crítica – e também da imprensa, interessada em estabelecer heróis e vilões a cada quarta-feira de cinzas. Embora assumam posições de oposição, ambos os artistas desconstróem suas próprias definições ao longo dos anos¹⁵².

Assim, é possível perceber que a existência de uma disputa é um elemento decisivo para a compreensão do espetáculo das escolas de samba. Embora cada apresentação seja realizada para o deleite do público e de milhões de telespectadores, as escolas se apresentam com o objetivo final de serem campeãs. "Como todos esses desfiles ou apresentações implicam um julgamento e um concurso, pode-se observar como suas relações são dinâmicas e possuem notáveis consequências como uma dramatização de certos aspectos da sociedade brasileira"¹⁵³.

Portanto, é possível afirmar que a atuação das escolas de samba, e, num âmbito mais direcionado, de seus artistas-criadores, se tornam indicativos da existência de um campo de batalha em que os mais diversos agentes disputam seus espaços conquistando prestígio e consolidando suas trajetórias. Muito mais do que a simples criação de um espetáculo visual, as escolas precisam,

¹⁵¹ Outro trecho da reportagem publicada em O Globo no dia 4 de fevereiro de 1996, assinada pelos jornalistas Aydano André Motta e Paulo Sérgio Marqueiro

¹⁵² Em um debate realizado no Auditório Cartola do Centro Cultural da UERJ no dia 07 de maio de 2013, Renato Lage reflete sobre a definição de "carnavalesco high-tech" que sempre o acompanhou. Em uma declaração firme, ele diz que a expressão limita o seu trabalho, uma vez que, segundo ele, o estilo que mais o agrada é aquele resultante da minúcia e do detalhamento manual como os trabalhos, por exemplo, de Arlindo Rodrigues. Tal visão é evidente ao observarmos os trabalhos mais recentes do artista no Acadêmicos do Salgueiro, época em que investiu na utilização de materiais e formas pouco utilizadas na época da Mocidade.

¹⁵³ DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 124

para serem campeãs, se adequarem às regras pré-definidas pelo julgamento disposição de alas, ausência de falhas em alegorias e fantasias, organização, tempo de desfile. Portanto, por mais exuberante que seja o projeto proposto por um carnavalesco, ele só poderá ser campeão caso esteja de acordo com uma ordem pré-estabelecida. Na folia organizada pelo Estado, e do qual participam integralmente componentes e foliões, há a constituição de um sistema e uma lógica, uma razão.

A luta feroz que se desenvolve entre as escolas, no momento da festa, e que, mais suavizada, é mantida o ano todo, constitui apoio e garantia da permanência da sociedade atual. Desta sociedade, cada escola é imagem na racionalidade de sua organização; desta sociedade, as escolas celebram a ordem, cuja caução invocam. Pois a ordem é o elemento fundamental para a realização dos folguedos carnavalescos; a obediência estrita à ordem é indispensável para que uma escola seja a grande triunfadora na competição do Reinado de Momo¹⁵⁴.

4.1 Viagens e imagens: a gestação do desfile de 1996

Situado no centro deste terreno de disputas, a atuação prática do carnavalesco dentro da estrutura complexa das Escolas de Samba, se estende por três eixos centrais: a criação narrativa do enredo condensada no texto inicial, a **sinopse**, o *desenho* e a *criação das fantasias*, e a *concepção e execução das alegorias*. Para Rosa Magalhães, o início de um desfile de escola de samba não é “na prancheta do ateliê”, mas sim na aproximação com um tema em “uma pilha de livros de vários assuntos”. Ela diz:

[...] Eu pego muito livro pra ler. Eu vou folheando, vou mexendo, de repente a coisa sai [...] Aí, dali, você vai desenvolvendo e a coisa vai surgindo [...] Eu faço geralmente uma pilha grande, de vários assuntos. Aí eu fico mexendo, até aparecer. [...] eu tenho uma biblioteca grande quando eu não tenho, eu peço a alguém ir na biblioteca e descobrir alguma coisa, começo a ler. Às vezes é uma frasezinha só que você acha...¹⁵⁵

¹⁵⁴ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro – O vivido e o mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 116

¹⁵⁵ A revelação está transcrita na dissertação de mestrado do pesquisador e atual professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro Felipe Ferreira, cujo trabalho intitulado *O Marquês, o Jegue, a Princesa e o Corta-Jaca: um estudo sobre a expressão plástica da cultura popular e da cultura erudita nas fantasias de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro*.

Neste sentido, fica claro que a carnavalesca acredita que o processo inicial de germinação de um trabalho é a pesquisa e a redação da *sinopse*¹⁵⁶. Por sinopse de enredo entende-se o texto-mestre em que está o resumo da narrativa a ser transformada em carnaval. É a partir do texto inicial que serão criadas fantasias, alegorias e, em um primeiro momento, o samba-enredo. A *sinopse* proposta por cada carnavalesco a cada ano deve estar à serviço de algumas questões: primeiro, ela precisa estar apta a ser traduzida em linguagem visual, ou seja, cada elemento descrito pelo texto deve ser transformado em fantasias e alegorias passíveis de leitura. É preciso também que na sinopse estejam descritos núcleos temáticos, o que no jargão do carnaval também é chamado de *setores*. A setorização dos desfiles impede a repetição de temas, facilita a definição de questões estéticas e ajuda no entendimento do público e dos jurados – por isso é sempre aconselhável aos carnavalescos que evitem temas abstratos e escrevam os enredos a partir de questões visuais bem definidas. Nas palavras da própria carnavalesca, o enredo é o “fio condutor”.

Uma das características das escolas de samba é contar uma história que a cada ano tem que ser diferente. Ter um tema e contar uma história dará origem a todas as outras etapas subsequentes, até culminar com desfile de carnaval. O enredo, portanto, é o fio condutor da letra e da melodia do samba, e vai orientar a criação e execução dos trajes, o desenho dos carros alegóricos a escolha das cores e dos efeitos coreográficos, assim por diante. A escolha do enredo é o ponto de partida para um grande desafio: colocar a escola na avenida. Não se trata de uma grande explanação. Em geral tem que conter as informações necessárias para um bom entendimento da história que você quer contar e do que se pretende mostrar na avenida. Mal comparando, é como libreto para ópera¹⁵⁷

¹⁵⁶ Em muitas agremiações, a sinopse de enredo está sob o crivo do Departamento Cultural, órgão que ganha importância a partir dos anos 2000 para coibir a perda de identidade temática das escolas, mantendo as suas “tradições”. Vale ressaltar que a Imperatriz Leopoldinense, tema deste estudo, possui um grupo organizado responsável pela aprovação das temáticas desde a sua fundação, ainda nos anos 1950. Desde os primeiros anos, os enredos da escola prezaram por uma “argumentação consistente e densa” (MEDEIROS, 2012). A presença de personalidades de formação superior (médicos, advogados) e pequenos empresários entre seus membros fez da escola uma organização sempre preocupada com a função cultural de seus temas.

¹⁵⁷ MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997, p. 26

Assim, o texto do carnaval tem um caráter evidentemente narrativo, pouco afeito ao poético. Ou seja, sua principal função é expor, contar, relatar um tema que será transformado em elementos visuais. Embora o objetivo principal seja justamente contar uma história de forma intencional ao longo da avenida, cada novo desfile a cada novo ano dispõe também sobre a história de cada um de seus componentes e profissionais.

Além da história que é contada naquele ano, cada grupo narra também a sua história, sua identidade cultural. Ela está se contando, ela está se cantando. Quando a bandeira da escola roda, ela movimenta o vento, o vento traz o que é ancestral, a memória afetiva que é a própria Escola de Samba.¹⁵⁸

Benjamin em *O Narrador* aponta uma crise da narrativa no momento em que a experiência coletiva (*erfahrung*) se enfraquecia e abria espaço à experiência solitária (*erlebniz*). Para exemplificar seu ponto, estabelece-se dois tipos de narradores: de um lado o “marinheiro comerciante”, e do outro, o “camponês sedentário”. O primeiro é aquele que diante de outro local, país, continente, é capaz de relatar aquilo que nos falta, o estranho, demonstrando a ilimitada experiência de conhecer o mundo. O segundo representa aquele que embora esteja enraizado em sua comunidade, é capaz de transmitir suas histórias e tradições. Oralidade e escrita, portanto, só alcançam a extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, se levar em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos¹⁵⁹. Ou seja: é a partir da adoção do olhar do nativo e do olhar do viajante que se cria a possibilidade de compartilhar conjuntos de experiências, dividindo-as, multiplicando-as.

No universo das escolas de samba, cabe ao carnavalesco a função de conduzir a narrativa, ou seja, é a partir da ideia original deste artista que se desenvolve cada desfile. O processo de construção, porém, não é solitário: cada componente ajuda a contar este enredo pré-definido, de um modo sempre coletivo. Geralmente é a partir da relação de aproximação entre uma agremiação e um carnavalesco que surgem parcerias longas e duradouras,

¹⁵⁸ Depoimento do carnavalesco e pesquisador Milton Cunha em entrevista ao canal Aventuras de Ler (disponível em https://www.youtube.com/watch?v=TuFKQkq_vUQ&t=330s)

¹⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.

porque está em jogo uma comum aceitação entre o profissional e sua comunidade. Ou seja, é da união entre a experiência dos componentes que guardam a história daquela agremiação com a experiência solitária do artista que surge uma relação apta ao sucesso.

No período em que esteve à frente da Imperatriz Leopoldinense, Rosa Magalhães propôs uma série de enredos de cunho histórico resultantes de pesquisas aprofundadas, promovendo um diálogo entre sua trajetória como artista, sua formação intelectual e a expressão tipicamente popular das escolas de samba. Marcada por temáticas eruditas desde a sua fundação, a Imperatriz Leopoldinense se tornaria terreno fértil para os trabalhos da artista. Assim como aconteceu ao longo da história da própria escola, os trabalhos da artista propõem uma diminuição dos limites entre a cultura popular e a erudita, fronteiras que já são construídas a partir de concepções obscuras. Para compreendê-los, é necessário apostar “na interação e não na divisão entre elas”¹⁶⁰.

[Rosa] iria encontrar um caminho capaz de expressar não só sua formação associada às características da escola, mas também todo um formato tecido pelas relações carnavalescas entre o erudito e o popular. Tais relações, manifestadas, na verdade, em todos os momentos da criação de seus enredos, tais como seu desenvolvimento dramático, seu conjunto visual e suas alegorias¹⁶¹

A atuação do carnavalesco dentro da complexa estrutura das escolas de samba foi motivo de muitas reflexões de pesquisadores que se atentam ao universo do carnaval porque evidencia, as contradições a partir da atuação do *asfalto* em instituições do *morro*. Na definição de Gilberto Velho, que empresta de Bakhtin algumas de suas considerações, o carnavalesco pode ser encarado como um “mediador por excelência, trazendo informações e procurando traduzir e interpretar preferências e padrões do mundo do samba e das camadas médias”¹⁶². Da mesma forma, é possível afirmar que, num contexto mais geral, o carnavalesco não atua como mero responsável apenas pela

¹⁶⁰ - BURKE, Peter. A cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

¹⁶¹ FERREIRA, Felipe. O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, p. 123

¹⁶² - VELHO, Gilberto. Mediação, cultura e política. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

mediação, mas também por uma ação criativa intencional, ou seja, pela autoria. Já Felipe Ferreira propõe uma definição que vai além:

O carnavalesco irá (...) realizar seu trabalho num plano intermediário entre a criação erudita e o popular (...) nem irá trabalhar sob um plano preestabelecido, ditado pela mais alta hierarquia (como o artista erudito) nem criará independentemente sem formulário acadêmico explícito (como o artista popular). O trabalho criativo do carnavalesco irá se equilibrar entre estes dois caminhos em seu processo criativo¹⁶³

Para outros pesquisadores, o artista principal que gerencia a parte plástica das escolas de samba poderia se enquadrar na categoria artista-anfíbio¹⁶⁴ ou então um mero cenógrafo adaptado ao mundo pós-moderno. Fato é que a atuação do carnavalesco propõe uma série de debates aprofundados sobre “os limites da autoria, as fissuras das narrativas, as conflitantes e complementares visões de Brasil, o papel do carnaval carioca no contexto do que se entende por “cultura brasileira”, os procedimentos de tradução visual do texto escrito, a ressignificação de símbolos e conceitos e a circularidade da cultura”¹⁶⁵.

Assim, embora o carnaval de 1996 tenha a assinatura e a grife Rosa Magalhães, a própria artista¹⁶⁶ lembra que as criações no carnaval são sempre coletivas embora seja possível perceber uma certa verticalidade nas criações: muitas vezes o artista responsável pelo desenho não é o mesmo que realiza o processo de modelagem ou a confecção das esculturas e dos figurinos. Assim, a própria atividade artística dentro do carnaval é digna de problematizações, já

¹⁶³ FERREIRA, Felipe. O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, p. 113

¹⁶⁴ Como o dito por Canclini, estes artistas são definidos pela sua capacidade de “de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências”, ver CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998

¹⁶⁵ BORA, Leonardo Augusto. Brasil, Brazil, Breazail: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães - Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018, p. 31

¹⁶⁶ Em *Making Carnival – Fazendo Carnaval*, a artista também ressalta a importância de toda a cadeia que se cria em torno da produção de fantasias. “Os protótipos dos trajes envolvem um grande número de profissionais e artesãos: o chapeleiro, a costureira, o aderecista, além de um grande número de comerciantes das mais diversas áreas, fabricantes de armações de espuma, tecidos, bordados, paetês, plumas, linhas (...)lojas de material elétrico, de tinta e fornecedores de vários tipos de cola e produtos derivados do petróleo, utilizados nas forrações”, diz.

que a marca da autoria esconde as realizações de artistas que estão inseridos de maneira invisível dentro das agremiações.

O desfile *Imperatriz Honrosamente Apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil* começou a ser negociado com grande antecedência, ainda em 1994, quando a escola finalizava o trabalho que terminaria 1995 como o grande campeão. Naquele ano, a Imperatriz recebeu uma proposta de Peter Furlinger, então ocupante de um cargo-chave no departamento de turismo austríaco¹⁶⁷, para a criação de um enredo que coroasse o aniversário de mil anos da dinastia dos Habsburgo. A proposta era homenagear Leopoldina, a imperatriz que desembarcou no Novo Mundo para se casar com Dom Pedro I – personagem que está cravado no nome da própria agremiação.

Convidada por autoridades austríacas, Rosa Magalhães viajou ao país para realizar o processo inicial de pesquisa para o enredo – foram doze dias em outubro de 1995 custeados pelos europeus. Em *O Inverso das Origens*, espécie de livro-memória em que a artista traça parte de sua trajetória, Rosa relembra a viagem à Áustria. Conta que inicialmente desembarcou em Viena e ficou hospedada no mesmo hotel em que dom Pedro II esteve em meados do XIX, além de ter participado de visitas guiadas ao palácio de Schönbrunn, residência em que Leopoldina morou até vir ao Brasil. Lá, Rosa Magalhães conheceu de perto o acervo da biblioteca particular de Francisco I, incluindo as aquarelas assinadas por Thomas Ender. A artista ainda acessou as cartas originais enviadas por Leopoldina para a família antes de passear pelos arredores da cidade. *“Almocei com uma professora de História que me forneceu detalhes sobre a vida na corte austríaca, saboreei a famosíssima Sache Tarte, e, ainda, de lambuja, consegui ver os prédios art-nouveau de Viena e algumas obras de Klimt”*, diz a própria artista, evidenciando seu interesse não apenas pela pesquisa em si, mas também pelo circuito de arte da cidade¹⁶⁸. Além do relato de um passeio de carruagem pelas ruas de Viena rumo a um dos palácios em que a princesa costumava passar férias, ela ainda detalha os passeios na região montanhosa de Innsbruck e a experiência de assistir aos

espetáculos teatrais de Salzburgo. De volta ao Brasil, diz ela “*não foi difícil transformar tanta informação em enredo*”.

Seguimos de carro até o átrio de uma igreja e lá tivemos uma grande surpresa: a viagem seria realizada na carruagem do Correio Imperial, puxada por quatro cavalos muito bem fornidos e conduzida por cocheiros de uniforme impecável com botões reluzentes. Enquanto percorríamos a cidade, fomos uma grande atração. Quando a carruagem entrou na estrada, porém, causamos um impacto sensacional. Carruagem não tem buzina e, para evitar choques com os automóveis, um dos condutores soprava uma enorme trompa avisando aos incautos que lá íamos nós!¹⁶⁹

A preparação do desfile foi envolta em muita expectativa, já que o bicampeonato colocava a escola como favorita ao tricampeonato, o que poderia acontecer pela primeira vez desde que os desfiles passaram a ocupar o Sambódromo da Marquês de Sapucaí. Em janeiro, matérias da imprensa já destacavam a preparação do projeto, como a publicada no dia 9 pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Na reportagem *Imperatriz abre os cofres rumo ao tri*, a publicação afirma que, da prisão¹⁷⁰, Luizinho Drummond, o patrono da escola, teria dado ordens para não economizar na tentativa de conquistar o título. Em declarações à imprensa, Wagner Araújo, um dos diretores da escola, faz questão de afirmar que não houve qualquer interferência nas decisões de Rosa, apesar do montante de dinheiro despejado pelo governo austríaco. “*O desenvolvimento do enredo é de competência exclusiva da carnavalesca. A escola não aceita ingerências*”, diz.

Em um artigo publicado também em *O Estado de S. Paul* no mês seguinte, 14 de fevereiro, Furlinger é taxativo ao falar dos interesses do governo austríaco no patrocínio: “*É uma mídia que não tem preço*”. Baseado na informação de que na época o número de espectadores do carnaval do Rio de Janeiro

¹⁶⁹ MAGALHÃES, Rosa; NEWLANDS, Maria Luiza. O inverso das origens. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2014, p. 80.

¹⁷⁰ Na tarde de 21 de maio de 1993, os 14 dos maiores “banqueiros” de jogo do bicho do Rio de Janeiro e ligados à Escolas de Samba foram condenados a seis anos de prisão, então a pena máxima para o crime de formação de quadrilha ou bando armado. Entre eles estavam Castor de Andrade (Mocidade) Ailton Guimarães Jorge, o Capitão Guimarães (Vila Isabel); “Anisio” Abraão David (Beija-Flor); Luizinho Drummond (Imperatriz). Em 1995, uma série de disputas judiciais levou alguns dos bicheiros para a prisão, incluindo o patrono da escola de Ramos.

ultrapassava os 70 milhões, ele traça um objetivo claro para aquilo que era tratado como um investimento: aumentar o número de turistas que visitam o país, estacionado em 35 mil ao ano. Um mês antes, o jornal *O Globo*, mais especificamente no dia 14 de janeiro de 1996, dá detalhes sobre a cobertura realizada pelo governo e meios de comunicação que vieram diretamente da Europa para a cobertura do desfile. À publicação, o vice-cônsul da Áustria, Thomas Spalek, festeja a parceria. “*Essa combinação entre Áustria e Brasil é bem interessante*”, diz. Ainda segundo a matéria publicada pela publicação, a escola recebeu cerca de R\$ 100 mil, mais ou menos uma sexta parte do montante gasto pela escola no desfile daquele ano¹⁷¹.

4.2 Primeiro fragmento: O Brasil e o delírio tropical

Embora a narrativa do desfile proposto para o ano de 1996 seja aparentemente linear e histórica (ver anexos), Rosa Magalhães propôs a **abertura** como um momento inicial deslocado da narrativa principal, uma espécie de síntese daquilo que será exibido na avenida nas alas seguintes. Tal síntese é formada pela comissão de frente e o carro abre-alas, que funcionam como elementos separados, mas ganham força narrativa ao aparecerem combinados.

¹⁷¹ A discussão sobre os enredos patrocinados de alguma forma exalta os ânimos e é motivo de grandes críticas. O primeiro enredo oficialmente realizado com a ajuda de recursos de grandes corporações foi *Samba, suor e cerveja - Combustível da ilusão* (Império Serrano, 1985) patrocinada por uma cervejaria. Rapidamente o regulamento foi alterado impedindo que as agremiações fizessem merchandising em seus desfiles, o que não impediu que a prática de comercialização de enredos se expandisse ao longo das décadas seguintes. Há alguns casos emblemáticos, como em 2002, ano em que Salgueiro e Beija-Flor comemoraram o centenário de Santos Dumont (cada qual patrocinada por uma grande companhia aérea). O caso que motivou mais críticas aconteceu na Porto da Pedra em 2012 quando a agremiação, patrocinada pela gigante do meio alimentício Danone, resolveu contar a história do iogurte: críticas pesadas, notas ruins e um rebaixamento deixaram a mensagem de que o carnaval não é um *vale tudo*. Curioso pensar que Rosa Magalhães é justamente uma das artistas que consegue, de alguma forma, burlar as imposições do patrocínio. Também em 2002, a Imperatriz Leopoldinense recebeu um montante da prefeitura de Campos dos Goitacazes (RJ). Ao invés da historiografia da cidade, a carnavalesca subverteu a ordem e propôs um enredo sobre a antropofagia, partindo dos índios Goitacás que habitavam a região. Em 2004, outra rasteira: patrocinada por Cabo Frio, Rosa usou a cidade para reconstruir a trajetória do Brezail, corante que era retirado do árvore-símbolo, o Pau Brasil. A ligação? Cabo Frio foi o primeiro entreposto de envio da madeira para a Europa. Frustrada, já que esperava um enredo laudatório, a Câmara da cidade tentou reaver o dinheiro do patrocínio, causando uma nova polêmica. Tarde demais: o desfile já havia ido para a avenida e o caso foi encerrado sem complicações para a escola.

A comissão de frente é um elemento obrigatório presente no desfile das Escolas de Samba desde os anos 1930, mas que viveu seu auge a partir da era Sambódromo. Nos primórdios, as comissões de frente apresentavam a escola e traziam, na maioria das vezes, grandes baluartes das agremiações que saudavam o público e abriam passagem para os demais componentes¹⁷². Na segunda metade dos anos 1970, as comissões de frente se adequam aos enredos, propondo fantasias inseridas dentro da temática, modelo que é adotado nas décadas seguintes: a comissão de frente passa a designar um grupo de bailarinos ou sambistas coreografados por um dançarino geralmente profissional que executa uma sequência de passos marcados na frente de público e jurados. Cabe à comissão o primeiro contato com as arquibancadas, o que cria uma responsabilidade decisiva: um bom impacto na abertura é chave para a conquista do campeonato.

Na Imperatriz Leopoldinense, Rosa Magalhães viveu uma parceria vitoriosa com o artista Fábio de Mello, recordista absoluto em conquistas do prêmio Estandarte de Ouro do jornal O Globo, um dos prêmios mais tradicionais do carnaval carioca. De 1992 até a virada dos anos 2000, os dois formaram uma parceria campeã a partir da criação de um grupo de componentes aptos à dança e da adoção de uma nova estratégia: adequar não apenas o figurino, mas também as coreografias ao enredo que é apresentado.

[O coreógrafo formou] um grupo de jovens da comunidade para montar a nova trupe de abertura, já que a proposta era utilizar os talentos do berço da própria Imperatriz. A partir daí, foram arrebanhados pela diretoria, nos ensaios de quadra, quinze rapazes de grande estatura que tivessem certo jeito para a dança e disposição para os ensaios. Na liderança do verdadeiro Exército de Brancaleone, Fábio de Mello teve o grande mérito de entender e reinventar a dinâmica original de movimentos de uma comissão de frente – saudar o público e apresentar a escola – adaptando os seus conhecimentos de dança na sua criação de uma coreografia que fosse impactante e passível de execução por aquele grupo tão heterogêneo¹⁷³

¹⁷² CORRÊA, Eliseu de Miranda. As múltiplas faces da comissão de frente no contexto da ópera de rua. Mestrado em história na PUC/SP. p.77

¹⁷³ In MEDEIROS, Alexandre. **A primeira impressão é a que fica**. In: DINIZ, Alan; FABATO, Fábio; MEDEIROS, Alexandre. *As Três Irmãs. Como um trio de penetras "arrombou a festa"*. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2012, p. 182

Em 1996, os quinze componentes da comissão de frente trajam fantasias que criam um ser híbrido, metade violinista, metade arara. A fantasia é formada por duas partes: uma casaca de corte bordada com frutas brasileiras e uma gigantesca cabeça em formato de pássaro. Violino na mão e samba no pé, Brasil e Áustria. Ferreira¹⁷⁴ atenta para a questão de que tanto a ave como o instrumento são elementos sonoros: *de um lado, o grito selvagem da arara, de outro o som erudito do violino*. As capas em tom dourado, os bordados simulando ouro nas cabeças e o arremate com plumas de grande volume impactavam pelo luxo, uma das características dos trabalhos da artista na época. De certa forma, a indumentária apresentada pela carnavalesca propunha uma visão delirante sobre os trópicos, ou seja, a superação de um retrato fiel da realidade com o objetivo de promover um espetáculo visual. Neste primeiro setor, o intuito era interpretar o encontro entre Carolina Josefa Leopoldina e o Brasil, país que estava consolidado no imaginário europeu e que seria morada da futura Imperatriz.



Figura 4.1 - Apresentação da Comissão de Frente com fantasias de Rosa Magalhães. Nota-se o luxo do conjunto de plumas na cabeça e os casacos bordados com frutas brasileiras, como o caju. Em primeiro plano, o coreógrafo Fábio de Mello – Foto: Wigder Frota

¹⁷⁴¹⁷⁴ FERREIRA, Felipe. O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, p. 135



Figura 4.2 - Visão detalhada da fantasia da comissão de frente da Imperatriz Leopoldinense. Na avenida, os quinze componentes executavam passos de minueto e simulavam o uso do violino. Além do predomínio do verde e do dourado, cores da agremiação, a aplicação de múltiplas referências se torna evidente. Além das frutas tropicais, os casacos misturam rélicas de folhas de bananeira, flores e plumas. Foto: Reprodução/O Inverso das Origens

A ideia geral da comissão de frente reaparece no carro abre-alas, que também simboliza a visão da exuberância da natureza brasileira. Na parte central, cinco araras cobertas de guirlandas de frutas e flores reproduzem um delírio em que elementos tropicais aparecem reunidos. De alguma forma, a artista estabelece um diálogo com os relatos dos viajantes europeus diante de uma natureza selvagem e desconhecida. Entre os anos iniciais do processo de brutal colonização ainda no século XVI até a chegada da Família Real já em idos do XIX, o Brasil foi rota de expedições de intelectuais, curiosos e os mais diversos tipos interessados em um relato muitas vezes fantasioso e extraordinário. Ao mesmo tempo conhecido e desconhecido, familiar e exótico, este território mobilizava a imaginação do Velho Mundo. A exuberante variedade de frutos de cores e sabores estranhos que aqui existiam aos montes, os sons dos pássaros que cantam e cruzam os céus, as flores de cores e odores complexos, enfim, a imagem de um país onde *tudo o que se planta dá* foi e é parte daquilo que define este pedaço de terra. A utopia, o Éden, a visão de um verdadeiro paraíso, parece firmemente enraizada no imaginário da época.

Publicadas ainda no século XVI, as primeiras narrativas pareciam se aproximarem desta ideia, ou seja, a visão de que além de uma natureza virgem e perigosa, aqui também seria a morada de seres fantásticos¹⁷⁵. Ou seja, a narrativa dos primeiros viajantes dialogava diretamente com mitos que já circulavam entre os europeus. O Paraíso desloca-se para esta terra então desconhecida e na qual se projetavam imagens fantasiosas:

Nessas regiões maravilhosas para além de Tule ora estaria situado o Paraíso Terrestre, com seus campos fertilíssimos, um clima de perene primavera, a Fonte da Juventude, a Árvore do Bem e do Mal e o grande rio dividido em quatro braços, ora a terra inóspita, despovoada ou, pior, habitada por seres disformes ou monstruosos – arimastos dotados de um só olho na testa, artabaritos sem boca, ciápodos de uma única perna bifurcada em dois pés (2), blêmios sem cabeça com olhos nas espáduas, e mais cinocéfalos, andróginos, pigmeus, grifos, antropófagos e, numa palavra, toda uma horripilante fauna subumana (LEITE, 1996)

Em um dos relatos de grande influência na construção das imagens do Novo Mundo, *As Singularidades da França Antártica*, publicado em 1557, o frade franciscano André Thevet se maravilha com as riquezas naturais deste solo. Revela-se um paraíso tropical e fértil no qual é motivo de elogios as frutas, como o ananás, árvores frondosas, a terra firme e confiável, os rios repletos de peixes e as planícies espaçosas adequadas ao cultivo. A visão encantadora da natureza exuberante do novo mundo segue aparecendo em relatos de viajantes franceses. A chegada de Jean de Léry, que publica volume da *Coleção das grandes viagens*, ajuda a dissipar tal visão de cunho naturalista. Maravilhado, descreve a existência de peixes velozes, pássaros em cores múltiplas, tartarugas de tamanhos surpreendentes, além de uma grande variedade de borboletas, golfinhos, macacos, ratos, crocodilos e jacarés. Flores, vegetação e frutos também são motivo de descrições minuciosas.

¹⁷⁵ Em *Viajantes do Imaginário – A América vista da Europa – século XV - XVII*, Revista USP, nº 30, o autor José Teixeira Leite faz um apanhado sobre as narrativas extravagantes de viagens imaginárias ou sobrenaturais. Segundo ele, em obras como a *Navegatio Sancti Brendani Abbatis*, *Coisas Inacreditáveis para além de Tule*, na *Cosmographia* de Ético, na *Ymago Mundi* de Pierre D'Ailly ou nas *Viagens* de John Mandeville, todos publicados nos anos seguintes do descobrimento do Novo Mundo, há um protagonismo dos relatos fantásticos e fantasiosos sobre a vida nos trópicos

Entre os viajantes portugueses que aqui desembarcaram nos anos seguintes ao descobrimento, a descrição de terras brasileiras também continha forte caráter naturalista. Na obra de referência *Tratado da Terra & História do Brasil e História da Província de Santa Cruz*, de Manuel Gandavo, encontra-se uma descrição detalhada e ufanista da fertilidade da terra, das belezas naturais e elogios ao clima ameno e receptivo, indicando que existia um diálogo entre os múltiplos relatos. “Um texto (...) alimentava o outro, o que indica não só a existência de um imaginário comum, mas que este crescia como uma espiral¹⁷⁶”.

A partir do século XVIII, a publicação de grandes compêndios coloca o Brasil mais uma vez como peça central do imaginário europeu. Obras como as de Louis François Tollenare e Jean-François de la Harpe - esta última com seu relato deslumbrado dos papagaios e aves brasileiras, constituem apanhados com o claro objetivo de incentivar a imigração. Com um caráter científico questionável, estas obras funcionam como “roteiros de viagem” para despertar interesse e curiosidade para viverem em terras brasileiras.

A partir do século XIX, a vinda da Família Real e a transferência da corte ao Brasil criam um momento atraente para expedições científicas que trazem botânicos, geógrafos e gravuristas das mais diversas nacionalidades. O desembarque na colônia alçada à capital promove um movimento de revisão dos conhecimentos difundidos até então sobre o Novo Mundo – é necessário ver com novos olhos, conhecer em profundidade as características deste paraíso. É neste contexto que os trabalhos de Alphonse de Beauchamp, tornam-se emblemáticos. Primeira grande obra geral sobre o país publicada em francês, o relato em doze volumes enaltecia as riquezas da nova terra e comemorava a transmigração da corte, o que na opinião do autor daria ao “Império Brasileiro as mais brilhantes esperanças”. Para o autor, a vinda da realeza para viver em terras brasileiras era um movimento natural que consagraria o destino da nação. Segue o autor: “Este Império tão poderoso quanto magnífico, balanceará dentro em pouco o poder desmedido dos Estados Unidos e terá por si a vantagem de um clima aprazível, de um terreno

¹⁷⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 33

fértil em produções de úteis e preciosas”¹⁷⁷, afirma. De certa forma, o próprio nome Brasil está inserido em uma visão mítica e construída da existência de um paraíso terreno:

Em alguns casos transforma-se a Ilha de São Brandão em um arquipélago, que pode incluir, como sucede no mapa de André Benincasa, anconitano, datado de 1467, a do Brasil, ou Braçile, que no século anterior, em 1367, a carta de Pizzigano colocava, por sua vez, com o nome de Ysola de Braçir, entre as chamadas “Benaventuras”. Essa fantástica ilha do Brasil, tão estreitamente vinculada a toda mitologia de São Brandão, pertence, com esta, à antiga tradição céltica preservada até os dias de hoje, e que aparentemente nada tem a ver com a presença em certas ilhas atlânticas de plantas tais como a urzela ou o sangue de drago, que dão um produto tintorial semelhante, na cor purpurina, a outro que, pelo menos desde o século IX, era conhecido no comércio árabe e italiano sob os nomes de “brasil” e “verzino”. Segundo já o mostrou decisivamente Richard Hennig, aparenta-se o topônimo antes às vozes irlandesas Hy Bressail e O’Brazil, que significariam “ilha afortunada”. Essa, melhor do que outras razões, poderia explicar a forma alternativa de “O brasil” e “Obrasil” que aparece em vários mapas. Até em cartas portuguesas como a de Lázaro Luís, datada de 1563, vê-se essa designação “obrasil” atribuída à ilha mítica. Em outra, de Fernão Vaz Dourado, existente na biblioteca Huntington e composta, segundo parece, pelo ano de 1570, já se transfere, pela forma de “O Brasil”, encimando as armas de Portugal (assim como, mais ao sul, se vê o “r. da prata” sob o escudo castelhano) para a própria terra que descobriu Pedro Álvares Cabral. Aliás, antes de 1568, em mapa do mesmo autor, incluído no atlas Palmela, temos o nome “hobrasill”, juntamente com o do cabo de Santo Agostinho, aplicado a terras compreendidas no Brasil atual. Curioso que a nova naturalização americana do designativo não impeça que, no referido atlas, continue esse “obrasill” a indicar uma ilha misteriosa localizada a SW da Irlanda e representada por um pequeno círculo vermelho atravessado de uma raia branca.¹⁷⁸

Portando, a partir da consolidação da visão edênica destas terras, percebe-se que Rosa Magalhães estabelece um diálogo com o que estava pré-definido no imaginário da época. Ao colocar em evidência a natureza e as formas curiosas que aqui existiam, a artista estabelece um retrato intelectualizado em que aquilo que se vê esconde camadas de significado. A partir da junção entre a comissão de frente, que apresenta o enredo, com os elementos reproduzidos num mix alucinante de elementos do carro abre-alias, se percebe a construção

¹⁷⁷ Reprodução da tradução presente em SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Os franceses no Brasil de D. João*. REVISTA USP, São Paulo, n.79, p. 58

¹⁷⁸ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do Paraíso. Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 209.

de um delírio tropical. Curioso pensar que embora indique o enredo, a sinopse preparada pela carnavalesca não é um fim em si: não há no registro enviado aos compositores qualquer referência ao momento inaugural do desfile (ver anexos)¹⁷⁹.

A visão do Brasil representada no desfile também dialoga com outros trabalhos da artista, sobretudo aquele que inaugurou seu período à frente da Imperatriz. Em 1992, a artista propôs um enredo em que refletia sobre a relação direta entre colonizadores e colonizados no ano em que se “comemorou” os cinco séculos do “descobrimento” da América. Naquela oportunidade, a artista já dialogou com a exuberância da fauna e flora dos trópicos, inclusive realizando uma correlação entre o Éden bíblico e as maravilhas do Novo Mundo¹⁸⁰.

A alegoria que abre o desfile também propõe uma referência à obra *Pano de Boca* (1823), em que Debret estabeleceu aquela que é considerada por alguns pesquisadores como a primeira alegoria do Estado brasileiro. Na obra original, é possível notar aos pés da figura que representa a coroa-pátria, uma cornucópia derramando uma leva de frutos tropicais, “imagem da qual se apropriou acarnavalesca Rosa Magalhães, quando da concepção da cenografia do carro”¹⁸¹, exemplificando não apenas a exuberância visual destas

¹⁷⁹ Sobre a fluência na criação do desfile em si a partir da experiência do carnavalesco, o artista Milton Cunha relata um caso curioso que aconteceu às vésperas do carnaval de 2007 quando o carnavalesco propôs um enredo sobre o *apartheid* na África do Sul. Após enviar a sinopse aos compositores, o artista foi surpreendido pela imagem visual que estava no samba campeão. A partir dos versos *liberdade pelo amor de Deus/ liberdade a esse céu azul*, o carnavalesco alterou o desfile e transformou a última alegoria criando a imagem de uma grande fênix que voava sobre um céu azul. Este episódio mostra que, embora indique o enredo, a sinopse vai sendo alterada ao longo do processo criativo que dura longos meses

¹⁸⁰ Na sinopse do ano de 1992, a artista encerra o texto com uma descrição curiosa das belezas naturais brasileiras. “Nenhum animal era mais digno de ser exibido na Espanha quanto o papagaio. Além da formosura de suas penas, sabiam imitar a voz humana. Descendiam dos anjos, que depois da revolta de Lúcifer, foram com ele despejados da mansão celeste. Como, porém, tivessem acompanhado o antigo amo só por costume, foram convertidos em pássaros, fazendo parte das aves paradisíacas. E verdade que outros animais atraíam a atenção dos viajantes, como a jiboia. Uma terra de alimentos abundantes e deliciosos. De frutos sumarentos. A fruta, causa da perdição de nossos primeiros pais, não foi a maçã, nem a banana e muito menos a figueira índica. A fruta da árvore do bem e do mal foi o maracujá. O paraíso existe. É o que provam os seus descobridores. Está maltratado e esquecido. E tal lugar não pode desaparecer. Se somos inoperantes, precisamos de ajuda. Que venham em nosso auxílio os caiporas, os sacis, os boitatás, as sereias e a mãe-d’água”, escreve.

¹⁸¹ Tal percepção já consta na tese de doutoramento de Leonardo Augusto Bora. In BORA, Leonardo Augusto. *Brasil, Brazil, Breazail: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães* - Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018, p. 288

terras, mas também a possibilidade de que este solo simbolize a fertilidade, riqueza, abundância.

Em “Pano de boca”, de uma apresentação teatral que celebrava a coroação de d. Pedro I como primeiro imperador do Brasil, a imagem mesclava uma série de elementos fundamentais à nova nacionalidade, os quais retornariam em tempos de d. Pedro II.

Tendo passado pela inspeção e aprovação do Imperador e de José Bonifácio, a pintura sintetizava e celebrizava a originalidade da nova nação. No centro, o governo imperial surge representado por uma mulher, a qual, ornada por um fundo verde, traz num dos braços as armas do Império e no outro a Constituição. Adornam a imagem as frutas do país, o café e a cana-de-açúcar. Ao lado dos “produtos da terra”, desfilam as suas “gentes” exóticas: uma família negra demonstra sua fidelidade, enquanto uma indígena branca se ajoelha ao pé do trono. (...) Por fim, vemos as vagas do mar, que se quebravam ao pé do trono e revelavam a posição geográfica e longínqua do Império. Estamos, portanto, diante de uma grande representação; de uma espécie de teatro de inauguração¹⁸².



Figura 4.3 - Visão geral do abre-alas da Imperatriz Leopoldinense no ano de 1996. Nota-se a predominância de tons de verde, amarelo e azul, bem como um apreço pelo exagero e pelo cuidado com os detalhes. Também é possível notar as cornucópias, símbolo de prosperidade. Foto: Wigder Frota

¹⁸² SCHWARCZ, L. M. De olho em D. Pedro II e seu reino tropical, p. 13.



Figura 4.4 - Visão do alto da primeira alegoria da Imperatriz Leopoldinense. De alguma forma, o trabalho da artista dialoga com o imaginário europeu. A primeira alegoria mantém o padrão cromático da comissão de frente, evidente no destaque central cuja fantasia de luxo “Riqueza Tropical” é marcada pela exuberância dos bordados, rebordados e apliques, como o brasão de armas da dinastia Habsburgo realizado à mão que arremata a traseira da alegoria. Foto: Reprodução/ Fazendo Carnaval



Figura 4.5 – Na obra “Pano de Boca” (1823), de Debret, o governo imperial é representado por uma mulher sentada e coroadada. No centro, sobre as escadas, uma cornucópia derramando frutas do país e simboliza a abundância. Percebe-se uma barca carregada de sacos de café e de maços de cana-de-açúcar”

4.3 Segundo fragmento: o luxo europeu e a apoteose visual do carnaval carioca

Uma das primeiras tentativas de regulamentação dos desfiles das escolas de samba, datada de 1938, já previa que as agremiações precisavam se apresentar “de acordo com o ritmo [samba] e [as escolas] não poderiam se apresentar com histórias internacionais”. Tal iniciativa se aprofundou a partir da aproximação entre o poder público e as agremiações na década seguinte, quando é sensível a predominância dos enredos históricos nos temas escolhidos pelas escolas. Em perfeita sintonia com a iniciativa do Estado Novo de mobilizar a cultura popular a em torno da ideia da criação de uma “cultura nacional”, as agremiações retravavam momentos da história do Brasil, heróis nacionais em construção e, salvo raras exceções, propunham temas em harmonia com os interesses estatais. Embora tenha sido durante o governo Vargas que a temática histórico-nacional tenha se fortalecido, foi só no governo Dutra que as escolas foram de fato obrigadas a adotar temas nacionalistas como uma contrapartida para o dinheiro que recebiam de subvenção¹⁸³. Num processo de trocas, as agremiações evitam, por exemplo, a proposição de temas que pudessem evidenciar suas raízes africanas, já que tal temática era encarada como política e ideológica.

O primeiro rompimento com os temas ditos oficiais vem nos anos 1960 com o já mencionado grupo liderado por Fernando Pamplona que propõe o surgimento temas africanos. O segundo rompimento se dá a partir de Joãozinho Trinta, quando os ditos “fatos históricos” são implodidos pela adoção de uma narrativa espiralada.

Os enredos assinados por Joãozinho Trinta seguem um fio condutor em que podemos perceber um forte apelo ao uso de elementos ligados à imaginação, na busca de uma compreensão de uma realidade social dentro das características e limitações dos códigos impostos pelo modo de apresentação das escolas de samba. Embora a base se encontre no real, a imaginação proporciona uma liberação do referente percebido numa realidade exterior, “à medida que ultrapassa um processo mental

¹⁸³ Tal consideração consta no trabalho investigativo dos jornalistas Fabio Ponso e Nivaldo Esperança publicado na área de acervo do jornal O Globo. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/carnaval-poder-do-nacionalismo-na-era-vargas-ate-imperio-dos-bicheiros-20972662>>

que vai além da representação intelectual ou cognitiva”. Desta forma, a dimensão do imaginário conduz à criação de representações “carregadas de afetividade e de emoções criadoras poéticas”, permitindo a transformação ou reconstrução do real, indo ao encontro do próprio princípio catártico do Carnaval, onde se abre um espaço para a fruição criativa do sonho, da magia de subverter o cotidiano, a realidade¹⁸⁴

Ao observar a trajetória de Rosa Magalhães, é possível afirmar que a artista não propõe um rompimento com a predominância de temáticas históricas do carnaval, mas sim uma aliança com essa “tradição”. Em meio a pluralidade de propostas das agremiações nos anos 1990¹⁸⁵, a artista parece interessada em dialogar com as possibilidades narrativas dos desfiles, não se enquadrando numa definição simples ou óbvia. Embora a sinopse do carnaval de 1996 proponha uma narrativa baseada exclusivamente em registros oficiais¹⁸⁶, tanto que cita como única fonte bibliográfica de sua pesquisa duas obras de historiadores, a artista traduz a sinopse em fantasias e alegorias que vão muito além de um mero reprodução dos registros históricos ou pictóricos do período. O grande diferencial da artista era a tentativa de interpretar questões nacionais sem romper com aquilo que era oficial, característica que era alcançada não pela temática proposta, mas sim pela estética. Rosa investe nas referências, no

¹⁸⁴ CUNHA, Milton. *Paraísos e infernos na poética de Joãozinho Trinta*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, 2006, p. 90

¹⁸⁵ No ano de 1996, as escolas de samba do Rio de Janeiro propõem um mosaico plural de temáticas. Embora existam alguns enredos de origem histórica e oficial, como a Unidos de Vila Isabel (*A Heroica Cavalgada de um Povo*, sobre o povo do Rio Grande do Sul) e a Grande Rio (*Na Era dos Filipos, o Brasil era Espanhol*, sobre o curto período em que o domínio americano era totalmente da coroa espanhola), também são sensíveis uma tentativa de diálogo com a história oral (Mangueira, *Os Tambores da Mangueira na Terra da Encantaria*, sobre as lendas de São Luís, Maranhão), com os movimentos sociais (*E Verás Que Um Filho Teu Não Foge à Luta*, Império Serrano), com a ciência (*Aurora do Povo Brasileiro*, Beija-Flor, sobre o sítio arqueológico da Serra da Capivara). Isso sem contar os enredos que resgatam temas africanos como *A Viagem da Pintada Encantada* (União da Ilha, cujo tema aborda a visão sagrada da galinha da angola através da tradição Nagô) e o campeão *Criador e Criatura* (Mocidade Independente de Padre Miguel, uma reflexão pacifista sobre o ímpeto criador do ser humano). De certa forma, a pluralidade da temática apresentada pelas agremiações mostra que a pluralidade temática era visível no carnaval no período

¹⁸⁶ No final da sinopse entregue aos compositores, constam duas obras como referência: *A Imperatriz Leopoldina: sua vida e sua época* de Oberacker Jr e Carlos Henrique e a obra de fôlego *História dos Fundadores do Império no Brasil*, de Jaquínio de Souza (ver anexos). Convém notar que a artista também realizou pesquisas *in loco*, mas estas não constam como referências no texto inaugural.

diálogo com outras manifestações de arte e no acúmulo, características que permitem que ela seja enquadrada como uma carnavalesca-ensaísta.

A visão oficial é, portanto, o ponto de partida, mas não a única referência para os momentos subsequentes do desfile após a abertura, quando a artista recria a infância de Leopoldina, a vida nos alpes austríacos e a cerimônia de noivado em que foi oficializado o interesse da corte brasileira em promover o casamento entre a então arquiduquesa e Dom Pedro I. Logo na sequência de alas após o primeiro carro, é visível que a artista busca um retrato carnavalizado das indumentárias da corte, adaptando as representações da arte pictórica para a tridimensionalidade das fantasias de carnaval.

Elemento obrigatório, as fantasias ocupam um papel central na experiência de um desfile de escola de samba, já que agem como elemento simbólico que representa a “outra realidade” típica do carnaval, ou seja, o outro-eu, do eu-subjetivo que atual na sombra e no reflexo¹⁸⁷. A dinâmica de sua criação – que começa no ateliê, passa para a execução dos protótipos¹⁸⁸ e termina na reprodução em larga escala para o desfile em si, mobiliza toda a estrutura da Escola de Samba, símbolo de seu fluxo social.

Em seu percurso de concepção ao desfile, as fantasias de enredo expandem ao máximo a rede de relações de um carnaval. A fantasia relaciona toda a escola, situa a posição relativa de cada um no conjunto do desfile, articula os espaços importantes de confecção de um carnaval: barracão, quadra e alas. Envolve a todos, trazendo-os de forma mais ou menos consciência ao enredo¹⁸⁹

¹⁸⁷ CASCUDO, Câmara. Vaqueiros e cantadores. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

¹⁸⁸ Assim que os desenhos e o estudo de material se concluem, a equipe constrói uma fantasia que será entregue ao presidente da ala como um protótipo a ser reproduzido pela equipe de costureiras e aderecistas, muitas vezes ligados à escola, mas em outros momentos também contratados em ateliês externos

¹⁸⁹ CAVALCANTI, M. L. V. C. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC / Funarte, 1994, p. 171



Figura 4.6 e 4.7 - Detalhes das alas 1 e 2, representando as “Damas da corte austríaca” e “Violinistas da corte austríaca”. Nelas, é possível verificar aquilo que Maria Augusta Rodrigues chama de “luxo do brilho”, ou seja, a utilização de materiais que refletem a luz para aumentar a sensação de opulência da vestimenta. A ala é seguida por uma sequência de representações da nobreza austríaca predominando o uso do verde, dourado e branco, as cores da agremiação. Fotos: Centro de Memória do Carnaval/LIESA

O uso de fantasias nem sempre foi obrigatório nas escolas de samba. Nos primeiros desfiles, apenas as baianas desfilavam fantasiadas. O primeiro desfile registrado em que todos os componentes apareceram trajados com fantasias foi em 1948 quando o Império Serrano desfilou em homenagem ao poeta Castro Alves. A obrigatoriedade da fantasia para todos os desfilantes foi incorporada ao regulamento apenas em 1952¹⁹⁰.

Dentro da dinâmica atual do julgamento, as fantasias possuem uma função primordialmente narrativa, ou seja, são executadas para que ajudem a contar o *enredo* para o público presente. Esse compromisso com o “todo” do desfile está presente no Manual do Julgador, entregue pela Liga Independente das Escolas de Samba para o júri apto a avaliar o quesito. Segundo o manual, cada fantasia deve estar “adequada” ao enredo e deve cumprir a função de “apresentar as diversas partes” – ou seja, a exibição de traços mais abstratos e uma linguagem visual mais oblíqua pode se tornar uma armadilha. Além disso, o conjunto deve ser criativo, harmônico na distribuição de materiais e cores, bem-acabado e bem confeccionado. As fantasias também precisam ser compostas obrigatoriamente de, no mínimo, três partes: cabeça (formadas por chapéus e suas variáveis), elementos apoiados no dorso (vestidos, camisas, blusas, batas, golas, palas, esplendores e seus complementos, calças, saias, crinolinas, *paniers*, cinturões, etc) e elementos presos aos pés (como sapatos e suas variações). É da união entre o aspecto *vivido*, ou seja, aquele que é dotado de significado a partir do uso do componente, com seu caráter *visível*, já que é disposta para julgamento, que surge toda a complexidade da fantasia usada por cada membro de uma Escola de Samba¹⁹¹.

O processo de criação das fantasias começa com o desenho dos croquis, que é geralmente realizado pelo próprio carnavalesco ou por um figurinista que faz

¹⁹⁰ FERREIRA, Felipe. O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, p. 102

¹⁹¹ Para Maria Augusta Rodrigues, uma fantasia de carnaval competente pode ser compreendida sem que se ouça o samba ou saiba detalhes do enredo. Diz ela: “Um bom carnaval de escola de samba pode ser visto por uma pessoa surda, compreendido só através de formas, das alegorias, dos figurinos, porque é uma linguagem formal, simbólica, uma linguagem não-verbal; e pode ser entendida por um cego, ouvindo a letra do samba. In RODRIGUES, Maria Augusta. Vivência do popular. In MASSOW, Maria Thereza (org.) Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, 1992

parte da equipe de carnaval. Após o desenho, a fantasia é reproduzida em um protótipo, momento em que são definidos quais materiais serão utilizados na confecção. Neste processo, é comum que o projeto original sofra alterações, principalmente porque o artista precisa considerar uma série de variáveis até a reprodução final das fantasias pelas costureiras em ateliês ou na quadra da própria escola. Nas palavras da própria Rosa Magalhães, há muito o que se pensar neste momento inicial da criação:

Os tecidos em geral são vistosos e baratos. Vale tudo pelo efeito, sobretudo para brilhar. Por outro lado, é preciso manter um custo bastante razoável. Há as armações, os tecidos costurados, o chapéu, os bordados e aplicações, além dos adereços feitos pela equipe de decoração. Como o desfile se realiza com sol ou chuva, os materiais devem ser compatíveis com qualquer tempo, e ainda leves e confortáveis.¹⁹²

Deste modo, as fantasias são criadas com base em uma série de questões: custo, efeito, capacidade de entendimento pelo público e júri¹⁹³, conforto para os desfilantes. São, portanto, muito mais do que um figurino tradicional porque precisam atender a critérios múltiplos. As fantasias utilizadas por componentes das escolas de samba também possuem funções múltiplas no desfile. Elas podem ser as chamadas “fantasias de ala”, reproduzidas centenas de vezes e que são vendidas ou entregues para os componentes, “fantasias de composição”, que são usadas pelos desfilantes que ocupam posições nas alegorias e as “fantasias de destaque”, repletas de luxo e que nos carros alegóricos surgem simbolizando questões importantes do enredo.

De certa forma, as fantasias que hoje se tornaram padrão dentro da estética das escolas de samba são o resultado do acúmulo de várias referências: expressões da cultura popular, reprodução de figurinos europeus, costumes típicos dos clubes e das sociedades carnavalescas. Sua importância dentro da

¹⁹² MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997, p. 3

¹⁹³ Uma linguagem não verbal, quer dizer uma linguagem visual, uma linguagem gráfica é compreensível de forma universal quanto menos simbólica for. O simbólico é envolto em convenções de cada cultura, quer dizer não é uma linguagem muito formal. O formal é mais universalizante; o símbolo é aleatório, o signo é formal e mais preciso

festa é tamanha que talvez constitua a mais original expressão visual do carnaval carioca¹⁹⁴. Nas palavras de Clovis Bornay¹⁹⁵:

[A festa carnavalesca] está tão integrada de nossos costumes, da nossa gente, da nossa mentalidade, que nada mais resta do que imigrou com os nossos colonos. O carnaval evoluiu, tornou-se luxo, requinte e bom gosto. As escolas de samba acompanharam esta evolução e não saem mais de “pés descalços”. Determinados trajes de época, como por exemplo Luís XV, vitorianos e imperiais, ficaram tão familiares aos nossos olhos, que já se entrosaram como coisa nossa, dentro da nossa história e cultura. Com um estudo comparativo de certas épocas, ninguém mais estranha ver um elemento de escola de samba em rico traje Luís XV, em sua cabeleira branca empoada e suas cabrochas em saia-balão de rendas e brocados

Os carros alegóricos de carnaval também são construções coletivas e sujeitas às mais diversas alterações nas etapas de confecção. O trabalho em cada elemento alegórico começa a partir do desenho inicial do projeto – que muitas vezes conta com a produção de uma maquete ou, atualmente, da execução de uma projeção tridimensional em *softwares* profissionais. A partir da definição da parte criativa, parte-se para a execução, um longo processo que pode levar vários meses até a o término.

De início, a produção de uma alegoria começa a partir da atuação do ferreiro, profissional responsável por construir a armação-base sobre o chassi na qual será aplicada a madeira, que “forra” a maioria das alegorias. É este momento inicial que garante a base para a decoração com esculturas e adereços, além da segurança para a presença dos foliões que vão ocupar posições de destaque no dia do desfile.

¹⁹⁴ Para o professor Felipe Ferreira, as fantasias de carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro desenvolveram uma linguagem própria, a ponto de não encontrarem correspondentes em outros festejos carnavalescos pelo mundo. “As associações de formas e significados que compõem, por exemplo, a vestimenta de uma ala de baianas não encontra similares em nenhum outro carnaval”. In FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, p. 103*

¹⁹⁵ Filho de suíços, Clovis Bornay foi o idealizador do baile de gala do Theatro Municipal do Rio, importando o modelo veneziano onde venceu em várias oportunidades o tradicional concurso de fantasias de luxo, as quais ele mesmo desenhava e executava. Foi carnavalesco, sendo campeão com a Portela em 1970. Bornay seguiu desfilando como destaque em várias escolas até a sua morte em 2005.



Figura 4.8 – Aderecista dá os últimos retoques no abre-alas da Imperatriz na tarde que antecede ao desfile em 1996. O transporte das alegorias do barracão para o Sambódromo é um dos momentos de grande tensão. Por isso, os carros só são totalmente montados já na concentração. É comum o conserto de pequenas avarias. Foto: Reprodução/Fazendo Carnaval

Paralelamente, a escola inicia a moldagem das esculturas¹⁹⁶ que vão compor a alegoria, processo que é realizado por artistas especializados no material que será utilizado, definido já no projeto: isopor, fibra de vidro, espuma. No processo de decoração e pintura, realiza-se o posicionamento das esculturas, momento em que as alegorias finalmente começam a ganhar forma. Nos dias atuais, há ainda as

equipes de iluminação e movimento, que contam com profissionais de teatro, cinema e do Festival de Parintins, que causaram profundas transformações na folia carioca a partir dos anos 1990¹⁹⁷.

No atual contexto das escolas de samba, as alegorias ocupam um lugar central, já que possuem por si só um caráter monumental que salta aos olhos.

¹⁹⁶ Em seu trabalho de viés antropológico *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile*, CAVALCANTI (1994) vê que dentro da estrutura das Escolas de Samba, o escultor tem caráter de artista. Segundo ela, muitos deles costumam ganhar tão bem (ou mais) do que os carnavalescos, já que costumam ganhar por cada trabalho executado (p.139)

¹⁹⁷ A partir dos anos 1990, as alegorias de carnaval ganham movimento, sobretudo a partir da atuação de profissionais que atuam no Festival Folclórico de Parintins, no Amazonas. Estes profissionais são responsáveis pela criação de uma engenharia que se tornou o padrão das alegorias do Rio. Em uma matéria publicada pelo portal G1 em 02/03/2014, um dos profissionais mais requisitados, Rossy Amoedo, conta que pelo menos 80% dos profissionais que trabalham no Festival de Folclórico de Parintins também atuam nos barracões das principais escolas do Brasil. "Parintins tem uma mão de obra que é polivalente de artistas. Conseguimos realizar um trabalho, chegar a um resultado bom. Nós investimos muito na plástico, no festival. Hoje muitos artistas trabalham nos grandes carnavais pelo Brasil. Não apenas Rio de Janeiro e São Paulo, mas interior de São Paulo, Macapá, Manaus e outras cidades. Esse intercâmbio enriquece as duas festas. Acaba sempre colaborando da melhor forma possível" Ver Talento e arte de Parintins-AM marcam presença em carnaval pelo Brasil afora, disponível em <<http://g1.globo.com/am/amazonas/carnaval/2014/noticia/2014/03/talento-e-arte-de-parintins-am-marcam-presenca-em-carnaval-pelo-brasil-afora.html>>

São formadas muitas vezes por uma infinidade de elementos que remetem aos mais variados significados – funcionam, portanto, numa leitura geral e numa visão fragmentada. Ao ser disposto sobre uma alegoria, um elemento visual ganha uma monumentalidade automática, já que é símbolo de uma ideia que é transmitida para quem vê, ampliada pelas dimensões cada vez mais gigantes do carnaval carioca.

Assim como as fantasias, a avaliação das alegorias também se divide entre concepção e realização, cada uma representando metade da nota final. Para serem dignas de uma nota 10, as alegorias precisam "cumprir a função de representar as diversas partes do conteúdo" do enredo, serem criativas, possuírem significado, apresentarem entrosamento na "utilização, exploração e distribuição de materiais e cores". O regulamento também exige cuidado no acabamento, confecção e decoração das alegorias, por isso a exposição de pedaços de materiais dispostos sem contexto e a quebra de adereços decorativos devem ser punidos. Dispostos em quatro módulos ao longo da pista, os jurados não podem consultar imagens externas e tem poucos minutos para avaliarem em detalhe cada uma das alegorias que desfilam diante de seus olhos.

O conjunto de elementos visuais que compõem as alegorias e o curto período de tempo em que se apresentam para os espectadores ao longo do desfile constituem uma complexa combinação, já que evidenciam a temporalidade fugaz dos cortejos carnavalescos, sejam nas expressões de rua, sejam no desfile das escolas de samba. Por isso, as alegorias são impossíveis de serem compreendidas em sua totalidade, sobretudo porque no barracão não estão prontas, na concentração não estão completas e na avenida são efêmeras¹⁹⁸.

Ao mencionar as alegorias de escola de samba, muitos autores classificam a expressão como "barroca", sobretudo porque há uma clara centralidade visual nos desfiles. Ao percebermos, por exemplo, algumas características que estão relacionadas às múltiplas expressões barrocas a partir do XVII, conseguimos traçar paralelos com as manifestações visuais carnavalescas, como a adoção

¹⁹⁸ In CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994, p. 152

da relatividade em detrimento do absoluto, a valorização do incompleto ou do desconexo, o caráter improvisado¹⁹⁹. Em algum aspecto, as formas barrocas “parecem poder continuar em todas as partes que transbordam de si mesmas. Todo o firme e todo o estável entra em comoção”²⁰⁰. Assim, o barroco e seu estímulo ao novo, ao difícil, ao inesgotável, à infinitude de representação, dialoga diretamente com a visão alegórica proposta pelo próprio carnaval monumental das escolas de samba. Ao relacionar a folia carioca – e também os trabalhos de Rosa Magalhães – ao barroco, não se pretende atrelar a criação carnavalesca ao passado ou ao arcaico. É possível afirmar que, “muito mais que barroca, a carnavalesca (...) pode ser definida como uma artista pós-moderna, por sua capacidade de acumular, sobrepor e justapor referências reunidas em toda uma vida ligada à cultura, às artes e ao ensino.”²⁰¹

A visão alegórica típica do barroco de Rosa Magalhães pode ser percebida a partir da segunda alegoria criada para o carnaval de 1996, uma representação da infância de Leopoldina. A ideia de sua execução surgiu após a artista visitar um teatro de marionetes em Viena durante a viagem realizada a convite do governo local. Diz ela:

Dividi o enredo em duas partes, a primeira na Áustria e a segunda no Brasil. A infância de Leopoldina com toda certeza deveria ter sido povoada por aquelas maravilhosas marionetes. Desenhei muitas delas. Sérgio Faria, que também havia feito a viagem à Viena, teve a ideia de fazer marionetes em várias escalas, para dar uma sensação irreal de sonho com as bonecas.

A alegoria, portanto, recria um suposto espetáculo encenado em um palco do Palácio de Schönbrunn, residência oficial da então jovem Leopoldina. No carro, há a presença de marionetes de tamanhos e dimensões múltiplas que decoram as laterais e a parte central da alegoria. Fantasiados, os componentes executam um papel cênico, interpretando bonecos que realizam movimentos

¹⁹⁹ In CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994, p. 154

²⁰⁰ In HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte*. Vol II. Madrid: Ed Guadarrama, 1969, p. 101

²⁰¹ FERREIRA, Felipe. *Rosa Magalhães: Pós-Modernidade Barroca*. In: *Imperatriz Leopoldinense – Revista de Carnaval 2009*. Rio de Janeiro: Gráfica Formato3, 2009, p. 34.

robóticos a ponto de criar um efeito ilusório em que é difícil perceber o que é ou não gente. A grande concentração de elementos, acumulados à exaustão ao longo da alegoria, cria um espetáculo visual em que é difícil perceber cada elemento separado. Na parte traseira do carro, a artista retrata a coxia do palco, espaço em que um artesão cria os bonecos que encantam o olhar da Imperatriz, o que evidencia um forte caráter narrativo na disposição dos elementos. Pouco adornada até então, a presença de informação na parte traseira do carro alegórico deixa Fernando Pamplona, que comentava o desfile para a TV Manchete, empolgado:

É esperar a surpresa plástica que a Rosinha desenvolve, com a minúcia, com o prazer, um detalhismo barroco que só ela e somente ela foi capaz de fazer nesses anos todos que acompanho escola de samba desde 1954. O detalhe que você não vê, porque tá atrás, os artistas, é um negócio sensacional. Devia estar em teatro. Precisa ver a manufatura dos bonecos que está arrematando o carro todo. Possivelmente as câmeras não vão pegar, é impressionante²⁰²



Figura 4.9 e 4.10 – Fotos da alegoria número 2 “Teatro de Marionetes no Palácio de Schonbrunn: A infância de Leopoldina”. As imagens mostram uma das características da carnavalesca: o esmero com os detalhes e a grande quantidade de elementos dispostos à exaustão na alegoria. A mistura entre os bonecos de múltiplos tamanhos misturados aos componentes fantasiados cria um espetáculo visual em que é sensível um caráter cênico. Fotos: Wigder Frota

²⁰² Transcrição do comentário ao vivo de Pamplona durante o desfile. Consultado no Centro de Memória do Carnaval/LIESA



Figuras 4.11 e 4.12 – Detalhe do carro 2 da Imperatriz Leopoldinense em que se nota uma fidelidade impressionante entre o esboço original (desenho da própria carnavalesca) e a alegoria que desfilou pela Sapucaí. É importante frisar que esta é a parte traseira do carro e que este nível de detalhamento e acabamento não costumava ser observado no carnaval do Rio de Janeiro na época – Foto: Reprodução/TV Globo

No terceiro setor, há uma evidente quebra cromática no desfile, que perde os tons de verde e investe num branco quase que total, salpicado por pequenos tons de azul nas fantasias que representam os passeios da realeza austríaca nos alpes do Tirol. Na concepção das fantasias, materiais leves como o plástico e o acrílico fazem referência ao gelo. A terceira alegoria, que representar os passeios na neve realizados pela Imperatriz na época do Ritual ao Sol, soltou pedaços de espuma simulando flocos de neve em pleno verão brasileiro²⁰³.

Quis instalar nele umas máquinas de neve artificial para que nevasse de verdade naquele pedaço dos Alpes de isopor. O teste deu certo mas, se chovesse no dia, a espuma se desmancharia, e se ventasse ao contrário, o efeito estaria anulado. Dependíamos da boa vontade do vento para fazer nevar na avenida. Talvez, com pena da nossa aflição, o vento tenha decidido soprar para o lado certo e nevou direitinho conforme o previsto²⁰⁴

²⁰³ Durante a transmissão do desfile pela TV Globo, Rosa Magalhães protagonizou um momento divertido ao ser questionada justamente sobre a terceira alegoria, já que o efeito que simulava neve era um dos mais aguardados do desfile. Questionada sobre a surpresa preparada pela Escola, ela desconversou. *“Eu prefiro não confirmar se vai ou não ter, porque nessas horas efeito especial vira é defeito especial”*

²⁰⁴ MAGALHÃES, Rosa; NEWLANDS, Maria. O inverso das origens. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2014, p. 83

De alguma forma, a terceira alegoria da escola diz muito sobre o jogo de apostas que é o carnaval do Rio de Janeiro. Decididos a impactar público e júri, os artistas criam artifícios para conseguir manter atento o olhar de quem vê. Como o fluxo das escolas de samba é contínuo, a evolução precisa ser pontuada por “elementos diferenciados [evocando] sucessiva e ininterruptamente no espectador sentimentos e atitudes muito diversas”.²⁰⁵ Da mesma forma, tais apostas configuram riscos que podem ou não surtir o efeito desejado, evidenciando o caráter incontrolável das exposições e, sobretudo, a evolução constante da festa rumo à espetacularização. Questionada sobre a evolução das alegorias e a busca por inovações e diferenciações, a artista diz²⁰⁶:

Não, eu acho que carnaval é pra gente se divertir, sair. É claro que agora ficou megalômano. Tem um pouco de... Será que vai dar certo esse negócio? (...) Mudaram as dimensões, as proporções. Carros com vinte e poucos metros, quase trinta. (...) E agora na Vila foi maior ainda. Tinha um com nove metros de altura. Mas você tem que ter como esticar essas coisas. E sempre daquele lado maldito do viaduto²⁰⁷. Aquilo ali é uma tristeza. (...) Mas acho que também é uma fase, daqui a pouco vai mudar.²⁰⁸

²⁰⁵ In CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1994, p. 211

²⁰⁶ O depoimento, colhido pelo pesquisador André Sanches Sampaio em 2011, mostra a artista na preparação para o carnaval de 2012 quando assinou o desfile da Unidos de Vila Isabel em homenagem à Angola, um raro desenvolvimento com viés africano na seara de enredos da artista

²⁰⁷ Tradicionalmente, a “concentração” constitui um momento crucial dos desfiles. Tudo é definido ainda no sorteio da ordem dos desfiles: tradicionalmente, as escolas sorteadas nas posições pares em cada dia se concentram do lado do edifício Balança Mas Não Cai, próximo à estação Central do Brasil do metrô. As escolas que desfilam nas posições ímpares se concentram do lado oposto, próximo ao prédio dos Correios, mais perto da estação Praça Onze do metrô. No centro, todas precisam passar por baixo de um viaduto que obriga as alegorias a respeitarem um tamanho específico e constitui um dos momentos de grande tensão no processo inicial de desfile.

²⁰⁸ SAMPAIO, André Sanches. *O universo carnavalesco de Rosa Magalhães sob uma perspectiva cenográfica*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. P. 133



Figura 4.13 e 4.14 - Visão geral do terceiro setor da escola representado pela ala 7 (nobres no inverno austríaco) e a alegoria 3 (A Festa do Sol na neve do Tirol). Foto: Reprodução/ TV Globo



Figura 4.15 – Num raro momento de humor, o ator negro Jorge Lafond, ícone histórico da Imperatriz Leopoldinense, aparece como destaque central na alegoria 3 representando um floco de neve/ Foto: Centro de Memória do Carnaval da LIESA

No quarto setor, é evidente uma nova quebra cromática, já que artista partiu para tons quentes na missão de representar a ida da comitiva que foi à Viena com o intuito de oficializar o interesse na união entre as duas famílias. Na alegoria que encerra o setor, o destaque principal representa o Marquês de Marialva, que aparece vestido com uma fantasia luxuosa, repleta de bordadas e rebordados em uma reprodução estilizada das vestimentas usadas na época. A alegoria é formada por uma carruagem puxada por um grupo de cavalos rumo ao palácio em que os Habsburgo viviam. Antes, uma sequência de três alas representa a comitiva do Marquês em fantasias que apostam numa

combinação de referências ao visual de corte do período, como o uso de perucas e o predomínio do dourado. De alguma forma, o retrato que a carnavalesca faz da Áustria é “culto, frio, romântico e rebuscado, comparável à beleza visual da película *Amadeus*, de Milos Forman, biografia de Wolfgang Amadeus Mozart²⁰⁹.

Aqui, é notável que a artista reproduz uma série de elementos relacionados à tradição imperial, seja na escala cromática, seja ao utilizar imagens e símbolos que estão consolidados no imaginário ocidental. Ao dialogar com “símbolos da realeza”, o carnaval, de alguma forma, resgata algo que está cristalizado em suas próprias origens²¹⁰. Isso porque, desde as tradições das Grandes Sociedades e dos Ranchos, o resgate de elementos imperiais é visível, evidenciando o caráter específico da monarquia que aqui se consolidou:

Aqui não se atribuem aos reis poderes mágicos ou transcendentais, como no caso clássico francês dos reis taumaturgos estudados por Bloch, porém de toda maneira o ritual local aprimora o ‘fraco’ cerimonial dos Bragança. No Brasil, os imperadores passam a ser ungidos e sagrados, numa tentativa de dar sacralidade a uma tradição cuja inspiração era antiga mas a realização datada, Nesse movimento, ao mesmo tempo em que os monarcas ganham santidade, os santos, quando muito adorados, ganham realeza no Brasil. O Divino Espírito Santo recebe um império, o deus Momo vira, anos mais tarde, rei Momo. De qualquer modo, mantos imperiais convivem com mantos divinos, e o imaginário da realeza acaba permeando fortemente o catolicismo brasileiro, da mesma maneira que uma série de manifestações populares, como o Carnaval – com seus impérios, reis, rainhas e enredos - ,se nutre de cenas da monarquia.²¹¹

²⁰⁹ BORA, Leonardo Augusto. *Brasil, Brazil, Breazail: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães* - Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018, p. 31

²¹⁰ Em *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, Lilia Schwarcz resgata os festejos carnavalescos que ganhavam as ruas na época no período imperial. Ela cita o caráter

²¹¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 238



Figura 4.16 e 4.17 - Imagens da alegoria 4 que representa a chegada do Marquês de Marialva em Viena. A estrutura central do carro é uma grande carruagem, réplica da que foi usada pela própria Rosa Magalhães durante a visita à capital austríaca. Nas laterais, outras pequenas estruturas alegóricas surgem puxadas por cavalos brancos. Foto: Reprodução/ TV Manchete – Centro de Memória do Carnaval.



Figura 4.18 – Ala representando a comitiva do Marquês de Marialva em Viena. Nota-se o uso de plumas, o trabalho de perucaria e a utilização de adornos impressos em placas de acetato, um material barato, mas de grande efeito. Foto: Centro de Memória do Carnaval/LIESA



Figura 4.19 e 4.20 – Destaques da alegoria número 4 representando a heráldica dos Habsburgo (com o predomínio da cor amarela, símbolo da casa dos austríacos) e o Marquês de Marialva, retratado com a utilização de um figurino estilizado. Fotos: Reprodução/ TV Manchete

4.4 Terceiro fragmento: Os de lá e os de cá, o Brasil de Rosa Magalhães

*E de lá pra cá
Só céu e mar... E esperança
Do Eldorado encontrar
O paraíso... e bonança*²¹²

A parte final do desfile proposto por Rosa Magalhães em 1996 exemplifica de forma mais evidente as principais características do trabalho da artista. Isso porque, nos três últimos setores do desfile, a artista consegue costurar sua teia de referências, encontrando um “caminho capaz de expressar não só sua formação associada às características da escola, mas também todo um formato tecido pelas relações carnavalescas entre o erudito e o popular”²¹³.

Como já foi dito, a visão do Brasil com um “paraíso terreno” povoava o imaginário europeu da época, sobretudo com a ajuda da circulação dos relatos de viagem que eram consumidos pela elite letrada do Velho Continente. De alguma forma, esta visão idealizada aparece como uma espécie de *leitmotiv* da criação da artista para aquele ano, já que é recuperada e ressignificada a partir de um retrato das “belezas naturais” que aparecem como símbolo e definição do que é e era o próprio Brasil. Na sequência do desfile, portanto, Rosa Magalhães direciona seu olhar à *terra brasilis*. É notável que o uso de cores se expande, sobretudo ao ser possível enxergar uma predominância de tons de verde, azul e amarelo. Numa sequência de alas, são representados os frutos tropicais, as flores, a vegetação, e, em destaque, as aves e onças, a tropicalidade aparece como condensação do Brasil, que, no entanto, é uma criação do exotismo que os europeus enxergam até hoje por aqui.

As aves aparecem representadas na fantasia da ala das baianas, formada por uma longa saia em camadas adornada com uma placa de acetato em formato de arabescos. Arrematando o visual, três araras azuis e amarelas aparecem na cabeça, no ombro e no pano da costa, um dos elementos que formam a

²¹² Trecho do samba-enredo da Imperatriz Leopoldinense em 1996

²¹³ In FERREIRA, Felipe. *O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999, p. 123*

indumentária clássica das baianas. Uma das alas mais tradicionais das agremiações, as baianas guardam a ancestralidade da escola, configurando um dos momentos mais esperados e significativos dos desfiles. No espetáculo visual dos cortejos carnavalescos, a ala é sempre luxuosa e precisa estar de acordo com a idade avançada de suas componentes: por isso, as fantasias precisam ser leves para a plena evolução ao longo da avenida.

De certa forma, o visual da baiana da escola de samba, é resultado da consolidação no imaginário das vestimentas tradicionais das negras que vendiam acarajé nas ruas das grandes cidades, sobretudo Salvador e Rio de Janeiro. O figurino "assimila influências muçulmanas, africanas (de origem iorubá) e europeias, associadas, desde a primeira metade do século XIX, às práticas cotidianas das mulheres pretas, em especial às escravas que vendiam nas ruas os mais variados produtos"²¹⁴. Assim, a figura da baiana presente na escola de samba promove um diálogo entre o lúdico e o sagrado, tradição e modernidade, muitas vezes se posicionando no centro de um debate acalorado em defesa das tradições²¹⁵.

²¹⁴ ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. *Yes, nós temos baianas: o processo de formação da imagem da baiana de escola de samba no carnaval brasileiro*: Artigo Publicado originalmente em: Revista Águila, ano VII, setembro 2016 - Especial Comunicação, Design e Arquitetura (Revista interdisciplinar Universidade Veiga de Almeida – UVA) See Less, p. 35

²¹⁵ A baiana de escola de samba tem passado por uma série de transformações ao longo dos anos. Do figurino tradicional até o período atual – em que as fantasias estão cada vez mais adequadas ao enredo – estas entidades viram surgir uma profusão de formas e elementos visuais, o que, para muitos, descaracteriza os princípios básicos da própria existência das baianas. Nos últimos anos, o avanço neopentecostal nas periferias cariocas também provoca a fuga em massa de muitos componentes. Ver: *Ala mais tradicional das escolas, a das baianas, está cada vez mais jovem*. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2016/ala-mais-tradicional-das-escolas-das-baianas-esta-cada-vez-mais-jovem-18587566>>



Figura 4.21 e 4.22 – Visão geral e croqui da ala das baianas, que representa as aves. Nota-se que as baianas foram projetadas com esmero e respeito às tradições, possuindo alguns dos detalhes que lhe são particulares, como a panaria da costa e o turbante na cabeça. A fantasia que foi para a avenida era muito próxima do desenho inicial da carnavalesca. Fotos: Centro de Memória do Carnaval e Reprodução/O Inverso das Origens

Na sequência, surge o casal de mestre-sala e porta-bandeira, posicionado, como era de costume na época, à frente da bateria. Para Chiquinho e Maria Helena²¹⁶, um dos grandes símbolos da história da Imperatriz Leopoldinense, Rosa Magalhães criou uma fantasia intitulada “Visão Romântica do Brasil” em que dialoga com o que, ela diz, seria o Brasil imaginado por Leopoldina. Nas palavras da própria artista, o casal é “a parte mais representativa” de uma Escola de Samba, simbolizando a tradição daquela agremiação, bem como a “essência da própria escola”. Diz ela:

A dança é muito importante. O mestre-sala executa uma coreografia com duas finalidades: cativa a porta-bandeira e, ao mesmo tempo, protege o pavilhão que ela carrega. Os trajes podem ser alusivos ao enredo ou tradicionais, como damas da corte de Luís XIV. A porta-

²¹⁶ Mãe e filho, Chiquinho e Maria Helena são o casal mais importante da história da Imperatriz Leopoldinense. Seis vezes campeã e detentora de três Estandartes de Ouro, a dançarina esteve na escola por um longo período, entre os anos de 1982 e 2005. Maria Helena é responsável por um estilo único na dança, marcada pela força e pelos giros precisos. No ano de 2018, esteve na comissão de frente da escola, representando a rainha D. Maria no enredo em homenagem ao bicentenário do Museu Nacional, meses antes do trágico incêndio que o destruiu

bandeira, sobretudo, deve estar muito bem vestida, inclusive porque no julgamento tem-se em conta não só a dança, mas também o traje. Não há muito o que inovar neste setor²¹⁷

A fantasia do casal de mestre-sala e porta-bandeira, portanto é resultado do acúmulo de referências, partindo das indumentárias clássicas da realeza, mas também dialogando com imagens dos festejos que se intensificam no Brasil imperial, como as diversas expressões do Maracatu e as Congadas. Também é evidente um laço com as festas das comunidades negras dos cortejos de coroação da Rainha e do Rei do Congo²¹⁸.

No projeto de Rosa Magalhães, a saia rodada da baiana é bordada em tons de dourado e verde com aplicações de cachos de frutas que sobem pela parte superior até os ombros. O chapéu em formato de coroa é arrematado por um punhado de plumas, que também aparecem ao redor da saia. Já o mestre-sala aparece usando uma vestimenta clássica, com calça, casaca, meias de seda e chapéu, itens que surgem adornados com os mesmos bordados da fantasia da porta-bandeira – no centro, uma cabeça de onça aparece em posição de destaque. O conjunto de indumentárias do casal está diretamente ligada à fantasia da bateria, que repete os mesmos símbolos. O fato de duas das principais fantasias de uma escola de samba representarem justamente a onça não é ao acaso. Ao longo de seus trabalhos, Rosa procura inserir o animal sempre quando dialoga com a chave da brasilidade²¹⁹, principalmente porque reconhece nela todo o seu potencial simbólico, relacionado, por exemplo, com

²¹⁷ MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997, p. 130

²¹⁸ Indo além, as origens negras dos festejos estão também relacionadas às profundas raízes africanas da formação das próprias agremiações. Segundo a pesquisadora Leda Martins, “nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um corpo de adereços: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como lócus e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos de suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história”. In MARTINS, Leda. *Performances do tempo e da memória: os congados*. In: O Percevejo. nº12. Estudos da Performance. Programa de Pós-Graduação em Teatro. UNIRIO. 2003, p. 3

²¹⁹ Em seu carnaval proposto no ano de 2002, *Goytacazes: Tupi ornot tupi in a southamericanway*, por exemplo, a artista novamente retrata bateria e o casal de Meste Sala e Porta-Bandeira como onças. No caso, elas faziam referência à *O Guarani*, umas das inspirações para o enredo que propunha uma releitura do movimento antropofágico

a cultura indígena e presente nas mais diversas expressões culturais. Assim, é possível dizer que a onça, “mais que um símbolo da fauna brasileira ligado à exótica beleza da sua pele e ao fato de ser o maior felino das Américas, é protagonista de alguns mitos da cosmogonia indígena, ocupando posição destacada no imaginário”²²⁰. Seja quando aparece em obras literárias, em relatos de viés antropológico ou quando é mobilizada como parte de um imaginário popular, a onça é associada ao canibalismo, à transformação, à destruição – ou seja, em relação direta com os laços culturais mais complexos. Em vários de seus outros trabalhos, a artista recupera a imagem da onça. Em 2002, tanto o casal de mestre-sala e porta-bandeira como a bateria reaparecem trajados como “onças”. Na época, o enredo *Tupi or not Tupi in a South American Way*, estabelecia um diálogo entre a visão romantizada dos indígenas e o movimento antropofágico. Naquela oportunidade, há uma “recorrência da imagem da onça-pintada, em fantasias e adereços”, alcançando o ápice na fantasia feminina da ala de passistas da escola, assim como a bateria, “apresentava chapéu de cabeça de onça, com grandes dentes à mostra”²²¹.



²²⁰ BORA, Leonardo Augusto. *Brasil, Brazil, Breazail: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães* - Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018, p. 31

²²¹ BORA, Leonardo Augusto. *Brasil, Brazil, Breazail: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães* - Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018, p. 104

Figura 4.23 - Visão geral do primeiro casal de Mestre Sala e Porta-Bandeira, representando a visão que Leopoldina tinha do Brasil. A fantasia tradicional apresenta como elemento central uma cabeça de onça-pintada que se funde a adornos dourados. Foto: Centro de Memória do Carnaval



Figura 4.24 – Imagens da fantasia usada pelos componentes da bateria. Nota-se a predominância da figura da onça pintada, juntamente com a profusão de cachos de uva e folhas de parreira. Na parte da cintura, a pata da onça se funde ao componente, causando um grande efeito visual. Foto: Centro de Memória do Carnaval

Nas alas seguintes, a artista volta a retratar a exuberância da natureza brasileira em um setor que pretende dialogar com a visão romântica, exótica, que Leopoldina cunhou sobre o Novo Mundo. Neste setor, no qual predomina tons de verde, a artista retrata os frutos, as flores e a vegetação que, de alguma forma, já haviam aparecido na abertura do desfile. A sequência de alas multicoloridas cria um contraste com a visão gélida da Áustria retratada em dois setores iniciais da escola e culmina num carro que, nas palavras da artista, retrata um visual idealizado e romantizado da vida nos trópicos. A alegoria é formada por um palácio que é tomado pela flora brasileira. Nas laterais, gigantescas borboletas com asas de *chiffon*, um tecido leve e barato, causando um efeito curioso sobretudo porque as dimensões parecem pouco fiéis à realidade. Durante a visita à Áustria para realizar a pesquisa para o desfile de 1996, a artista visitou os aposentos de verão da rainha Maria Theresa, pintados

pelo artista boêmio Johann Wenzel Bergl entre os anos de 1769 e 1778. A sequência de obras ilusionistas que dissolvem os limites da sala, representam uma natureza exótica, realizada com base nos exemplares que chegavam a partir de missões científicas²²². O diálogo é evidente.



Figura 4.25 – Ala das crianças representando a flora brasileira. Nota-se a utilização de vários materiais diferentes para criar um grande volume, o que privilegia o efeito no conjunto. A ala está situada no setor em que o tema é o imaginário europeu sobre o Novo Mundo. Foto: Centro de Memória do Carnaval



Figura 4.26 e 4.27 – Detalhes da alegoria número 5 que representa a “visão romântica” de Leopoldina sobre o Brasil. A profusão de elementos causa uma visão onírica do Novo Mundo.

²²² No relato de Rosa Magalhães, ela acrescenta: Fomos ao palácio de Schönbrunn, residência de Leopoldina em Viena, visitamos a biblioteca onde estão os desenhos de Thomas Ender, desenhista que veio ao Brasil para documentar o país a pedido do pai dela. (...) Foi organizada uma exposição especial deste artista com mais de vinte desenhos originais que nunca haviam sido exibidos no Brasil” In MAGALHÃES, Rosa; NEWLANDS, Maria. O inverso das origens. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2014, p. 80

Em detalhe, uma das composições da alegoria: na fantasia é possível perceber a presença de elementos da flora brasileira na saia e na cabeça. O “queijo” aparece decorado com uma estilização da vitória-régia e asas de borboleta. Fotos: Centro de Memória do Carnaval



Figura 4.28 – Visão geral dos aposentos de verão pintados pelo artista boêmio Johann Wenzel Bergl a pedido da rainha Maria Theresa. A obra, que foi executada entre os anos de 1769 e 1778, representa uma paisagem tropical. Foto: Alexander Eugen Koller/ Governo da Áustria



Figura 4.29 – Detalhes do trabalho de Bergl representando uma série de frutas tropicais em meio a plantas típicas do Novo Mundo. O palácio foi visitado por Rosa Magalhães durante as pesquisas para o carnaval de 1996. Foto: Alexander Eugen Koller/ Governo da Áustria

No carnaval, o uso da cor dourada está inserido na tentativa de representação do luxo e da opulência, herança que pode ser ligada à tradição barroca. No sexto setor, a artista trabalha justamente com o predomínio do ouro no setor em que retrata o casamento por procuração entre Leopoldina e Pedro I. O carro é formado pelo acúmulo de elementos em tons prateados e dourados, com uma profusão de castiçais, esculturas de anjinhos, estátuas e composições com fantasias que se fundem ao palácio.

Para o papel de dom Pedro, convidei o Sidney Magal, moreno e bonitão, com sua vasta cabelereira, capaz de conquistar vários corações. Vinha na frente de um medalhão, que tinha como fundo uma paisagem brasileira com coqueiros cercada pelos “diamantes” presos no painel, feitos de pedaços de espelho e faiscando tal como os verdadeiros graças a muita luz estroboscópica²²³.

A finalização da alegoria foi feita a partir da “pintura de arte” com tinta metalizada. Na estrutura dos barracões, o pintor de arte é o profissional responsável pela finalização das esculturas e adereços das alegorias, muitas vezes reproduzindo materiais caros através da combinação barata de tinta e pincel. Na Imperatriz Leopoldinense, o pintor Clécio Regis²²⁴ ocupava uma posição central no barracão, chefiando a finalização do trabalho de arte aplicado sobre materiais como isopor, espuma e madeira. Conta Rosa Magalhães:

Sua escolha se deu de forma bastante interessante. Outro carnavalesco precisava de um pintor para fazer uma parede imitando mármore. Várias pessoas se apresentaram e cada uma foi dado um quadrado de madeira para que fizesse uma amostra de mármore. Ninguém acertava e os quadrados pintados iam fazendo uma longa fila no barracão. Até que chegou o Clécio, pintou o seu quadrado e foi embora. À noite, o presidente da escola chegou, olhou a amostra, e declarou: até que enfim alguém pintara um mármore. Clécio foi admitido no cargo onde aparece até hoje, sempre tranquilo, chefiando uma grande equipe e solucionando todos os problemas²²⁵.

Na criação nos barracões, nada é o que parece ser: isopor e tinta metalizada são transformados em castiçais de ouro. Madeira e uma pistola com

²²³ MAGALHÃES, Rosa; NEULANDS, Maria. O inverso das origens. Rio de Janeiro: NovaTerra, 2014, p. 83

²²⁴ Hoje, Clécio Regis é dono de um ateliê em Bangu, Zona Norte do Rio de Janeiro.

²²⁵ MAGALHÃES, Rosa. Fazendo Carnaval. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997, p. 96

compressor transformam uma superfície de madeira em uma porcelana envelhecida do século XV. Ou seja, a “mágica” do carnaval é responsável pela transformação de formas simples e materiais baratos em luxo e objetos de grande valor. “Vale tudo pelo efeito, sobretudo para brilhar. Por outro lado, é preciso manter um custo bastante razoável”²²⁶, já que a base na criação perene dos elementos visuais de um desfile de escola de samba está na “reprodução dos objetos com materiais que simulem a realidade através de uma conotação carnavalesca e alegórica”²²⁷.



Figura 4.30 - Detalhe e visão geral do carro O Noivado, que representa a cerimônia em que o Marquês de Marialva oficializou por procuração a união de D. Pedro I e Leopoldina. Ao centro,

²²⁶ MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997, p. 38

²²⁷ ²²⁷ SAMPAIO, André Sanches. *O universo carnavalesco de Rosa Magalhães sob uma perspectiva cenográfica*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. p. 73

o destaque representa o camafeu entregue à futura Imperatriz com uma pintura de seu futuro esposo. Foto: Centro de Memória do Carnaval

A partir do sétimo setor, Rosa Magalhães reposiciona o eixo temático no Brasil, que receberia o desembarque de Leopoldina. A corte e uma cidade predominantemente negra receberia uma integrante de uma das dinastias mais antigas de toda a Europa. Para tal retrato, a carnavalesca cria fantasias que dialogam com indumentárias, posicionando uma série de elementos em um formato aparentemente desconexo: é através do acúmulo de referências e elementos então dissociados que se constrói um sentido.

As alas *Vendedores de Frutas e Doces* e *Vendedores de Flores* são simbólicas neste sentido. As fantasias misturam elementos das indumentárias populares utilizadas à época a partir da presença de materiais e estampas de origens múltiplas. Laços, bandeirolas, bornais e turbantes são construídos a partir de tecidos baratos como, por exemplo, a chita. A profusão de cores e elementos cria um visual carregado, um processo típico de *carnavalização*.



Figura 4.31 - Croquis das alas *Vendedores de Flores* e *Vendedores de Frutas e Doces*, representantes dos cariocas que ganhavam a vida nas ruas do Rio. Ambas as fantasias são confeccionadas a partir de tecidos coloridos e simples, uma oposição ao luxo e as plumas dos setores dedicados, por exemplo, à vida na corte. Foto: Reprodução/O Inverso das Origens

A alegoria de número 7 representa a chegada de Leopoldina no Brasil, executada em um diálogo evidente com os registros pictóricos da época, sobretudo a pintura a óleo de Jean-Baptiste Debret, *Desembarque da Imperatriz Dona Leopoldina* (1818) e a gravura *O Festivo Desembarque da Princesa Leopoldina no Dia 6 de novembro* (1817), de Franz Joseph Frühbeck.

A alegoria é formada por dois momentos: na parte frontal, a galeota da qual Leopoldina desembarcou surge com um grupo de quatro composições retratando a comitiva de remadores que acompanhou o curto trajeto da arquiduquesa entre o navio e o porto. Também na parte inicial do carro, cilindros de espuma simulam o mar que é coberto por delfins, símbolos do Rio de Janeiro, adornados com conchas e bolhas de acrílico. A segunda parte da alegoria representa o cais da Orla Conde, onde a Princesa colocou os pés pela primeira vez nos trópicos. As composições da alegoria aparecem com roupas de luxo representando a nobreza portuguesa à espera do desembarque com longas saias adornadas com aplicações de algodão e chapéus cobertos por plumas. Na parte traseira da alegoria, palmeiras simbolizam a visão inicial da Imperatriz, descrita em seus próprios relatos.

(...) Nem pena nem pincel podem descrever a primeira impressão que o paradisíaco Brasil causa a qualquer estrangeiro (...) na entrada da baía há três belos fortes, além de vários grupos de ilhas, ao longe vislumbram-se altíssimas montanhas cobertas de palmeiras e muitas outras espécies de árvores.²²⁸

A alegoria estabelece uma relação com os registros disponíveis sobre aquela tarde de 6 de novembro de 1817, mas não é uma mera reprodução de elementos. Exemplo: embora o pavilhão erguido na orla para receber a Imperatriz fosse formado por seis colunas ligadas por balaustradas pintadas de azul, branco, vermelho e amarelo, a alegoria não apresenta tais elementos. Também não aparecem os festões de flores presos aos bicos de águias colocadas nos quatro ângulos do pavilhão e as bandeiras de Portugal e da Áustria que tremulavam à espera da eleita de Pedro I²²⁹. Também não são fiéis

²²⁸ Ver OBERACKER JR. Carlos H. A Imperatriz Leopoldina, sua vida e sua época: ensaio de uma biografia. [Rio de Janeiro]: Conselho Federal, 1973

²²⁹ DIAS, Elaine Cristina. Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da "Viagem pitoresca e histórica

aos registros pictóricos os figurinos usados pelos destaques que representam o casal real, que aparecem com vestimentas simples e carnavalizadas, embora ainda lembrem as indumentárias utilizadas na data. De alguma forma, portanto, a criação de Rosa Magalhães evidencia o interesse da artista por uma certa liberdade criativa, embora demonstre uma capacidade de diálogo com os registros existentes.



Figura 4.32 – Destaque da galeota puxada por remadores que foi incumbida de fazer o curto trajeto entre o barco e a orla. Nas fantasias, referências ao visual da nobreza portuguesa que esperava o desembarque. Foto: Reprodução/Fazendo Carnaval



Figura 4.33 e 4.34 – Detalhes da alegoria proposta por Rosa Magalhães que estabelece um diálogo com as obras clássicas de Debret e Frühbeck. Nota-se na parte inferior, sobre os cilindros de espuma que simulam as ondas do mar, os golfinhos que eram símbolos do Rio. Fotos: Wigder Frota



Figura 4.35 e 4.36 – Detalhes dos dois destaques de luxo na parte central da alegoria representando os personagens principais do enredo: Dona Leopoldina e Dom Pedro I. É possível perceber que as fantasias utilizadas por ambos os destaques são versões carnavalizadas das indumentárias originais, percebendo, por exemplo, a adoção de muito brilho e costeiros com plumas gigantes. Curioso perceber que o futuro imperador aparece sem o chapéu, elemento obrigatório da fantasia segundo o regulamento. Fotos: Reprodução/ TV Manchete



Figura 4.37 - Chegada de Leopoldina ao Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1817. Por Jean Baptiste Debret. Óleo sobre tela. Col.: Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Figura 4.38 - O Festivo Desembarque da Princesa Leopoldina no Dia 6 de novembro de 1817, pintado pelo jovem artista Franz Joseph Frühbeck. Um pequeno comerciante em Viena, ele veio ao Brasil como auxiliar de bibliotecário na comitiva pessoal de Leopoldina ao Brasil e realizou uma série de registros sobre a chegada da arquiduquesa

Após a chegada de Leopoldina, o desfile parte para o interesse dos recém-chegados pelas riquezas naturais e pelos povos que aqui viviam. Assim que partiu ao Brasil, o governo austríaco reuniu uma missão de cientistas que acompanhariam a comitiva da Arquiduquesa. Entre aqueles que partiram rumo ao Novo Mundo estavam Johann Christof Mikan, botânico e entomólogo; Johann Emanuel Pohl, médico, mineralogista e botânico; Johann Buchberger, pintor de flora; Johann Natterer, zoólogo; Thomas Ender, pintor; Heinrich Schott, jardineiro; e o naturalista italiano Guiseppe Raddi. O objetivo principal era coletar espécimes e fazer ilustrações de pessoas e paisagens para um museu que seria fundado em Viena. O interesse ao exotismo do Novo Mundo, sobretudo às plantas, animas e índios, estão registrados, por exemplo, na obra do geógrafo alemão Alexander von Humboldt (1769-1859) *Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent* e sua visão enciclopédica da realidade vista pelos olhos colonialistas europeus.

Portanto, não era apenas a natureza brasileira que provocava a imaginação dos europeus e era motivo de relatos dos viajantes. Desde o encontro inicial após o descobrimento, a imagem dos povos primordiais foi parte decisiva da construção do imaginário sobre o Novo Mundo. Mito e realidade, fato e ficção, se misturavam nos mais diversos relatos que começaram a povoar o imaginário

daqueles que aqui desembarcaram. Tanto que em 1550, cinquenta tupinambás simularam um combate e cenas da vida nos trópicos às margens do Rio Sena²³⁰. Data da época, também, os escritos de Montaigne, sobretudo o ensaio *Os Canibais* (1580) em que o autor refuta a imagem exótica dos habitantes desta terra e cria as bases da construção do *bom selvagem*. Ele crava:“(…) cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra”. Entre os portugueses, é possível afirmar que a imagem dos nativos brasileiros era sobretudo negativa. O já citado Manuel Gandavo²³¹ é outro dos viajantes que relatam uma visão particular. Ao contrário da visão idealizada da natureza brasileira, os índios nativos que aqui viviam são retratados com outro tom, indicando a existência de um conflito que seria decisivo no processo brutal de colonização que se intensificaria nos séculos seguintes.

Assim, o penúltimo setor do desfile apresentado pela artista evidencia a relação de Leopoldina com os nativos e o exotismo da fauna brasileira. O retrato, porém, flerta com abstração: a alegoria que fecha o setor é construída a partir da utilização de uma explosão de cores e formas em uma série de totens. Na obra, é possível ver a utilização de estampas com referência à pele de onça, a estilização de animais brasileiros, a exuberância da arte plumária e a reinterpretção de grafismos, compondo um cenário multicolorido, inspirado em algumas aquarelas de Debret²³². Na sequência de alas à frente da alegoria, grupos de componentes representam a fauna brasileira a partir de um suposto

²³⁰ Em *Une Fête Brésilienne Célébrée a Rouen en 1550*²³⁰, publicada em Paris em 1850, Ferdinand Denis descreve com base em um texto quinhentista um momento curioso e fundador desse imaginário. Ele relata uma festa que teria ocorrido às margens do Rio Sena em que, diante do monarca francês Henrique II e da regente Catarina de Médici, índios brasileiros encenaram a vida no Novo Mundo²³⁰. Na apresentação, segundo os relatos, 250 figurantes se uniram aos índios que, vestidos à moda, deram amplitude à apresentação: cenas de caça, guerra e de amor foram representadas. Além de aparecerem pintados, o grupo era adornado com cachos de bananas e cercados por papagaios. Tal encenação e a circulação de escritos sobre os indígenas brasileiros surgiram forte efeito sobretudo entre a intelectualidade francesa. O episódio se tornou enredo em 1994 pela própria Rosa Magalhães rendendo um dos campeonatos da carnavalesca à frente da Imperatriz Leopoldinense.

²³¹ Em *Tratado da Terra & História do Brasil e História da Província de Santa Cruz*, Gandavo consolida sua visão particular sobre os nativos: “São estes índios, muito desumanos e cruéis, não se movem a nenhuma piedade: vivem como brutos animais sem ordem nem concerto de homens, soa muito desonestos e dados à sensualidade e entregam-se aos vícios como se neles não houvera razão de humanos”, escreve.

²³² BORA, Leonardo Augusto. *Brasil, Brazil, Breazil: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães* - Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018, p. 259

olhar indígena. Em fantasias não convencionais, seja no material, seja no formato, a artista busca reimaginar animais como o tatu e a garça a partir da visão do índio, numa tentativa de construir aquilo que é nacional. É possível dizer que a carnavalesca “trabalha na égide dos pedaços, que unidos formam novos significados. Os pedaços de Rosa Magalhães também denunciam o gosto pelo contraste e a possibilidade do paradoxo”²³³.



Figura 4.39 - Visão central do carro alegórico número 8, “A natureza e os índios encantam D. Leopoldina”. Nota-se a adoção de formas e cores em abundância em uma visão alucinante. Foto: Centro de Memória do Carnaval



Figura 4.40 – Alegoria número oito recebendo os últimos retoques ainda na concentração. É possível ver o predomínio de cores na adoção de estamparia revestindo uma sequência de totens espalhados ao longo da alegoria. Foto: Reprodução/Fazendo Carnaval

²³³ BORA, Leonardo Augusto. A Antropofagia de Rosa Magalhães. Rio de Janeiro: Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, p. 50



Figuras 4.41 e 4.42 – Alas representam, respectivamente “O Peixe na Visão Indígena” e “A Garça na Visão Indígena”. Nota-se o uso de formas geométricas típicas, por exemplo, das etnias Tupinikim. Fotos: Centro de Memória do Carnaval/LIESA

Após a visão estilizada sobre os índios, Rosa Magalhães encerra o desfile defendendo a ideia de que Leopoldina foi parte fundamental da função do Brasil, um elemento-chave para a construção de nossa identidade. Tal ideia está cristalizada nas fantasias das duas últimas alas, ambas chamadas de “Nobres carnavalizados”. As fantasias misturam uma série de elementos tropicais como frutas e flores às indumentárias típicas da nobreza. Predominam os tons de verde e amarelo, numa clara referência à dita “brasilidade”, mas também às dinastias Habsburgo e Bourbon. A exuberância da natureza

brasileira e a “civilidade” europeia se fundem em uma criação que simboliza a própria formação miscigenada do país.

Na última alegoria, encerrando o desfile, a independência é declarada em um baile delirante de carnaval. Na parte superior, uma reprodução do monumento a Pedro I, localizado no Parque da República e concebido pelos italianos Ettore Ximenes e Manfredo Manfredi. Ao redor, composições fantasiadas de pierrôs, colombinas, palhaços e arlequins arrematam a ideia, ambas construídas a partir de uma combinação de tons de verde e amarelo. Da cripta funerária sob a qual se erigiu a homenagem ao primeiro imperador, um grupo de sambistas faz carnaval, numa mensagem cruzada que ao mesmo tempo promove um diálogo com a própria festa.



Figura 4.43 – Ala representa os “Nobres Carnavalizados”. Nota-se não apenas uma profusão de cores, mas também a presença de elementos tropicais: frutas nos chapéus, folhas de bananeira nos costeiros e abacaxis dourados nos ombros. Foto: Centro de Memória do Carnaval/LIESA



Figura 4.44 – Visão geral dos últimos momentos do desfile da Imperatriz Leopoldinense. Na última alegoria, aparecem misturados o carnaval brasileiro e a Independência num grande baile. À frente da alegoria, uma segunda ala representa a carnavalização da nobreza e a mistura de elementos tropicais e europeus. Foto: Wigder Frota

Assim, é possível afirmar que a visão curiosa e Imperatriz Leopoldina que aparece no desfile gestado por Rosa Magalhães propõe um debate com outras representações artísticas, algumas delas responsáveis pela construção de um imaginário sobre a Imperatriz, sobretudo sobre suas ações nos momentos finais do período colonial. Duas obras produzidas no início do período republicano, “Sessão do Conselho Estadual”, de Georgina de Albuquerque executada no ano de 1922, exposta no Museu Histórico Nacional, e “D. Leopoldina e seus filhos”, exposta no salão principal do Museu Paulista e pintado pelo artista italiano Domenico Failutti em 1921, podem ser mobilizadas para que, de alguma forma, possa emergir visões destoantes sobre a trajetória da personagem. Partindo da ideia de que estas obras guardam uma carga

ideológica e são produzidas intencionalmente para a criação de “representações sobre o passado a partir de um certo presente, no qual estava em jogo definir quais seriam os lugares das mulheres numa ordem pública nova”²³⁴, tal dissociação se torna ainda mais evidente.

Na pintura histórica de Failutti, criado a partir de uma encomenda de Afonso d’Escragnoille Taunay, a Imperatriz Leopoldina aparece trajando um vestido amarelo coberto de babados, cor que tradicionalmente remete aos Habsburgo. Os pés usam sapatos que não tocam o solo, seu semblante é tranquilo e a Imperatriz surge ladeada pelas quatro filhas: D. Maria da Glória, (futura D. Maria II, rainha de Portugal), D. Januária, D. Paula e D. Francisca. O momento, escolhido para representar Leopoldina, evoca uma cena doméstica, ou seja, fora da vida pública: na obra, há a representação de uma visão específica sobre a sua função no cenário político complexo que se estendia pelos últimos anos do Império. É possível afirmar que:

(...) a tela elaborada por para o Museu Paulista, (...) respondia bem à ideologia predominante que reserva às mulheres o papel de “mães virtuosas”, ou seja, cujo papel seria o de “conceberem” os grandes homens, eles sim os motores da história²³⁵

Já na obra²³⁶ de Georgina de Albuquerque, há um rompimento com o modelo comum na representação históricos femininos, que por aqui seguiam o modelo francês no qual a fragilidade feminina se opunha ao corpo do herói viril. Na pintura, a Imperatriz surge sentada a frente de um grupo de conselheiros na

²³⁴SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figurações femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, Universidade de Brasília, v. 7, n. ja/ju 2018, p. 31-54, 2018

²³⁵Idem

²³⁶ Ainda em seu estudo sobre a obra, Simioni aponta que a pintura de Georgina de Albuquerque não representa um rompimento com as tradições, mas sim um diálogo. Segundo ela, a artista “concebeu uma representação que dialogava concomitantemente com a tradição, conforme exigido pelos corolários do academismo, e ao mesmo tempo se distanciava deles, elaborando uma representação do lugar social e político da mulher diferente dos grandes estereótipos, que as consideravam frágeis, irracionais, apaixonadas, cuja “fraqueza natural” não lhes permitia ser sujeitos conscientes e, portanto, políticos”, diz. In ²³⁶SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, « Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Colóquios, posto online no dia 04 fevereiro 2014, consultado o 11 outubro 2019. <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/66390> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.66390> – tradução livre

reunião em que teria sido definida a necessidade de se proclamar a independência. Um olhar sobre a obra, evidencia o retrato de uma personagem que assume um protagonismo:

Essa heroína, concebida pela artista, distanciou-se tanto da imagem de vítima geralmente atribuída às mulheres na pintura nacional, quanto da glória da guerra, como elemento de virilização e heroísmo, comumente aplicado a Pedro I (...) sua força não provém de características físicas tangíveis, mas de uma supremacia intelectual, corroborada pela postura rígida de um homem de Estado”²³⁷



Figura 4.45 - Georgina de Albuquerque (1885-1962) Sessão do Conselho de Estado. Óleo sobre tela, 1922. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro. Fotografia: Rômulo Fialdini.

²³⁷ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, « Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Colóquios, posto online no dia 04 fevereiro 2014, consultado o 11 outubro 2019. UR: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/66390>; DOI: 10.4000/nuevomundo.66390



Figura 4.46 - Domenico Faillutti (1872 – 1923). D. Leopoldina e seus filhos. Óleo sobre tela, 1921. 155 x 253, 5 cm. Museu Paulista da USP.

A existência de duas obras tão distintas sobre Leopoldina mostra que no início do período republicano havia uma disputa nas representações da Imperatriz, embate que segue nas décadas seguintes mesmo com a publicação de obras de fôlego, como *A Imperatriz Leopoldina: sua vida e sua época*, de Carlos Oberacker²³⁸ publicado em 1973 e *Cartas de uma Imperatriz*, de Betina Kann e Patrícia Souza Lima (2006). A visão de uma personagem forte, prudente, inteligente e decidida aparece em diálogo com uma visão sofredora, magoada pelas traições e entristecida que comumente lhe é atribuída. Em obras mais

²³⁸Apesar dos fortes marcadores de gênero, a obra de Oberacker reconhece a participação decisiva de Leopoldina no processo de Independência. “O Grito do Ipiranga constitui, portanto, a ratificação de uma decisão tomada pelo Conselho de Estado sob a presidência e anuência de sua esposa. Esta resolução significava para D. Pedro ao fim e ao cabo a glória de se tornar o fundador de um novo e grande império, enquanto que a princesa a iria pagar não somente com a renúncia ao seu mais ardente desejo particular, mas sim com o desespero e a morte, pois nesta mesma viagem D. Pedro ia conhecer a posterior Marquesa de Santos que lhe iria furtar o coração do marido e destruir o seu matrimônio, razão da sua existência”, diz. Em OBERACKER JR. Carlos H, *A Imperatriz Leopoldina. Sua vida e sua época*. Editado pelo Conselho Federal de Cultura. Departamento de Imprensa Nacional. Rio de Janeiro. 1973.

recentes, como *D. Leopoldina: A História Não Contada* (Paulo Rezzutti, 2017) e *Biografia Íntima de Leopoldina* (Marsilio Cassotti, 2015), tais visões aparecem entrelaçadas, indicando uma tentativa de interpretar a trajetória da esposa de Pedro I.

No projeto de Rosa Magalhães, a Imperatriz Leopoldina é retratada com um olhar imaginativo e conceitual, dialogando com aquilo que pesquisou na literatura oficial. De alguma forma, podemos afirmar que a artista procurou fugir do mero retrato historiográfico, criando um desfile em que os fatos da vida da Imperatriz são embebidos de referências e fragmentos, num viés claramente ensaístico, que “procura extrair o máximo de potencial reflexivo dos menores recortes existenciais”²³⁹.

Quando ignora a Imperatriz mãe ou esposa e quando concede à sua atuação direta um papel transformador na formação brasileira, Rosa Magalhães parece disposta a dispor sua criação não em diálogo com a realidade, mas sim com o sensível. A Leopoldina que emerge do desfile é menos uma personagem histórica, e mais o símbolo do longo e contraditório processo de formação à fórceps do Brasil. O contraste entre a vida luxuosa da corte austríaca e a pátria que se formava nos trópicos, a natureza exuberante aqui “encontrada”, o dito exotismo dos povos primordiais, a população negra e escravizada que tomava as ruas, tudo surge representado no trabalho da carnavalesca em um trabalho que acumula referências, dialoga com a arte e a historiografia e não foge da tradição do próprio carnaval. Não é ao acaso, certamente, que, no fim, todos sambem sobre a cripta daqueles que proclamaram nossa independência. É, literalmente, o ressurgir das cinzas.

²³⁹ BORA, Leonardo Augusto. *A Antropofagia de Rosa Magalhães*. Rio de Janeiro: Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, p. 50

5. Rosa Magalhães: A artista e seus fragmentos

Pensar a trajetória de uma artista como Rosa Magalhães a partir de um único objeto pode ser terreno para uma série de armadilhas. Primeiro porque é difícil afirmar que um único trabalho simbolize a atuação de uma artista tão múltipla e que dialogou com tantas expressões culturais diferentes ao longo das quatro décadas em que faz carnaval, transitando também com êxito pela cenografia teatral²⁴⁰, pelo circuito de arte²⁴¹ e pela criação de figurinos pra cinema e TV. De certa forma, o objetivo principal deste trabalho foi propor um diálogo, “dispor sobre a mesa” os fragmentos que aparecem a partir da observação direta do desfile de 1996.

Como pressuposto inicial, entende-se que a formação acadêmica de Rosa Magalhães está diretamente ligada à sua atuação como carnavalesca, influenciando-a e moldando-a, principalmente porque “a percepção do observador se funde àquilo que ele observa, [...] e a construção do objeto feita pelo investigador social representa um produto da sua própria relação social

²⁴⁰ Entre os trabalhos teatrais desenvolvidos por Rosa Magalhães estão os figurinos do musical Calabar, de Chico Buarque, desenvolvidos em parceria com Helio Eichbauer. Em um relato próprio, ela conta como se deu a aproximação para a criação das indumentárias que acabaram nunca exibidas. “A primeira peça que eu fiz assim, uma grande montagem e tal foi o Calabar. (...) E aí o Hélio Eichbauer pediu pra eu fazer a pesquisa pra ele. Sobre a época do Maurício de Nassau na Holanda. Eu fui lá pra Biblioteca Nacional e consegui ver o livro desenhado pelo Frans Post. Eu fiquei louca com o livro. Nunca tinha visto. Tinha uma mulher de luva que passava e eu olhava e copiava aquilo. É uma maravilha o livro. Tinham as bandeiras todas, tinham os emblemas, tinham as paisagens, tinham as casas, tinha o povo na lavoura do açúcar, tinha aquilo tudo. E aí eu comecei a... Que eu acho que o Chico também teve muita influência do pai dele, porque eu duvido que o pai não tenha contado essa história, porque ele sabia dessas coisas. Aí eu voltei com aquela pesquisa toda e achei que estava feia. Eu não vou entregar isso assim. Aí fiz tudo em aquarela, passei tudo a limpo. Quando acabei eu liguei e disse assim: Hélio, sua pesquisa ficou pronta. Ele foi lá... Olhou, olhou, olhou... Ele disse: você não fez a pesquisa. Aí eu queria morrer. Quando ele falou que eu não fiz a pesquisa, eu disse: eu não fiz a pesquisa? Não, você fez os figurinos todos da peça. Tinha soldado, tinha mulher do povo, tinha os escravos, tudo. Você já fez a peça inteira, fica de figurinista. Então eu nunca fui assistente. Entendeu? Já comecei fazendo. Ficou um trabalho muito bonito. (...) Mas aí não teve a peça, porque foi censurada”. Relato disponível em: ²⁴⁰ SAMPAIO, André Sanches. O universo carnavalesco de Rosa Magalhães sob uma perspectiva cenográfica. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. P. 84

²⁴¹ Rosa Magalhães já expôs trabalhos em vários eventos de prestígio do circuito de arte. Em 1991, a artista recebeu um convite duplo: foi convidada a expor seus trabalhos à frente do Salgueiro na Bienal de São Paulo e na Quadrienal de Teatro de Praga, na República Tcheca. Também levou uma série de sambistas da Imperatriz Leopoldinense para uma exibição na Biennale de la Danse em Lyon, na França, no ano de 1995.

com este mesmo objeto”²⁴². Ou seja, a artista é, ao mesmo tanto, parte de uma série de transformações que acontecem após a aliança entre profissionais acadêmicos e as escolas de samba a partir dos anos 60, mas também é moldada pelo meio do carnaval, cuja tradição é mobilizada em uma série de trabalhos em que dialoga com o fazer carnavalesco.

Sua vida no carnaval é, portanto, resultado das condições materiais e simbólicas de sua existência, seus modos de agir e estar no mundo e sua posição construída no universo do carnaval desde o início até a consagração. A compreensão do percurso biográfico da “professora” é indissociável de um certo *habitus*, “[...] uma maneira de ser, um estado habitual e, em particular, uma predisposição, uma tendência, uma propensão, uma inclinação”²⁴³, que outros atores já apresentaram ou apresentam. Seus trabalhos estão em permanente diálogo com as práticas culturais dos mais diversos carnavalescos, sobretudo porque seu “fazer” não propõe um rompimento com as concepções artísticas da festa, mas sim uma erudição dessas práticas, promovendo novos diálogos.

Filha de intelectuais, Rosa Magalhães ocupou postos em algumas das mais importantes academias de ensino oficial, estabeleceu relações com profissionais da área e passou a ocupar espaços de relevância na criação artística – a partir do sucesso que conquistou no carnaval, por exemplo, foi escolhida para assinar os figurinos da abertura dos Jogos Pan-Americanos Rio 2007, trabalho que lhe rendeu um prêmio Emmy²⁴⁴. Portanto, é inevitável

²⁴² MARINHO, Marco Antonio Couto Marinho. *Trajetórias de Vida: um conceito em construção*, in Revista do Instituto de Ciências Humanas v. 13 n. 17 (2017), p. 1

²⁴³ BOURDIEU, Pierre. *Esboço de Uma Teoria da Prática: precedido de três estudos da etnologia Cabila*. Oeiras, Celta Editora, 2000, p. 163

²⁴⁴ Sobre a experiência, Rosa Magalhães conta com seu habitual bom humor a experiência. *“Eu achava que não ia ganhar. Eu tinha ido num almoço com uma amiga minha e estava lá a Fernandona (Fernanda Montenegro). Ela disse assim: Olha, a gente vai. Tem a festa, com tapete, limousine, mas não ganha. A gente vai já na esperança de não ganhar. É melhor, porque aí a gente vai para aproveitar a festa. E me perguntaram: fez discurso? Não fiz. Achei que dava azar e fui passear em Nova York. Quando cheguei ao teatro, sentei-me lá atrás. Pensei: não vou ganhar mesmo, até chegar lá na frente vai demorar um dia. Quando deram o resultado, fiquei numa agonia. Joguei a bolsa para o alto, e apareceu um discurso na minha mão de alguém que tinha feito. Quando cheguei ao hotel, vi que era legal, começaram a me chamar de madame. (risos) Agora sou member ... participo da votação. Tenho carteirinha e tudo (risos). Quando eu vou aos Estados Unidos, tenho desconto no cabeleireiro, hotel... (risos).”* In Rosa Magalhães diz que nos desfiles atuais não há espaço para enredos críticos, Jornal O Globo, 12/10/2012 <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/rosa-magalhaes-diz-que-nos-desfiles-atuais-nao-ha-espaco-para-enredos-criticos-6993173>>

afirmar que o prestígio de uma artista com as características de Rosa Magalhães está diretamente relacionado ao prestígio conquistado pela geração surgida em torno de Fernando Pamplona, símbolo da aproximação entre as camadas médias da sociedade carioca e a expressão organizada das escolas, manifestação que conquista o protagonismo no carnaval da cidade. A aliança entre morro e asfalto é problematizável sobretudo porque estes personagens, então externos às comunidades e às agremiações, conquistam a liderança na criação artística. Neste processo, tais profissionais atuam como agentes responsáveis pela circulação de conhecimento, mas também se apresentam como líderes em um processo de criação que até então possuía raízes comunitárias – questão que está ligada à tentativa de “domesticação” da massa urbana que caracteriza a própria consolidação do carnaval enquanto uma festa oficial.

Em um diálogo com as teorias *bourdianas*, também é possível perceber a presença de “regularidades sociais” e de “padrões” nos estilos de vida adotados pelos carnavalescos no campo das escolas de samba. É possível dizer que Rosa Magalhães seguiu o curso que já havia alçado outros profissionais ao posto de destaque: a partir da mobilização de um conhecimento oficial, a artista propõe um apuro estético de viés formalista, característica que pode ser encarada como decisiva para a conquista de respaldo perante crítica e júri. Da mesma forma, se posiciona frente à mídia e à imprensa como uma pensadora, guardiã de um estilo artístico e capaz da redenção de um grupo social, de uma comunidade – característica que já era visível na atuação de nomes como Fernando Pinto, Arlindo Rodrigues e o inesgotável Joãozinho Trinta.

A ideia do carnavalesco está inserida dentro de uma teia complexa de relações e sua origem está nos “técnicos” que executavam a criação artística, por exemplo, dos cortejos imperiais, cujo exemplo evidente pode ser encontrado, a exemplificar, “nas homenagens ao casamento de Dom João com a infanta de Espanha, Carlota Joaquina de Bourbon, cortejo este que não era carnavalesco, mas que continha as mesmas características: carros alegóricos, efeitos de

fogos de artifício e o caráter festivo e comemorativo.”²⁴⁵ Se em seus primeiros anos as criações artísticas das escolas eram criações coletivas em que as ideias de mutirão e solidariedade eram perceptíveis, hoje a marca é outra: a assinatura. Assim, é possível afirmar que a atuação de Rosa Magalhães está ligada à transformação decisiva do fazer carnavalesco rumo à profissionalização, ou seja, sua trajetória é símbolo do domínio de um formato de criação formal e hierárquico.

No atual contexto de organização das escolas de samba, cabe ao carnavalesco o *status* de líder e conciliador, um agente que estabelece as conexões entre os demais setores da escola, produzindo do texto ao desfile. Faz circular seu conhecimento oficial, media conflitos e está no centro da dialética entre o popular e o erudito, do qual surgem ambiguidades. Partindo da ideia de que a multiplicidade de manifestações culturais nunca é estanque, definitiva, mas sim construída socialmente, o relacionamento desigual e hierarquizante²⁴⁶ entre o conhecimento oficial das academias, o “erudito”, e os saberes tradicionais dos membros de uma comunidade, taxados de “populares”, são sempre múltiplos e não possuem fronteiras claras e definidas. Assim, é no diálogo incessante entre a comunidade e o artista, na troca entre quem assina, projeta e quem executa, na capacidade de construir a cada fevereiro uma narrativa que seja aceita por determinado grupo, ou seja, é nas “frestas” que se torna possível observar a mágica do carnaval acontecer, uma espiral de movimentos que são de baixo para cima, mas também de cima para baixo²⁴⁷.

Se direcionarmos o olhar para a origem das escolas de samba, construída a partir de influências importadas do carnaval europeu e das manifestações dos povos negros e seus batuques ancestrais, torna-se evidente que a construção da história de cada agremiação é uma história de acúmulo e resignificação. A relação que surge a partir da união entre condições e contradições reafirma a vitalidade do próprio carnaval, já que um de seus grandes feitos é que as

²⁴⁵ GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalesco, o profissional que a faz escola "no Carnaval Carioca" Rio de Janeiro, 1992. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais (História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA

²⁴⁶ SANTOS, José Luis do. O que é cultura? São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 47

²⁴⁷ Aqui, faz-se relação com a ideia de circularidade cultural presente em GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 15.

expressões da folia “resultam de sua capacidade de absorção e expressão dos conflitos da cidade”²⁴⁸. Por isso, não é possível afirmar que a o caminho percorrido pelas escolas de samba rumo ao processo de “profissionalização” seja também rumo à perda de sua *pureza* original, como querem fazer crer os saudosistas. É evidente que soa rudimentar acreditar que um dia existiu uma escola de samba genuína e que a chegada de uma intelectualidade diretamente do asfalto foi a principal responsável pela transformação do desfile de carnaval em um evento midiático, um “produto tipo exportação”, mesmo que tal consideração, evidentemente, não exclua as necessárias contestações, sobretudo porque há um processo em curso no qual as questões econômicas avançam seus domínios.

A inauguração do Sambódromo da Marquês de Sapucaí a partir dos anos 80 é um dos reflexos deste movimento. A partir da execução do projeto de Oscar Niemeyer com base na proposta de Darcy Ribeiro, novas questões emergem, sobretudo porque apesar de funcionar como um marco da importância das escolas de samba fincado na geografia da cidade, o espaço também constitui um decisivo momento em que a estrutura dos desfiles sofre profundas mudanças. O espaço, grandioso e monumental, estimulou a verticalização das alegorias, o aumento de volume das fantasias e os gastos cada vez maiores com iluminação e efeitos especiais, tornando as questões visuais as protagonistas do espetáculo. A força que emerge da existência de um espaço de tamanha grandiosidade numa cidade desigual e contraditória como o Rio de Janeiro também exacerba as relações obscuras entre a LIESA e o poder público²⁴⁹ e escancara uma separação entre as raízes suburbanas e o espetáculo, sobretudo a partir da predominância do modelo mercantil da festa.

²⁴⁸ Ver CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC / Funarte, 1994, p. 12

²⁴⁹ A distância entre o governo do prefeito Marcelo Crivella e as agremiações evidenciam as questões que estão em jogo, sobretudo a partir da emergência de novos atores nos círculos de poder. Para 2020, por exemplo, a prefeitura da cidade encerrou os subsídios que seriam destinados aos desfiles. “As escolas do Grupo Especial não vão mais receber subvenção da prefeitura, que decidiu que não vai dar mais subvenção para nenhum evento que cobre ingresso. Então permanece o réveillon, permanece o carnaval de rua da Intendente Magalhães, permanecem outros eventos da cidade. Mas os que cobram ingresso, como o Rock in Rio, o carnaval da Sapucaí e outros que têm renda, esses não vão receber mais subsídios da prefeitura”, anunciou o prefeito.

Ver <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2019/08/30/crivella-bate-o-martelo-e-diz-que-escolas-de-samba-nao-terao-subsidios-da-prefeitura-no-carnaval-de-2020.ghtml>>

Desta forma, no carnaval, é perceptível a incrustação das dimensões administrativa e econômica sobre as próprias agremiações. O excesso de hierarquização e burocratização, o engessamento do regulamento, a racionalização crescente da competição entre as escolas, a rotatividade entre os profissionais mobilizada por motivos financeiros, ou seja, o avanço da ação das formas sistêmicas altera o cotidiano das agremiações que estão cada vez mais determinado pela ação formalmente organizada. O protagonismo do poderio econômico em detrimento de formas mais livres de criação visual também é evidente. Se pensarmos o “mundo vivido”²⁵⁰ como um espaço em que a ação comunicativa se transforma em razão através do diálogo livre, vemos que a influência dos mecanismos auto reguladores sistêmicos, como o dinheiro e o poder, se amplia de uma forma desigual no espetáculo das escolas de samba. A cada ano se torna possível relacionar a produção do carnaval à uma espécie de “lógica cultural” do capitalismo tardio, em que não é mais possível perceber as manifestações estéticas como indistinguíveis da noção de mercado, ou seja, o momento em que há a supressão do que está fora de uma cultura comercial²⁵¹.

A obra de Rosa Magalhães ganha relevância justamente porque está situada dentro deste processo, sobretudo ligado à um intenso ciclo de transformações na folia carioca. Os projetos que promoveu no período à frente da Imperatriz Leopoldinense (1992 – 2008) constituem um trajeto em permanente diálogo com o processo de agigantamento da festa. É evidente que a artista promove um diálogo com as tradições, ampliando as possibilidades criativas, buscando múltiplas referências – arte pictórica, literatura, historiografia –, ampliado, claro, pelo poder econômico crescente advindo, sobretudo da contravenção.

A parceria construída entre a artista – que propõe uma temática com viés acadêmico – e a Imperatriz Leopoldinense – que não resiste à tais características –, também se constitui um elemento fundamental para

²⁵⁰ Por "sistema" e "mundo vivido", parte-se das ideias de Habermas. Para ele, os dois conceitos estão relacionados às esferas da vida em sociedade: aquela que se refere ao mundo do trabalho e aquela sobre a reprodução simbólica, ou seja, engloba as interações. Ver HABERMAS, J. (1981) Teoria do Agir Comunicativo. Vol. 2 Sobre a crítica da razão funcionalista, trad. Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

²⁵¹ JAMESON, Fredric. A Cultura do Dinheiro. Petrópolis: Vozes: 2001 a. p. 142

compreender a trajetória da artista.²⁵² Desde o início, a escola do bairro de Ramos constrói uma trajetória em que dá importância aos enredos eruditos, o que é perceptível desde os momentos iniciais de sua formação e a proposição de um pioneiro departamento cultural. A Imperatriz Leopoldinense se torna, portanto, um espaço em que é possível prosperar aquilo que a artista propõe. Um olhar sobre a obra da artista mostra que ela parece ter um “apreço pelos fragmentos”, uma característica que a coloca em diálogo com a “*agilidade visual da pós-modernidade e ao conceito de microhistória*”²⁵³, evidenciando a atualidade de seu fazer. Em seu trabalho no ano de 1996, tal característica soa evidente, principalmente quando pensamos em dois momentos: a abertura, formada pela combinação entre a comissão de frente e o carro abre-alas, e o setor final, quando um *mix* alucinante de referências resulta em uma visão particular sobre a própria formação do Brasil.

Em ambos os momentos, é possível perceber o método de trabalho da carnavalesca: partir de um acontecimento histórico, construir uma mensagem através de uma mistura, propor uma “bricolagem” de elementos que podem parecer esparsos para, ao fim, conduzir o espectador ao deleite visual. Quando estabelece um mix entre a erudição europeia e a exuberância da natureza brasileira – simbolizada pela figura da arara-violinista – ou quando mistura o modo de se vestir do Velho Mundo com flores e frutas do Novo Mundo – como os nobres carnavalizados do último setor – a artista propõe um carnaval com viés ensaístico, um passo além da mera reprodução carnavalizada.

Assim, é possível perceber uma relação entre a obra da artista com ecos de uma “antropofagia cultural”, ou seja, com a necessidade de se deglutir para “expor os momentos de emergência de conflitos advindos do contato entre as culturas formadoras”²⁵⁴. Ao perceber a obra da artista como um grandioso banquete, podemos lembrar o que disse Caetano Veloso quando afirma

²⁵² Lembramos que antes da Imperatriz Leopoldinense, Rosa Magalhães esteve no Acadêmicos do Salgueiro, onde foi vice-campeã. A carnavalesca, porém, não foi bem aceita pela diretoria e comunidade e acabou deixando a escola em 1991

²⁵³ BORA, Leonardo Augusto. *A Antropofagia de Rosa Magalhães*. Rio de Janeiro: Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, p. 51

²⁵⁴ ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. Tornar-se outro. *O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 22.

categoricamente que “nós não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse”²⁵⁵. Também poderíamos dialogar com Haroldo de Campos e sua receita de uma boa antropofagia.

“[Podemos] assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação”²⁵⁶.

Podemos, enfim, pensar no carnaval como uma grande festa de comilança, em que as múltiplas manifestações artísticas são regurgitadas em plena Sapucaí pelas “escolas de samba s/a” e suas “super alegorias”²⁵⁷ para gringo ver²⁵⁸.

Mas, muito mais do que meras oposições dicotômicas entre cultura/natureza, civilizado/selvagem, o que Rosa Magalhães propõe a partir de seu carnaval é a ideia da imaginação como caminho, como único trajeto possível no momento em que “produz e reproduz, se diferencia e se universaliza, prodigalizando aquilo de que nenhum povo prescinde e é por todos desejado, uma grande ilusão”²⁵⁹.

Seja quando é taxada de barroca – graças às visíveis características de seus trabalhos, como a predileção pelo contraste, a dramaticidade de suas criações, a opulência e o acúmulo de suas alegorias– seja quando é compreendida a partir de ares pós-modernos, como a visão que a credencia como uma artista-anfíbio – ou seja, “capaz de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências” – a atuação de Rosa segue refletindo interpretações

²⁵⁵ VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²⁵⁶ CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: Pau Brasil, 2, São Paulo: Globo, 2003 p. 35-36

²⁵⁷ Referências ao samba-enredo *Bumbum Praticumbum Prugurundum*, primeiro campeonato de Rosa Magalhães na história do carnaval em 192 no Império Serrano. Compositores: Beto Sem Braço e Aluizio Machado.

²⁵⁸ Por meio da TV Globo Internacional, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é transmitido para 5,5 milhões de pessoas de mais de 130 países diferentes todo o ano.

²⁵⁹ Frase da psicanalista Betty Milan ao escrever sobre uma entrevista que fez com Joãozinho Trinta ainda nos anos 80. Na conversa, Trinta rebate às críticas ao luxo do carnaval de maneira taxativa. “só reclama da presença dos carros alegóricos na avenida quem já mora neles, em palacetes ou grandes edifícios, mas o povo, vivendo em casebre, em rua de lama, no aperto, procura e quer coisas grandes e essa outra dimensão só é encontrada no desfile, cujo luxo não é o do dinheiro e sim o das joias, que, sendo falsas, são pelas implicações mágicas as mais verdadeiras”. In “O luxo da imaginação”, *Folha de S. Paulo*, 21/02/1982.

múltiplas, tão diversas quanto as possibilidades visuais apresentadas por sua obra.

Em 1996, o desfile *Imperatriz Leopoldinense Honrosamente Apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil* terminou como vice-campeã após uma disputa acirrada com a Mocidade Independente de Padre Miguel. Embora elogiada por sua técnica, o resultado final também é vítima de críticas, sobretudo porque ao longo de sua trajetória, os desfiles propostos por Rosa Magalhães são sempre taxados de “técnicos” e “frios”, resultando em uma ineficiente comunicação com o público²⁶⁰. Mesmo assim, o grande sucesso do trabalho apresentado em 1996 rendeu à artista a comenda Silberne Ehrenzeichen, entregue pelo governo austríaco em agradecimento pelos serviços prestados na comemoração de mil anos dos Habsburgo. Naquele ano, figurinos foram expostos no castelo de Schonbrunn, em Viena, e no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, evidenciando o grande prestígio obtido pelas criações da artista. A ocupação de espaços artísticos por trabalhos desenvolvidos para serem efêmeros mostra também um rompimento com aquilo que se espera das criações para a folia, – dispostos em ambientes de cultura oficial, são ressignificados em um fenômeno que pode ser visto como um marco na aceitação das manifestações populares.

²⁶⁰ Em 1999, após o título conquistado na Imperatriz, o jornal *O Globo* de 19 de fevereiro publica uma matéria com o título *Imperatriz cria o carnaval de resultados*, em que uma dupla de repórteres investiga o sucesso perante o júri. Na matéria, é evidente que a mudança proposta não somente estética. “*Público não julga carnaval e animação não é quesito no desfile*”, decreta Wagner Araújo, então diretor de carnaval da agremiação



Figura 5.1 e 5.2 – Fantasias e alegorias da Imperatriz Leopoldinense expostas no Museu Histórico do Rio de Janeiro após o carnaval de 1996 constituindo um momento curioso ao olhar do espectador. Fotos: Reprodução/Fazendo Carnaval

No desfile que aqui foi centro para este trabalho, é possível ver a mistura de fragmentos do Brasil: a natureza idealizada, o imaginário de uma corte nos trópicos, o indígena romantizado. Araras, cajú, palácios, mas também cocares, totens, borboletas, onças e aqueles que ganhavam a vida nas ruas do Rio. A visão harmônica e idealizada deste país é problematizável, mas também mostra um caminho: no carnaval do Rio de Janeiro sempre existiu a aliança entre os saberes populares mais significativos e os conhecimentos oficiais de artistas e profissionais num ciclo em que o fim é sempre um recomeço. Meses de trabalho e esforço conjunto se tornarão passado tão pouco se encerrarem os minutos destinados para a agremiação percorrer a Passarela do Samba. Avaliações²⁶¹, resultados, críticas, notas, falhas e acertos, tudo se transmuta no sonho de um novo enredo, um novo desfile, um novo campeonato. Marco da finitude do corpo e do inexorável fluxo do tempo, “*a vida de uma escola de samba transcorre em dimensões e seu marco básico é o desfile – auge de um ciclo e o reinício de outro*”.

²⁶¹ Todo trabalho artístico proposto pelo carnavalesco é defendido perante o júri com a ajuda do livro *Abre-Alas*, apresentado para a compreensão em detalhes do que será exibido na avenida. Assim como os libretos das óperas clássicas, a defesa elucida dúvidas e concede bases para a compreensão da narrativa. É com base na visão do desfile e na compreensão das formas, mensagens e quesitos que o júri concede a nota

No carnaval de 2019, os carnavalescos Leonardo Bora e Gabriel Haddad foram responsáveis por uma das grandes imagens entre todas aquelas que passaram pela Sapucaí: um Cristo Redentor caboclo, que veste cocar e pano da costa. A obra é um delírio, resultado da união de fragmentos e referências, o acúmulo de tudo o que o carnaval já fez e uma flecha apontada para o que virá. A cidade da umbanda, do candomblé, do cristianismo e do avanço do neopentecostalismo emerge de uma escultura que, do alto, abençoa a todos. Bakhtin (1984) já dizia que formas mais contemporâneas de carnaval são “canibalizadas” em função de uma “atualidade” e que a “mudança” nas bases é o que mantém de certa forma “viva” e “relevante” a própria expressão carnavalesca. De Pamplona à Rosa e, agora, de Rosa à seus contemporâneos, a festa que nos define como país é também aquela que cumpre a promessa de que há arte no ato de driblar a vida cotidiana com a alegria.



Figura 5.3 – A figura símbolo do carnaval 2019 no desfile da Acadêmicos do Cubango: um gigantesco Cristo Redentor de pano de costa e cocar evoca um país que ressurgue pelo acúmulo. Foto: Juliana Dias/SRZD Carnaval

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2002

ALVES, Rodrigo & Costa, Cristiane: Entrevista – Roberto da Matta : No carnaval, o cotidiano é constituído ao contrário, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno Idéias, 4 de março de 2000

ARAÚJO, Vânia Maria Mourão. Yes, nós temos baianas: o processo de formação da imagem da baiana de escola de samba no carnaval brasileiro: Artigo Publicado originalmente em: Revista Águila, ano VII, setembro 2016 - Especial Comunicação, Design e Arquitetura (Revista interdisciplinar Universidade Veiga de Almeida – UVA) See Less

BAKHTIN, Mikhail: La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1971

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

BORA, Leonardo Augusto. Brasil, Brazil, Breazail: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães - Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2018

BORA, Leonardo. Carne de Carnaval: representações de O Guarani em Goitacazes: Tupi or not Tupi in a Soutj American Way. Anais do XIV Congresso Internacional da Abralic. 2015

BOURDIEU, Pierre. Esboço de Uma Teoria da Prática: precedido de três estudos da etnologia Cabila. Oeiras, Celta Editora, 2000

BURKE, Peter. A cultura popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba: o que, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro, Graphos Industrial Gráfico, 1974

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: Pau Brasil, 2, São Paulo: Globo, 2003

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998

CASCUDO, Câmara. Vaqueiros e cantadores. 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: FUNARTE, UFRJ, 1994

CORRÊA, Eliseu de Miranda. As múltiplas faces da comissão de frente no contexto da ópera de rua. Mestrado em história na PUC/SP

COSTA, Haroldo. Salgueiro: Academia do Samba. Rio de Janeiro, Editora Record, 1984

CUNHA, Milton. Paraísos e infernos na poética de Joãozinho Trinta. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Literária, 2006

CUNHA, Milton. Paraísos e Infernos na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de PósGraduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Literária , 2006

DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 124

DIAS, Elaine Cristina. Debret, a pintura de historia e as ilustrações de corte da "Viagem pitoresca e historica ao Brasil". 2001. 2v. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278821>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

EFEGÊ, Jota. Ameno Resedá, o rancho que foi escola. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1965

FARIA, Guilherme José Motta. O Estado Novo da Portela: circularidade cultural na Era Vargas. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.6, n.1

FARIAS, Edson. O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca. Rio de Janeiro: E-papers, 2006

FERNANDES, Nelson da N. Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. O carnaval e a modernização do Rio de Janeiro. Revista geo-paisagem. (disponível em <<http://www.feth.ggf.br/Carnaval.htm>>)

FERREIRA, Felipe. O Marquês e o Jegue. Estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999

FERREIRA, Felipe. Rosa Magalhães: Pós-Modernidade Barroca. In: Imperatriz Leopoldinense – Revista de Carnaval 2009. Rio de Janeiro: Gráfica Formato3, 2009

FERREIRA, Felipe. Rosa Magalhães: Pós-Modernidade Barroca. In: Imperatriz Leopoldinense – Revista de Carnaval 2009. Rio de Janeiro: Gráfica Formato3, 2009

GARCIA, Adriano de Macedo. Os negros e suas representações nos enredos de Escolas de Samba através do Jornal do Brasil (1959-1969). Monografia. PUC-Rio

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 15.

GOMES, Angela de Castro. A invenção do trabalhismo. Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988

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

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Rio de Janeiro, 1992. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais (História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – EBA

GUIMARÃES, Helenise. A batalha das ornamentações. A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca. Rio de Janeiro: FAPERJ / Rio Books, 2015.

HABERMAS, J. (1981) Teoria do Agir Comunicativo. Vol. 2 Sobre a crítica da razão funcionalista, trad. Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HAUSER, Arnold. História social de la literatura y el arte. Vol II. Madrid: Ed Guadarrama, 1969

HOLANDA, Sergio Buarque de. Visão do Paraíso. Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 2000

JAMESON, Fredric. A Cultura do Dinheiro. Petrópolis: Vozes: 2001

JAN-CHIBA, Jacques Haruo Fukushigue. TADEO, Letícia. BORIM-DE-SOUZA, Rafael. A criatividade como um habitus regionalizado no campo artístico bourdieusiano. Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 53, N. 3

LEITE, JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA, Brasil dos viajantes. Revista USP n. 30 (1996): Dossiê

LEOPOLDI, José Savio. (1978) Escola de samba, ritual e sociedade. Petrópolis, Ed. Vozes

MAGALHÃES, Rosa. Fazendo Carnaval. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997, p. 26

MARINHO, Marco Antonio Couto Marinho. Trajetórias de Vida: um conceito em construção, in Revista do Instituto de Ciências Humanas v. 13 n. 17

MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: os congados. In: O Percevejo. nº12. Estudos da Performance. Programa de Pós-Graduação em Teatro. UNIRIO. 2003

MEDEIROS, Alexandre. As Três Irmãs. Como um trio de penetras “arrombou” a festa.

MORAES, Eneida. História do carnaval carioca. Edição revista e atualizada por Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Record, 1987

MORAES, Wilson Rodrigues de. As Escolas de Samba de São Paulo. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. Coleção Biblioteca Carioca

NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular

brasileira. Rev. bras. Hist. [online]. 2000, vol.20, n.39. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>

NATAL, Vinícius. Samba e cultura: práticas de resistência do Departamento Cultural da Imperatriz Leopoldinense (1967-1973). Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 181-197, mai. 2012.

OBERACKER JR. Carlos H. A Imperatriz Leopoldina, sua vida e sua época: ensaio de uma biografia. [Rio de Janeiro]: Conselho Federal, 1973

PARANHOS, Adalberto. Espelhos partidos: samba e trabalho no tempo do Estado Novo, disponível em <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/7978/6686>

PEREIRA DE CARVALHO, Cristina Amélia; Madeiro, Gustavo. Carnaval: Mercado e Diferenciação Social. Organizações & Sociedade, vol. 12, núm. 32, janeiro-março, 2005, pp. 166

PEREIRA, Leonardo Affonso M. O Carnaval das letras. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1994

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999

RODRIGUES, Maria Augusta. A temática dos enredos nas escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro – Seminário Carnaval: Criação e Análise. UFRJ, 1987

RODRIGUES, Maria Augusta. Vivência do popular. In MASSOW, Maria Thereza (org.) Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, 1992

SAMPAIO, André Sanches. O universo carnavalesco de Rosa Magalhães sob uma perspectiva cenográfica. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011

SANTOS, José Luis do. O que é cultura?. São Paulo: Brasiliense, 1994

SCHWARCZ, L. M. De olho em D. Pedro II e seu reino tropical. São Paulo: Claro Enigma, 2009

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Os franceses no Brasil de D. João. REVISTA USP, São Paulo, n.79

SEBE, José Carlos. Carnaval, carnavais. Ed. Ática: São Paulo: 1996

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, « Les portraits de l'Impératrice. Genre et politique dans la peinture d'histoire du Brésil », Nuevo Mundo Mundos Nuevos [Online], Colóquios, posto online no dia 04 fevereiro 2014, consultado o 11 outubro 2019.
<<http://journals.openedition.org/nuevomundo/66390;DOI:10.4000/nuevomundo.66390>>

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; LIMA JUNIOR, Carlos. Heroínas em batalha: figuras femininas em museus em tempos de centenário: Museu Paulista e Museu Histórico Nacional, 1922. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, Universidade de Brasília, v. 7, n. ja/ju 2018, p. 31-54, 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/30209> >

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em branco e negro, carnaval popular paulistano: 1914-1988*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007

SOARES, Maria Thereza Mello. São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985

VELHO, Gilberto. Mediação, cultura e política. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Viajantes do imaginário.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1995

VILLAROYA, Antonio Ariño. La ciudad ritual. La fiesta de las fallas. Barcelona, Antrophos; Madrid: Ministerio da Cultura, 1992

ARQUIVOS CONSULTADOS

Centro de Memória do Carnaval

Acervo O Globo

Arquivo Estadão

Arquivo Folha de S. Paulo

Sinopses de enredo e Livros Abre-Alas da LIESA, disponíveis para consulta no Centro de Memória do Carnaval – LIESA

MAGALHÃES, Rosa. *Não existe pecado do lado de baixo do Equador.* (Carnaval 1992)

MAGALHÃES, R. *Marquês que é Marquês do Sassarico é freguês.* (Carnaval 1993)

MAGALHÃES, R. *Catarina de Medicis na Corte dos Tupinambôs e Tabajères.* (Carnaval 1994)

MAGALHÃES, R. *Mais vale um jegue que me carregue que um camelo que me derrube, lá no Ceará...* (Carnaval 1995)

MAGALHÃES, R. *Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil.* (Carnaval 1996)

MAGALHÃES, R. *Eu sou da lira, não posso negar.* (Carnaval 1997)

MAGALHÃES, R. *Quase no ano 2000.* (Carnaval 1998).

7. ANEXOS

ANEXOS

A – Sinopse de enredo do carnaval 1996

Imperatriz Honrosamente Apresenta: Leopoldina: a Imperatriz do Brasil

O Príncipe Dom Pedro, herdeiro do Trono de Portugal, e Algarves, precisava casar-se. A escolhida foi Carolina Josefa Leopoldina, filha do poderoso Francisco I da Áustria.

Para fazer o contrato de casamento, enviado a Viena um representante do governo português, Marquês de Marialva. Queria D. João que seu emissário fizesse pasmar toda a Europa ante o longínquo Império onde havia se refugiado.

No dia 17 de fevereiro de 1817, Marialva realizou sua entrada solene em Viena num espetáculo deslumbrante. No dia seguinte, foi feito o pedido de casamento. Seguiu-se o noivado e a noiva recebeu o mais precioso dos presentes: um retrato de D. Pedro, num medalhão, cercado de diamantes raros brasileiros. O casamento foi em Viena por procuração e Dom Pedro foi representado pelo arquiduque Carlos, irmão do Imperador Francisco I. A palavra Brasil inspirava estranho fascínio nos europeus.

Leopoldina se encantara com suas aventuras e sonhava com o Brasil, terra recheada de ouro e coberto de florestas virgens, que os sábios descreviam como um pedaço do paraíso onde vagava tudo quanto a vida animal reunia de delicado e bravo - da borboleta ao jaguar - com rios que pareciam mares, cuja luz deslumbrava, terra de sonho e de lenda a atraía-la, a chamá-la para encontrar um príncipe que lá se formara e crescera e devia guardar na fronte, tostada daquele sol, um raio de poesia, que as ninfas do Danúbio e do Reno não sabiam inspirar. Sua chegada foi uma festa e ela finalmente conheceu o príncipe seu marido.

Napoleão foi vencido e Portugal exigia a volta da corte. D. João relutava em partir, havia se acostumado com o país, gostava dele. Mas viu-se obrigado a voltar, deixando aqui, no Brasil, D. Pedro e sua esposa. Já havia nos habitantes do Brasil, um sentimento de nacionalismo. Dom Pedro por sua vez, era liberal e adepto da existência de uma constituição. O país clamava por sua soberania e ele vivia um dilema: voltar para Portugal ou ficar no Brasil e perder a coroa europeia. O Brasil estava prestes a virar colônia novamente.

Dom Pedro viajara. Leopoldina, como era de costume, assumiu o comando do país e, em carta, impele-o a proclamar a independência. Nos tornamos brasileiros. D. Pedro, imperador, e Leopoldina, Imperatriz do Brasil, mãe dos brasileiros.

