



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Isaac Caetano Montes

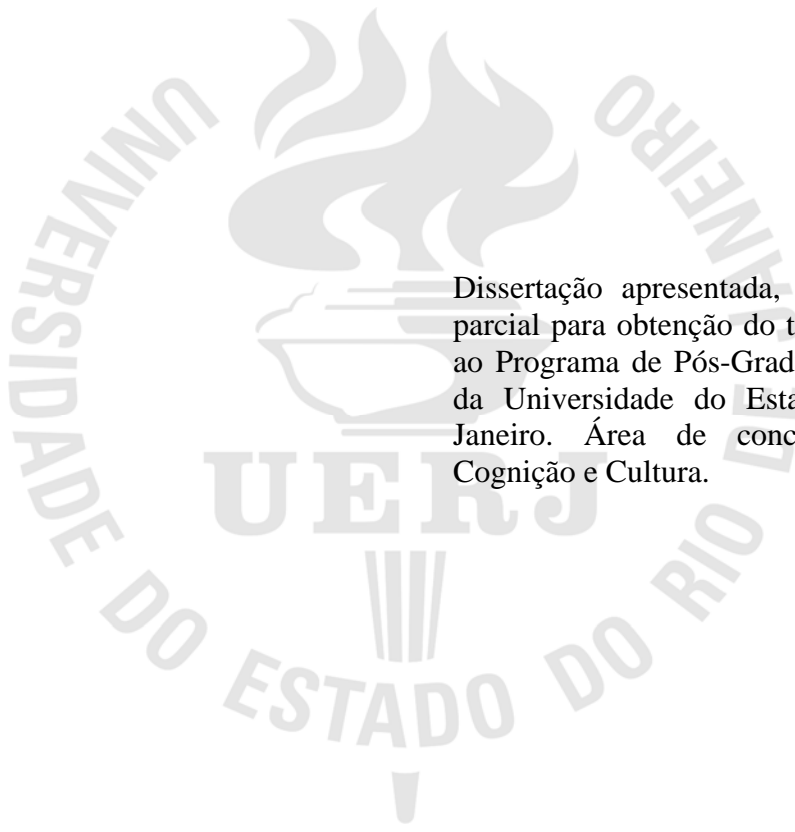
**A “Obra de Arte Total” do Carnaval:
Multiplicidade artística e hibridação nos desfiles contemporâneos das
escolas de samba**

Rio de Janeiro

2014

Isaac Caetano Montes

**A “Obra de Arte Total” do Carnaval:
Multiplicidade artística e hibridação nos desfiles contemporâneos das escolas de samba**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte Cognição e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

M779 Montes, Isaac Caetano.
A “Obra de Arte Total” do carnaval: multiplicidade artística e hibridação nos desfiles contemporâneos das escolas de samba / Isaac Caetano Montes. – 2014.
129 f.: il.

Orientador: Luiz Felipe Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Escolas de samba – Teses. 2. Carnaval – Brasil – Teses. 3. Wagner, Richard, 1813-1883 – Teses. 4. Fusão cultural – Teses. 5. Arte moderna – Séc XXI – Teses. I. Ferreira, Felipe, 1954-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 394.25(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Isaac Caetano Montes

A “Obra de Arte Total” do Carnaval:

Multiplicidade artística e hibridação nos desfiles contemporâneos das escolas de samba

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte Cognição e Cultura.

Aprovada em 17 de abril de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Felipe Ferreira (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dra. Denise Espírito Santo
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Danlei de Freitas Azevedo
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Para os meus pais e amigos (José Carlos e Danúzia),
Para o meu avô Manoel Montes (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao orientador e professor Felipe Ferreira, pela forma organizada com que dedicou seu tempo e seu vasto conhecimento sobre carnaval à minha pesquisa. É uma referência na área e creio que este projeto não poderia ter ido para outro lugar que não o Centro de Referência do Carnaval (Uerj), coordenado por ele.

À Professora Denise Espírito Santo, pela inspiração às trincheiras da cultura e ao poder revolucionário da corporeidade. Ao professor Danrlei de Freitas Azevedo, pela maneira despojada e precisa com que sabe falar a respeito do teatro e de temas filosóficos tão densos. Suas aulas de “Seminário de História da Arte” e “Estética Moderna”, na Uni-Rio, foram vitais para o meu entusiasmo por essas disciplinas e pela vida acadêmica.

Ao xará, amigo, diretor e mestre informal Isaac Bernat pela generosidade e pela sabedoria “griot” com que leu as primeiras versões desse projeto e me estimulou a ousar.

Ao Professor Zeca Ligiéro, que durante a graduação me mostrou a importância da preocupação com as culturas negra e indígena nos estudos e práticas do teatro e da *performance* - culturas ainda marginalizadas na grade curricular acadêmica. Aos professores da graduação que me inspiraram ou mesmo me incentivaram à atividade acadêmica: Ana Bulhões, Evelyn Werneck Lima, Angela Materno, Beatriz Resende, José Dacosta.

A todos os professores do mestrado, cada um contribuindo com um aspecto para meu crescimento e aprendizado.

Ao ator e amigo Gustavo Ottoni, por trazer de Portugal uma edição de *A arte e revolução*, de Richard Wagner, com tamanha generosidade.

À minha avó Nadir. À Tia Ivonete. À Tia Irineia. Aos “primos-irmãos” Leandro e Letícia. À Pituka, minha irmã canina, tão cúmplice, parceira silenciosa quando (muitas vezes) deitada sobre meus pés durante a escrita desta dissertação. À minha família.

Aos colegas de mestrado que me enriqueceram com sua inteligência e questões, obrigado pela troca e companheirismo, em especial a Joice Henk e Eliane Souza. Aos bibliotecários, minha gratidão: Elane (da época de Colégio Santa Mônica), Marta (Unirio), Cadu (Unirio, *in memoriam*) e aos da Uerj, também atenciosos. Aos funcionários da xerox (Tia “Dadá”, Uni-Rio), e da secretaria: Da Guia, Alfredo e Alvair (Uni-Rio) e Roberto e Jorge (Uerj), em especial.

E a Deus – porque sem Ele eu não faria nada!

A grande obra de arte total, que há-de compreender todos os gêneros da arte para de certo modo usar cada um desses gêneros como meio e suprimi-lo em favor da realização do objetivo conjunto de todos eles, a saber, o da representação incondicionada e imediata da natureza humana na sua perfeição, essa grande obra de arte total, o espírito não a vê como factio arbitrário passível de ser realizado pelo indivíduo singular, mas sim como a obra dos homens do futuro, que necessariamente tem que ser pensada como obra coletiva.

Richard Wagner, A obra de arte do futuro, 1849 (2003)

Nenhuma teoria da divisão das artes tem fundamento. O gênero ou a classe são neste caso únicos, a própria arte ou a intuição.

Benedetto Croce, Breviário de estética, 1912

O carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica.

Osvald de Andrade, Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1924 (1976)

Ouvindo o que vejo, vendo o que ouço / Na ópera do carnaval / Bravo, Unidos da Tijuca, Faz do seu canto visão sem igual.

Jorge Remédio e Júlio Alves, samba-enredo, GRES Unidos da Tijuca, 2006

RESUMO

MONTES, Isaac Caetano. *A “Obra de Arte Total do Carnaval”*: multiplicidade artística e hibridação nos desfiles contemporâneos das escolas de samba. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em Arte Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente dissertação propõe a abordagem do contemporâneo modelo de desfiles das escolas de samba (entendido dos anos 1970 em diante) como atualização da *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total” ou “obra de arte comum”), conceito desenvolvido por Richard Wagner, no século XIX. A proposição de aproximar a presente forma do carnaval das escolas de samba dos princípios estruturais da ópera wagneriana é estimulada pela já prosaica apreensão desses desfiles carnavalescos como ópera popular de rua e pela forma dos desfiles remeter-nos à ideia de obra de arte completa, por reunir múltiplas linguagens artísticas (o que evoca, em particular, a “obra de arte total” wagneriana). A intensificação de conceitos (como o de Wagner), noções, técnicas e profissionais das mais variadas áreas artísticas e tecnológicas na Avenida aproximam a manifestação carnavalesca abordada de práticas da arte contemporânea. Mas também revela uma apropriação particular desses elementos pelas escolas de samba. Por isso, encarar os desfiles das escolas de samba como “obra de arte total” contemporânea ajuda a perceber de modo mais profundo a estrutura específica de tal modalidade carnavalesca.

Palavras-chave: Carnaval. Escolas de samba. Hibridismo. Arte contemporânea. Teatralização.

ABSTRACT

MONTES, Isaac Caetano. “*Carnival’s Total Art Work*” : artistic multiplicity and hibridation in the contemporary samba schools parades. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em Arte Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This present text proposes the approach of the contemporary shape of samba schools’ parades (from 1970 on) as an actualized version of Wagner’s *Gesamtkunstwerk* developed by the composer in the nineteenth century. We propose that the approach of the current form of samba schools’ carnival to structural elements of the Wagner opera is stimulated by common comprehension of these carnival parades as “popular street opera” stressing the relation of the carnival parades to the idea of a complete art work. The rise of concepts (like Wagner’s), notions and techniques from various artistic and technology fields at Sambódromo approaches the carnival to the practices of the contemporary art, but also reveals a particular appropriation of these elements by samba schools. Based on those premises, to consider the samba schools’ parades as a form of contemporary “total art work” help us to see more deeply the particular structure of this carnival form.

Keywords: Carnival. Samba schools. Hybridism. Contemporary art. “Theatralization”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Visão interna do Bayreuth Festspielhaus (espaço da “Obra de Arte Total” original).....	25
Figura 2 –	<i>Caminho para o Abstrato</i> (Wassily Kandinski)	27
Tabela 1 –	A Forma Estética dos Ranchos.....	51
Figura 3 –	Registro do rancho carnavalesco Ameno Resedá (1911)	52
Tabela 2 –	A Forma Estética das Primeiras Escolas de Samba.....	54
Figura 4 –	Ala coreografada por Mercedes Batista (o “minueto”), desfile do Salgueiro (1963)	64
Tabela 3 –	Estrutura dramática dos desfiles e sua correspondência à Comédia Antiga.....	71
Figura 5 –	Imagem do desfile do Salgueiro (1974). Isabel Valença como destaque.....	73
Figura 6 –	Imagem do desfile do Salgueiro (1975).....	74
Figura 7 –	Imagem do desfile da Beija-Flor (1976).....	75
Figura 8 –	Imagem do desfile da Mangueira (1984).....	76
Figura 9 –	Imagem do desfile da Beija-Flor (1989), <i>Ratos e urubus</i>	79
Figura 10 –	Imagem do desfile da Viradouro (1997).....	80
Figura 11 –	Imagem do desfile da Imperatriz Leopoldinense (1994).....	82
Figura 12 –	Imagem do desfile da Mocidade (1987), <i>Tupinicópolis</i>	84
Figura 13 –	Imagem do desfile do Salgueiro (2009).....	85
Figura 14 –	Ruínas do anfiteatro grego de Epidaurus.....	86
Figura 15 –	Imagem da Passarela do Samba (“Sambódromo”).....	87
Figura 16 –	Imagem de um sambista durante desfile da Beija-Flor (1978).....	89
Figura 17 –	<i>Performance</i> do passista Claudinho do Salgueiro (2009).....	91
Figura 18 –	Alegoria da Unidos da Tijuca (2011).....	94
Figura 19 –	Carro “Dna” (2004).....	95
Figura 20 –	Alegoria da Unidos da Tijuca (2006) a.....	95
Figura 21 –	Alegoria da Unidos da Tijuca (2006) b.....	95

Figura 22 – Ala da União da Ilha (2014).....	96
Figura 23 – Pista de esqui no desfile da Viradouro (2008).....	97
Figura 24 – Comissão de frente da Unidos da Tijuca (2012).....	98
Figura 25 – Imagem do “efeito mola” em espetáculo do grupo teatral suíço Mummenchanz.....	99
Figura 26 – Comissão de Frente da Unidos da Tijuca (2010).....	99
Figura 27 – Comissão de Frente da União da Ilha (2014).....	100
Figura 28 – Imagem da montagem de <i>Um Baile de Mascarados</i> , de Giuseppe Verdi, no Festival de Ópera de Bregenz, Áustria (1999).....	115
Figura 29 – Acrobata chileno na comissão de frente da Grande Rio (2014) a.....	115
Figura 30 – Acrobata chileno na comissão de frente da Grande Rio (2014) b.....	115
Figura 31 – Figurino de Adriana Peretzki para o Bayreuth Festspielhaus (2013)..	117

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	A CONCEPÇÃO WAGNERIANA DA “OBRA DE ARTE TOTAL”	18
1.1	A Busca do Drama e as suas Bases Filosóficas	18
1.2	Fundamentos Estruturais da “Obra de Arte Total”	22
1.2.1	<u>Dramaturgia e Encenação sob o Signo da Fusão</u>	23
1.2.2	<u>Espacialização</u>	24
1.2.3	<u>Duração</u>	25
1.3	Wagner e as Vanguardas: Legados da “Obra de Arte Total”	26
1.3.1	<u>Encenação e Performatividade</u>	28
1.4	Críticas à “Obra de Arte Total”	29
1.5	Sentidos Contemporâneos de “Obra de Arte Total”	31
1.5.1	<u>Híbrido, Justaposição, Sobreposição e Correlatos</u>	31
1.5.2	<u>Simultaneidade</u>	33
1.5.3	<u>Musicalização</u>	33
2	A INFLUÊNCIA DE WAGNER NA CULTURA DO SÉCULO XIX E AS ORIGENS DO CARNAVAL BRASILEIRO	35
2.1	Segunda Metade do Século XIX	35
2.1.1	<u>O Carnaval e a Ópera no Brasil como Símbolos de uma Nacionalidade “Europeizada”</u>	35
2.1.2	<u>A Abertura Cultural e a Chegada de Wagner ao Brasil</u>	40
2.2	Os Primeiros Anos do Século XX: os ranchos a partir do Ameno Resedá	47
2.2.1	<u>A Forma Estética dos Ranchos</u>	50
2.3	As Primeiras Escolas de Samba, Anos 1930	54
2.4	Uma Breve Reflexão	59

2.4.1	<u>Uma Transição para a Contemporaneidade: Escolas de Samba, Anos 1960.....</u>	61
3	A “OBRA DE ARTE TOTAL” CONTEMPORÂNEA DAS ESCOLAS DE SAMBA.....	65
3.1	Preâmbulo sobre Termos-Chave dos Desfiles.....	65
3.1.1	<u>Uma linguagem Alegórico-Musical.....</u>	65
3.1.1.1	Estrutura Narrativa e Paradoxal.....	67
3.1.1.1.1	Reminiscências do Trágico e Estrutura Dramática.....	69
3.2	A Década de 1970: Alterações na Estrutura e o Surgimento da Linguagem Contemporânea.....	71
3.3	Joãosinho Trinta e uma “Arte Total” a wagneriana.....	76
3.3.1	<u>Anos 1990 e 2000: Tendências de Fusão.....</u>	81
3.4	Alguns Tópicos sobre a “Obra de Arte Total” Carnavalesca.....	82
3.4.1	<u>a + b = c.....</u>	83
3.4.1.1	Arquitetura e Espacialidade.....	86
3.4.1.1.1	Poesia Épica e “Trindade de Gêneros”.....	87
3.4.1.1.1.1	Corpo, Corporeidade e Presença.....	88
3.5	Paulo Barros: Uma “Salada” Pop e Emblema dos Anos 2000.....	93
3.5.1	<u>Os Desfiles Contemporâneos e suas Parcerias.....</u>	98
3.6	A Recepção da “Obra de Arte Total” em Desfile.....	100
3.7	O “Caso Bia Lessa” e as Especificidades de Carnaval e Carnavalesco.....	102
3.8	O Desfile como Lugar de Diluição das Formas de Arte.....	104
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
	REFERÊNCIAS.....	124

INTRODUÇÃO

Quem assiste a um contemporâneo desfile das escolas de samba, mesmo não se atendo aos detalhes ou formando uma noção de todo quanto à narrativa apresentada, pode perceber a diversidade e a volúpia das linguagens artísticas nele envolvidas.

Em uma linguagem de base operística e alegórica, a teatralidade que ancora esses desfiles já chamou a atenção de críticos e leigos. Apresentar agora um olhar revelador de tal verve dramática é o **objetivo** da presente dissertação através da aproximação dos contemporâneos desfiles das escolas de samba a uma atualização da *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total” ou “obra de arte coletiva”), conceito reformador do gênero da ópera ocidental¹, desenvolvido pelo compositor, ensaísta e encenador alemão do século XIX, Richard Wagner.

Wagner pretendia a criação de uma obra de arte completa que sintetizasse as qualidades intrínsecas a cada modalidade artística, pois acreditava que o estado de individualização das artes as aprisionava e estava, portanto, desde sempre superado.

Sua modernidade consistiu na busca de um sentido de harmonia e beleza (que espelha a cooperação entre os elementos da Natureza) imortalizado no passado da arte mítica e trágica dos gregos e no apontamento do futuro, para onde mirou a obra coletiva como único destino possível de uma nova arte, capaz de revigorar os homens e de reconciliá-los entre si, mais uma vez sob inspiração dos movimentos necessários da natureza (distanciando-se, segundo ele, da consciência individualista da Era Moderna, do luxo, da moda e da arbitrariedade da razão) (WAGNER, 2003).

Com isso, queremos demonstrar que os desfiles das escolas de samba de sua fase contemporânea (a partir dos anos 1970) podem ser compreendidos, cada um, como uma obra única (que dilui a individualidade das modalidades artísticas quando reunidas), uma grande “obra de arte total” que articula música, artes plásticas, teatro, dança, poesia, *performance*, vídeo, enfim, todas as artes e tecnologias a ela possíveis num todo harmônico reunido na produção de um espetáculo que visa à satisfação de uma narrativa.

Esta “arte total carnavalesca” terá, evidentemente, suas particularidades em função do seu afastamento temporal e cultural em relação ao projeto wagneriano original.

¹ Ópera, plural de *opus* (termo de origem latina que significa “obra”). Este gênero caracteriza-se, em termos básicos, como drama acompanhado de música. Surgiu na transição do século XVI para o XVII, através da associação de músicos, poetas e artistas plásticos italianos que ambicionavam a reunião de todas as artes, sob inspiração das tragédias gregas (DUNTON-DOWNER e RIDING, 2010). Sua forma tradicional foi chamada de “ópera de números”, devido à sua estrutura constituir-se de partes que buscavam, como que em disputa, a satisfação do deleite e do divertimento da corte (e, posteriormente, do público em geral) sem desenvolver o sentido de coesão e de unidade interna que seria proposto por Wagner.

Ao longo da presente dissertação constataremos que, se quiséssemos verter a evolução histórica das escolas de samba para um libreto de ópera (aproveitando o ensejo da aproximação com o conceito de Wagner), bem poderíamos estruturar como eixo dramático de sua “trama” a tensão existente entre o caráter folclórico de seus primeiros desfiles e a dimensão espetacular adquirida ao longo dos anos (comparável, em recursos financeiros, artísticos e técnicos a grandes eventos e shows internacionais da era contemporânea).

O primeiro capítulo da dissertação trata de apresentar o leitor às ideias e à estética de Wagner, às questões político-culturais e filosóficas que motivaram o compositor a chegar na “obra de arte total”, além de sua relação com o nacional e o popular. Será possível perceber como o projeto wagneriano esteve vinculado a uma visão antropológica (para além do estético), a um entendimento do homem como ser carecente da coletividade e que tem na obra de arte eminentemente social do drama a sua metáfora. Uma explanação sobre os sentidos contemporâneos de “obra de arte total” também será feita, além de menções à estética das escolas a fim de introduzi-las de modo gradativo.

O segundo capítulo busca demonstrar como Wagner e suas ideias não estiveram tão distantes da cultura brasileira como se pode imaginar num primeiro momento. Durante a segunda metade do século XIX, a música do compositor é um fenômeno internacional, justamente no momento em que a elite cultural brasileira tenta reproduzir os modelos de cultura e civilização europeus. Logo, a demanda e o consumo da ópera no Brasil, esse misto de entretenimento e música (primórdios da história do espetáculo no país, dos quais veremos uma influência no carnaval),

faz-se como expressão de um mundo progressista em todos os termos; na independência nacional, no progresso material e na síntese de todas as artes. A ópera realiza o ideal burguês por excelência: é o domínio absoluto sobre as artes e, por extensão, da natureza. A “obra de arte total” (...) de Richard Wagner condiciona o mundo a uma visão totalizante (SQUEFF, 2004, p. 35).

É também neste período que se dá o surgimento do carnaval brasileiro moderno (FERREIRA, 2005) e da música popular urbana (SQUEFF, 2004), ambos feitos de negociações entre a cultura institucionalizada e o que se conhece como cultura popular.

Deste diálogo surgiram as escolas de samba, cujo projeto inicial (ligado à busca do homem brasileiro genuíno dentro do contexto modernista), entendeu que uma nova manifestação popular deveria remeter à simplicidade, encontrando no sambista do morro imagem compatível à sua idealização do popular. Os primeiros desfiles das escolas serão marcados por uma estética centrada no ritmo do samba (TURANO e FERREIRA, 2013), elemento que reaproxima o humano de seu estado “primitivo”, ancestral.

O modelo dos desfiles das escolas de samba marcado pela intensa plasticidade visual e pelo sensualismo gerado na combinação de múltiplas formas artísticas firma-se apenas a partir das décadas de 1960 e de 1970. Entretanto, entende-se que investigar a fase anterior daquelas décadas faz-se igualmente revelador para a compreensão de tendências presentes e futuras dessa manifestação. A imersão nas referências das “grandes sociedades” (que consolidaram a prática de cortejos carnavalescos pelas ruas do Rio de Janeiro) e dos ranchos (já chamados de “teatros líricos ambulantes”, dada a sua organização narrativa e teatral), inspira algumas das mais decisivas escolhas estéticas das escolas de samba.

O terceiro capítulo, ponto nevrálgico desta dissertação, tenta ancorar a proposição da “obra de arte total carnavalesca” em exemplos efetivos de desfiles contemporâneos. Das pontuais inclinações a uma arte total *a wagneriana* (sob o princípio da fusão de elementos) por Joãosinho Trinta² a uma arte total de articulação mais notadamente contemporânea e habitual dos desfiles, em que se destaca Paulo Barros, cuja estética assume a fratura de estilos e investe nas possibilidades de impacto de fragmentos de cada desfile.

Reconhecemos em Joãosinho Trinta a conceituação e a consolidação operística da fase contemporânea dos desfiles, instaurando, assim, uma linguagem de grandiloquência e de multiplicidade de elementos – estes já profusos em termos de sentido, devido ao seu caráter alegórico. Investigamos as especificidades poéticas dessa modalidade carnavalesca, considerando questões como o trágico e o cômico; o embate entre os sistemas de representação (da síntese narrativa) e de não representação (corpo); a recepção e sua relação com a percepção do desfile como “obra de arte total”; e os desfiles como exemplares de um futuro vislumbrado por Wagner para o contemporâneo, era da arte híbrida ($a + b = c$),³ em que se experimenta um momento “pós-humano” marcado pela intensa contiguidade do corpo a dispositivos tecnológicos, gerando o híbrido corpo/máquina, (GADELHA, 2013), quando as escolas desfrutaram de toda uma de sorte de recursos técnicos dos quais Wagner não dispunha à sua época, a começar pela iluminação elétrica.

A **metodologia** empregada nesta pesquisa consiste num conjunto de procedimentos de trabalho teórico, que se baseia na aproximação entre a forma estética das óperas/*dramas musicais* de Wagner e a forma atuante no modelo contemporâneo dos desfiles das escolas de samba. Dessa aproximação, podemos perceber semelhanças, diferenças e tensões entre as

² De um emblemático movimento de unidade visual em trechos de “Ratos e urubus”, naquela “estética do lixo”.

³ Fórmula utilizada para designar experiências de linguagens híbridas em arte e tecnologia (KAMADA, 2010; LEHMAN, 2007).

duas formas, o que permite irmos além, na especificidade do sentido operístico e totalizante dos contemporâneos desfiles das escolas de samba.

Foram feitos a investigação, a leitura e o fichamento de registros como livros, materiais de imprensa e iconografia (fotografias e vídeos) relacionados aos desfiles e a óperas. Destacamos que na parte bibliográfica sobre carnaval, a tentativa foi a de unir aos textos acadêmicos produções de alguns fazedores dos desfiles das escolas de samba, como Trinta (1985) e Barros (2013).

Como já dissemos, uma vez que a presente dissertação traça uma curva ascendente da espetacularização nos desfiles das escolas de samba, o levantamento histórico de momentos anteriores ao surgimento dessas agremiações fez-se elucidativo para a compreensão do estado contemporâneo de tal modalidade carnavalesca.

Quanto à **justificativa** desta pesquisa, acreditamos que o crescimento do caráter estético e espetacular dos desfiles das escolas demonstra como oportuna a investigação dos elementos “originariamente” dos palcos e da arte (enquanto atividade autônoma) em um deslocamento para a Avenida que contribuem de modo decisivo na organização do espetáculo carnavalesco. Deslocamento que é mediado pela experiência de profissionais das artes visuais, do teatro, da dança etc que se unem aos artistas “criados” no barracão.

Além disso, entendemos que o olhar sobre os desfiles contemporâneos através de uma releitura do conceito wagneriano da “obra de arte total” aprofunda a compreensão já tornada prosaica ou lugar-comum do desfile de escola de samba como “ópera de rua”. Deste modo, o presente trabalho faz, de modo implícito, algumas perguntas como ponto de partida: “Por que chamar os desfiles de ópera e que elementos os caracterizariam como tal?”, “O que de fato constitui uma ópera?”, “São os desfiles formas de ópera (estrito senso) ou formas particulares de um tempo e de um espaço brasileiros que absorvem qualidades operísticas?”.

A partir disso, é importante esclarecer que esta dissertação não busca legitimar a estética dos desfiles das escolas de samba (que têm em suas fontes referências multiculturais e sincréticas, de matrizes religiosas afro-brasileiras a tradições católicas) por meio de um dispositivo conceitual eurocêntrico (wagneriano).

Os desfiles em questão fundam noções próprias de arte e beleza, comungam valores particulares das comunidades do samba, ligados de modo íntimo ao sincretismo religioso que inspira uma estética da supressão de fronteiras entre formas e saberes.

Buscamos encontrar, nesta perspectiva integralizadora, o ponto de contato entre o “samba” e Wagner, ou seja, a totalização dos elementos e modalidades a partir da inspiração nos mitos e da preservação do elo com o popular, com as ditas “raízes” (eterna fonte mitoló-

gica dos impulsos humanos). Wagner, como pré-modernista, soube reconhecer a concepção mitológica do mundo. Inspirou as vanguardas, que, por sua vez, sensibilizaram o olhar de poetas, artistas e intelectuais modernistas sobre os sambistas do morro durante os anos 1920, do que resultaram as escolas de samba.

Ademais, somos um país crivado pela diferença causada pela miscigenação étnica e cultural onde as características da cultura europeia/wagneriana também constituem sob modo natural a cultura brasileira – ainda que, por vezes, também sob a artificialidade de um “pensamento de colonizado” (que nos assusta pelo atavismo e renitência de qualidades ambíguas).

Sob inspiração do espírito antropófago de Andrade (1976), que animou a mentalidade cultural brasileira no contexto de surgimento das escolas de samba, a ideia da presente dissertação em relação a Wagner é degluti-lo e carnavalizá-lo (na medida do possível), extrair a força de seu gênio e de suas ideias (revelando, não raro, suas contradições) no intuito sempre de desencobrir os valores das próprias escolas, percebendo o que estas oferecem esteticamente de único e particular.

A proposta de uma “obra de arte total das escolas de samba”, por todos os motivos anteriormente expressos, é também causa e consequência de uma relação íntima entre carnaval e teatralidade.

As origens dessas duas expressões confundem-se nos ritos de louvor aos deuses agrários e práticas que envolvem corpo, canto e dança. São fenômenos de conagração público e, não por acaso, períodos da história da arte como Medieval, Renascimento e Barroco concentraram suas festividades públicas de primazia do prazer estético e do ato crítico no período anterior à quaresma, no “adeus à carne”, no carnaval (BAKHTIN, 1993 ; BERTHOLD, 2010; BURKE, 2010).

Carnaval e teatro são formas que trazem a possibilidade do mascaramento, o que atende pela reinvenção dos códigos cotidianos e mesmo dos códigos extracotidianos. Em função disso, aliás, um tem o poder de contaminar o outro na geração de arquiteturas cênicas que exibam a rebeldia da imaginação e a consciência que existe nos movimentos e nos corpos (já que ambos lidam com o sensualismo e a mundanidade plástica).

Teatralização e carnavalização fazem o elogio não do que é, mas do que poderia ser, daí a vinculação de ambas ao poético, ao desejo do “falso” intrínseco à arte (artifício que é), à crítica e a um “riso regenerado”, segundo Bakhtin (1993), tão presente nas formas populares, que não se torna refém do sofrimento mas reflete, irreverente.

Wagner (2000) defendeu, de modo intransigente, a capacidade de ousar, através da criatividade artística, para superar a consciência individualizada da modernidade, inspirando-

se no sentido de alegria vivido pelos helenos. Joãozinho Trinta (1985), de modo semelhante, observou nas escolas de samba, “óperas de rua”, a possibilidade de uma revolução pela alegria dos corpos, formas e cores do carnaval. A profusão operística e carnavalesca, portanto, encontram-se de fato neste projeto.

A abundância artística dos desfiles das escolas de samba permite ainda a observação do aparente paradoxo entre formas arcaicas e contemporâneas: a narrativa (como elo mítico entre os homens) e a forma da procissão (que datam, pelo menos, dos autos medievais), representando, entre outros elementos, a presença da tradição; e a contemporaneidade, por exemplo, de esculturas cujos movimentos obedecem sistemas computadorizados ou portam telões de LED que reprojeta, em tempo real, a *performance* dos “atores”/desfilantes e do público.

Observamos a intensa busca de interatividade como decorrência, inclusive, de um relativo esgotamento do fechado sistema de representação no qual a “arte total” dos desfiles converteu-se ao longo dos anos. Recursos como aplicativos de dispositivos móveis de comunicação que permitem novas formas de “presença” e de participação do público avançam nos desfiles e marcam uma utilização da tecnologia que, por vezes, não passa de uma forma das escolas afirmarem-se nos novos tempos.⁴

Por tudo o que foi abordado até aqui, mesmo desenvolvendo valores próprios, tais desfiles permitem uma aproximação com questões e práticas da arte e da cultura contemporânea, uma vez que diversos artistas deste contexto migram para o carnaval e reforçam o diálogo entre a cultura popular e a cultura institucionalizada.

Experiências do múltiplo, do simultâneo, das sinestésias e da reunião de “elementos díspares” (ARCHER, 2001) ou de encenação, entendidas como tentativas de “pensar práticas heteróclitas em conjunto”, numa persistente ambição de sistematização ou totalização (PAVIS, 2010), aguçam o interesse de artistas e de pesquisadores ligados ao contemporâneo na manifestação produzida pelas escolas de samba.

⁴ Destacamos neste sentido a pesquisa de Kamada (2010) que descreve a era da “cibercultura” a partir da prática dos *remixes* (recombinações de elementos sonoros, verbais e visuais) que, favorecida pelo “copiar, cortar, colar” das mídias digitais, faz de cada indivíduo um “compositor” em potencial (realinhando questões como colaboração, interação e autoria) e gera novas formas de arte total.

1 A CONCEPÇÃO WAGNERIANA DA “OBRA DE ARTE TOTAL”

1.1 A Busca do Drama e as suas Bases Filosóficas

Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão, nutriu em sua biografia permanente interesse pelo teatro, o que resultou na sua dedicação fundamental à ópera. Esta relação com a atividade operística não ocultava, no entanto, a crítica do compositor ao gênero, entendido por ele como expressão de moral decadente e destituída da “engenhosidade teatral” e da “dignidade trágica” dos antigos gregos (MONIZ, 2007).

Wagner acreditava que o drama⁵ era a forma superior de arte basicamente por seu caráter de reunião das demais formas artísticas, sendo, assim, o “pai” a abrigar o que chamaria de “artes irmãs” (dança, música e poesia), as modalidades artísticas essenciais no seu entendimento. Tal visão manteve como ideal e fundamento a antiga tragédia grega e sua concepção mítica, que, através de uma percepção integralizante da existência, produziu uma estética de reunião das diferentes naturezas artísticas (apolínea e dionisíaca)⁶ no interior de uma mesma experiência artística.

Wagner refutou a música operística produzida em seu tempo, aliás, bem como posicionou-se em relação aos princípios gerais da cultura moderna. Esta, no seu entender, obscureceu as manifestações artísticas de origem popular em favor da imposição de uma “formação erudita” na cultura. O compositor via no popular um manancial do qual irrompiam forças espontâneas do sentimento humano e, por isso, constituía-se na fonte aonde se deveria imergir na busca da redenção da arte sobre o cientificismo moderno. Segundo Wagner,

o cantar popular, que permanecera intacto na sua graciosidade e fiel a si mesmo, o Lied, com unidade, bem delimitado e ao mesmo tempo profundamente entretido com a poesia, ergueu-se no seu balanceamento elástico para vir anunciar a feliz redenção nas regiões do mundo musical científico, sedento de beleza. Este mundo era atravessado pelo desejo de voltar a representar homens, de voltar a fazer cantar homens – em vez de tubos e apitos; para tanto apropriou-se do cantar popular e construiu a partir dele a ária de ópera (WAGNER, 2003, p. 84).

⁵ Neste caso, “drama” como a expressão teatral (ocidental), do verbo grego *drân* (“fazer”), e não no sentido de gênero teatral “drama burguês”, que será abordado no segundo capítulo da dissertação.

⁶ De modo simplificado, as duas qualidades dos impulsos artísticos para os antigos gregos. Ao apolíneo estava resguardada a capacidade de forjar de modo concreto, acabado e organizado as imagens do sonho ou da idealização. Ao dionisíaco, a pulsão oposta e complementar do *páthos*, da desmesura e do entorpecimento emocional a revolver as profundezas mais desconhecidas da natureza humana (NIETZSCHE, 2007).

O elogio de Wagner ao popular marcava, assim, o interesse da intelectualidade europeia pelos “saberes sociais das camadas baixas” do ponto de vista socioeconômico (FROTA, 2000).⁷

A cultura oficial, por ser produto do “egoísmo” e da “arbitrariedade” de uma elite empresarial (devotada ao lucro) e estatal (enraizada na máquina burocrática), não possuía, segundo Wagner (2003), o caráter de liberdade análogo ao movimento da natureza, isto é, da reciprocidade espontânea entre as partes de modo a constituir um todo coeso e harmônico; da capacidade de geração de uma obra que reproduzisse a “inesgotabilidade” do funcionamento natural (também humano) na superação das limitações individuais através da força coletiva.

Sobre a ópera, podemos recorrer a Nietzsche (2007) no que este escreveu a respeito de sua forma tradicional. O filósofo denuncia a frivolidade da forma voltada para a aparência⁸ e condena o *stilo representativo* da estrutura do “recitativo”, que alterna discurso e música (com predomínio do primeiro sobre a mera “interjeição cantada”). Nietzsche (2009) faz o diagnóstico do estado “doentio” da linguagem, segundo o qual os conceitos e as palavras mantêm ascendência sobre a música – esta que era, para Wagner, dado o seu veio afetivo, a linguagem universal, que transmite a consciência do ilimitado, sendo, assim, arredia à compreensão racional (WAGNER, 2010).⁹

No projeto da “obra de arte total”, Wagner teve como propósito conferir equilíbrio entre as artes e “intercambiar” as propriedades das modalidades artísticas constituintes do drama (MONIZ, 2007). Um processo que buscou tornar indiscerníveis as divisões estruturais da ópera convencional e das formas artísticas atuantes, o que entrava em choque com o cânone individualizante das artes de modo geral.

No período entre 1849 e 1851, percebe-se nos escritos de Wagner a determinante influência do pensamento de Ludwig Feuerbach, filósofo que desenvolveu a perspectiva conhecida como “pensamento integral” ou como “materialismo otimista” (Idem). É neste período e

⁷ Contextualizemos esta busca de Wagner no século XIX, século no qual se deu na Europa o surgimento dos estudos do folclore (do inglês *folk*= povo + *lore*= saber), afirmando-se, assim, um interesse considerável na cultura popular.

⁸ Através da ópera do século XIX é possível adentrar a sociedade da época. O espaço da sala de concerto e suas dependências eram utilizadas pela burguesia como ponto de encontro social, exibição de seu poder político-econômico, novas tendências de moda, lugar para firmar negócios etc, o que fazia com que o espetáculo ficasse muitas vezes como “coadjuvante”. Isso se refletia em cena na venalidade e virtuosismo dos cantores/atores. Pavis (2010) fala dos esforços de reforma do teatro nas últimas décadas daquele século a partir das críticas de Émile Zola, que resultariam na instituição da “encenação moderna”.

⁹ Mesmo a música tendo maior destaque na ópera tradicional que as demais artes, o racionalismo do *stilo representativo* a subjuguava, segundo Wagner.

sob este signo de inspiração que Wagner escreve os seus ensaios ligados à elaboração da *Gesamtkunstwerk*¹⁰.

A filosofia de Feuerbach pretendia ser uma não filosofia, no sentido de escapar da significação doutrinária com a qual o termo tornou-se comprometido na tradição do pensamento ocidental. Ele entendia que o pensamento deveria estar ligado à ação e, por isso, manter-se em reciprocidade com a experiência do mundo sensível, podendo, naturalmente, ser corrigido em qualquer especulação se contrastado pela experiência da realidade mundana, encarnada (e vice-versa). Esta nova perspectiva do e para o pensamento buscava retirar a razão da condição central no interior do jogo filosófico, paradigma tão infundido na cultura moderna (SERRÃO, 1999).

O “filósofo-homem”, entidade/nomenclatura feuerbachiana que simboliza a ação prática da reflexão – e a sua complementar “reflexão da prática” – ao ser estendida a toda a humanidade, pretendia afirmar a “comunidade do futuro”, novo modelo (revolucionário!) de socialização, marcado pela imersão filosófica nas formas infinitas de coexistência da realidade sensível (a partir das múltiplas singularidades de cada ser) e por valores como cooperação, solidariedade e amor entre os indivíduos (Idem).

Havia, porém, valores anteriores que fundavam o projeto dessa nova “comunidade”: a imanência, a crítica da religião¹¹ e a perspectiva geral da *Neuer Philosophie* (“Filosofia Nova”) de Feuerbach, concentrada na dinâmica interativa dos seres como fator gerador de conhecimento – uma noção de saber que abarcava os afetos experimentados pela condição sensível que é própria da existência humana.

Sob esta inspiração “feuerbachiana”, Wagner enfatizou o sensualismo das formas, a busca da beleza e o espírito de multiplicidade e coletividade (todos esses atributos referenciados na cultura e na tragédia helênicas) que embasam a “obra de arte total”, uma concepção estética que é essencialmente corpórea, não admitindo a arte senão como investida de concre-

¹⁰ Registre-se que a “obra de arte total” wagneriana, alavancada em termos filosóficos pelo pensamento de Feuerbach, relacionava-se com sua militância político-cultural pela unificação política e administrativa dos povos germânicos (que se concretizaria somente em 1870). O espírito de coletividade emanado pela obra de Wagner tinha, portanto, vinculações com o ambiente europeu revolucionário (contra os resquícios absolutistas) e dimensões nacionalistas. Wagner escreveu inúmeros ensaios, artigos, poemas e textos que foram publicados na imprensa. O tom comum a todos esses textos nos derradeiros anos da década de 1840 era a busca de uma república social na Europa. Wagner participou ativamente da Revolução de Dresden, em 1849, junto a Röckel (jornalista, que viabilizou a publicação de seus textos) e Bakunine (expoente anarquista russo), pelo que quase morreu fuzilado. Em seguida, na condição de criminoso de guerra, exilou-se em Zurique (FONSECA, 2000).

¹¹ No ensaio *A arte e a revolução*, um dos principais alvos da crítica wagneriana é a instituição religiosa. Segundo Wagner (2000), o cristianismo retirara do homem (através da busca de transcendência e da renúncia dogmática ao mundo sensível) a alegria capaz de infundir-lhe a capacidade de ousar e criar a beleza, a arte livre.

ção material, isto é, em termos teatrais: fundamentada na representação orquestrada pelo poeta cênico.

Este é basicamente o conteúdo das ambições estéticas e filosóficas de Wagner que moveram o surgimento do conceito de “obra de arte total” que se mantém ligado de modo intrínseco à noção de uma *Obra de arte do futuro*, título homônimo do artigo publicado em 1849 pelo compositor e ensaísta alemão.

Tal conceito tenta traduzir para o domínio da arte valores da “comunidade do futuro” de Feuerbach, pensando-a para uma comunidade dos artistas em estado de integração que, por fim, atinge a compreensão de ser o povo o legítimo artista do futuro, com seus impulsos espontâneos. O termo *Wieland* era o emblema desse “povo artista”, que deveria mover a argamassa de uma obra de arte universal, na qual cada modalidade artística alcançaria a redenção na sua dissolução junto às demais formas. Para Wagner, o tempo do século XIX (do “egoísmo”, do “luxo” e da “moda”) era ainda incipiente e, por isso, necessitava da maturação do espírito da Humanidade para produzir e ver nascer a “obra de arte total”.

Apesar da projeção para o futuro, os ideais da “obra de arte total” foram realizados de modo substancial por Wagner, na resposta ao antigo anseio de reunião das artes que, dentro da cultura germânica mais próxima do compositor, remete aos intentos do movimento *Sturm und drang* e à primeira fase do Romantismo alemão, como é possível notar nas palavras do poeta Friedrich Schlegel, um dos primeiros românticos:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural... (Schlegel *apud* BENJAMIN I, 2011).

Por acreditar na concepção da arte e da existência baseada na integração dos homens entre si e com a natureza, visão que requeria que as ideias, as disposições de ânimo e os sentimentos tornassem-se concretos, através dos suportes materiais da cena, Wagner buscou a comunicação mais direta aos sentidos humanos, permitindo que os “fenômenos participassem do ser das ideias” (BENJAMIN, 2011b, p.22), e vice-versa.

Fica assim clara a diferença do projeto estético de Wagner com relação à natureza “reflexionante” do primeiro romantismo¹². O que justifica a frequente designação do compositor,

¹² É na natureza autorreflexiva ou autoconsciente do pensamento racional que se fundamenta o primeiro romantismo. Walter Benjamin, em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919), sua tese de doutorado, investiga a teoria do conhecimento que subjaz aos textos críticos dos primeiros românticos Friedrich Schlegel e Novalis e identifica no seu “conceito de crítica estética unitário e teoricamente bem delimitado” (BENJAMIN, 2011a, p. 19) uma configuração peculiar. A própria existência de um conceito de crítica evidencia os “pressupostos gnosiológicos”, como afirma Benjamin, ou as bases de um conhecimento fundado no subjetivismo da abstra-

ensaísta e encenador como um “romântico tardio” – sinal do afastamento temporal e conceitual que a sua apropriação romântica encarnou face aos primeiros pensadores românticos (como Novalis e Schlegel).

Wagner, como “homem de teatro” (MONIZ, 2007), buscou exercer o seu “pensamento sensível” (“feuerbachiano”) na presentificação característica da representação do drama (da diversidade material dos dispositivos cênicos). Atentemos para tal aproximação teatral pois mantém elevada consonância com a forma sensualista e múltipla dos desfiles contemporâneos das escolas de samba, conforme veremos no capítulo 3.

1.2 Fundamentos Estruturais da “Obra de arte total”

É a universalidade dos mitos que demonstra embasar o projeto da “obra de arte total”. Mesmo no diálogo com a sua contemporaneidade, Wagner aspirava a uma expressão que pudesse falar aos homens de quaisquer tempos e lugares, representando, assim, a compreensão da profunda e permanente realidade das paixões humanas. Com isso, reconhecia o poder das narrativas míticas (a um só tempo nativas e universalizantes)¹³ como instrumento capaz de reportar-se ao que “aconteceu, acontece e acontecerá”¹⁴, através de conteúdos parabólicos e arquetípicos que se repetem nas mais diferentes culturas¹⁵.

O mito desconhece passado, presente e futuro. Ele vive todos os tempos em simultaneidade, experimenta transmutações e cruza planos espaciais antagônicos. Tudo isso comprova a sua circularidade (temporal, espacial ou “epistemológica”¹⁶). Feuerbach já admitia a cir-

ção espiritual, o qual não possui nenhum outro objeto de sua atividade que não ele mesmo, cuja sede é o próprio Eu. O primeiro romantismo investia-se no “culto do infinito” gerado pelo caráter inacabável do processo reflexivo em que cada reflexão torna-se objeto de uma reflexão seguinte (o “pensar do pensar”, a “forma da forma” gerando um sistema), caracterizando tal teoria como fundamentada em elementos puramente formais, da reciprocidade entre as instâncias infinitas da consciência. Uma teoria de movimento à infinitude e de busca pela perfeição da ideia pura, que só é interrompido pela geração das representações, para, no entanto, logo depois, seguir seu curso reflexivo de sugestão do infinito.

¹³ Wagner seguiu os passos do compositor Carl Maria Von Weber (1786-1826) na adoção de temas extraídos do folclore alemão (contos e lendas). A Weber é atribuída a introdução da ópera alemã no romantismo, com *Der Freischütz* (“O franco-atirador”, 1821), na qual um homem faz pacto com o Diabo para conquistar a mulher amada.

¹⁴ Aristóteles discerne o mito da faticidade da História (disciplina que trata apenas do que ocorreu, estando, portanto, presa a um passado que não mais se repetirá). Já o mito fala não só da humanidade que se repete como daquilo que “poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249), ou seja, representa o poder de (re)criação humana através do simbólico.

¹⁵ Wagner investigou as mitologias germânica, escandinava e grega. A tetralogia do *Anel dos nibelungos* (1876), sua obra mais madura, exigiu vinte e seis anos de intensa pesquisa.

¹⁶ Aqui num sentido totalizante de episteme/saber: entre *physis* e *logos*, consciente e inconsciente, saber natural e saber científico.

cularidade na busca de uma complementaridade entre ação e reflexão, concepção do mundo próxima da inspirada pela “Idade trágica dos gregos”.

Em termos estruturais, a cena wagneriana demonstra-se da seguinte forma:

1.2.1 Dramaturgia e Encenação sob o Signo da Fusão

Cotejando os escritos ensaísticos de Wagner com textos vinculados às artes moderna e contemporânea que reinterpretem a sua obra, pode-se entender de forma mais exata o mecanismo da “ciranda das artes-irmãs” proposta pelo compositor. Ele entendia que dança, música e poesia deveriam renunciar às suas individualidades e dissolverem-se na obra coletiva, onde tão somente encontrariam a força cíclica inesgotável da natureza através da alegria fraterna para expressar maximamente as suas “intencionalidades” particulares (WAGNER, 2003). Só assim, imersa no alheio e na diversidade do drama, no “contato, na interpenetração e na complementação” (Idem), uma individualidade artística é verdadeira, comunicável e digna, segundo o compositor.

Wagner rejeita a ópera de números convencional, organizada em partes separadas (ária, recitativo, coro...) e as substitui por estruturas integrais nas quais intercambia as propriedades da música e dos elementos dramáticos, criando uma “linha vocal mais maleável – a qual era mais sensível aos acentos e às nuances expressivas do texto” (MILLINGTON, 1995, p. 305). Ele cria um corpo entrelaçado que já não é mais puramente música ou dança ou poesia. Estas agora estão num fluxo único atuando ora simultânea, ora alternadamente.

Estabelece-se, deste modo, um movimento plástico-sonoro que se prolonga e se vai transformando sem cortes ou intervenções sobre o mesmo corpo ou composição, como numa espécie de magia, e evoca, assim, mais uma vez, a infinitude do mito.

Wagner exerceu a fusão das artes e gêneros, rejeitando “árias e recitativo para fundir música e canção” com arquitetura, pintura, escultura, dança e poesia, “visando à purificação da Obra de Arte” numa única forma (GALIZIA, 2011, p. XXXIV). A esse modelo de criação, Wagner deu o nome de *Musikdrama* (drama musical).

No palco da “obra de arte total”, a figura que sobre ele agirá com todo o seu calor, todo o seu querer, será um “ator trágico do futuro” agente de múltiplas faculdades, as quais se alternarão em transição natural, superando, através da diversidade do drama, o caráter “não-livre” (de solidão, exílio forçado e “cativo”) que é, para o compositor, o estado individualizado das artes. Segundo Wagner (2003),

no drama, a ilusão da arte plástica transformar-se-á em verdade: ao bailarino, ao mimo, o artista plástico estende a mão, deixando-se absorver nele e passando ele mesmo a ser bailarino e mimo (...). Porém, onde as suas capacidades terminam, onde

a plenitude do seu querer e do seu sentir o obriga a fazer uso da linguagem para dar manifestação ao homem interior, aí a palavra anunciará a sua intencionalidade distintamente consciente: passará então a ser poeta, e, para ser poeta, passará a ser músico. Enquanto bailarino, músico e poeta será, contudo, um só e o mesmo (WAGNER, 2003, p. 185).

Na obra de Wagner ainda destaca-se a figura do *Leitmotiv*, o “motivo condutor”, uma ideia musical que efetiva a recorrência de determinados temas ao longo de diferentes pontos da narrativa. Tais temas podem repetir-se mesmo para além de um drama, como se comprova no ciclo do *Anel*, estrutura tetralógica investida de “significado cósmico” (um drama está no outro, não há obra isolada) que se espelha na trilogia trágica *Oréstia*, de Ésquilo, escrita com um “tema contínuo” (MILLINGTON, 1995, p. 260)¹⁷.

1.2.2 Espacialização

Tomemos primeiramente o palco italiano renascentista como o campo da ação criativa de Richard Wagner. Este espaço, vulgarmente chamado de “caixa mágica”, amparado pelo edifício teatral e seus mecanismos de maquinaria, urdimentos e bastidores significa um marco na conquista do espaço fictício na história do teatro. É a partir desta estrutura espacial que Wagner empreende uma série de mudanças e invenções que se tornaram convenções teatrais até os dias de hoje.

Em busca da “magia” necessária para o tratamento de seus temas mitológicos, o encenador Wagner estabeleceu um “auditório unificado e escuro” (o apagamento do que chamamos hoje de luz de serviço) com “um proscênio e uma orquestra coberta” (BENTLEY, 1991, p. 113). Simplificando, Wagner cria o chamado fosso da orquestra, lugar rebaixado para que a magia do som (que já é de natureza invisível) percorresse o espaço sem que se pudesse definir exatamente de onde vinha. Um “abismo místico” (Idem).

Outras criações relativas à espacialidade foram introduzidas por Wagner: o reposicionamento dos assentos (dispostos como “arquibancada”, permitindo visão plena a todo público) e cadeiras suficientemente desconfortáveis para que os espectadores permanecessem devidamente atentos ao espetáculo (DIGAETANI, 1988).

¹⁷ Embora consagrado pela obra de Wagner, o recurso do *Leitmotiv* foi ao que tudo indica extraído das tragédias gregas. Millington (1995) revela que Wagner preferia o termo *Grundmotiv*, “motivo fundamental”, por este abranger às ideias de “motivo de antecipação” e “motivo recordação”, indicando a atemporalidade mítica de viver passado, presente e futuro de modo superposto e entrecruzado. Esta noção do mito, contrária à filosofia da história de Hegel (do tempo ascensional) identifica-se com a figura do “Eterno retorno” de Nietzsche.

Figura 1 – Visão interna do Bayreuth Festspielhaus (espaço da “Obra de Arte Total” original)



Legenda: Por meio desta imagem percebemos as diferenças de planos entre os assentos, o que garante uma visão plena a todo público refletindo a preocupação de Wagner com os mais variados aspectos de realização e recepção do espetáculo.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_Festspielhaus>, acesso em: 2014.

É importante destacar que todas as criações wagnerianas relativas à ambicionada grandiosidade espetacular foram feitas ainda sem iluminação elétrica, que só começaria a chegar aos palcos na década de 1880 (PAVIS, 2010). Wagner empreendeu a “obra de arte total” trabalhando com iluminação a gás, o que nos permite ver que suas ideias demandavam soluções técnicas à frente dos seus tempos (CAVALCANTI, 2009).

O encenador realizou suas reformas em Bayreuth, a casa de ópera projetada para as necessidades cênicas dos seus dramas musicais. Tal edifício localiza-se na Baviera, em lugar distante dos grandes centros urbanos, próximo do contato com a natureza.

O conjunto das mudanças operadas por Wagner totalizou a cena como grande e renovado espaço de ilusão, na busca particular por um espaço-tempo mítico e integral.

1.2.3 Duração

Os dramas musicais de Wagner foram pensados para restaurarem o espírito de síntese coletiva gerado pelo contato com a arte, a grande *religio* que movia os gregos, um misto de contato com a natureza, com as divindades e com o sentido do belo que se desenvolvera com os helenos e que definiria o que entendemos hoje como arte.

Para isso, a programação de Bayreuth deveria funcionar como grandes festivais, assim como as tragédias da Antiguidade, mobilizando os homens num legítimo acontecimento global daquela sociedade alemã do século XIX, para além da estrita ordem do fato estético, como uma nova “religião”.

A saga do *Anel* totaliza mais de quinze horas de duração e foi concebida para ser apresentada em quatro noites consecutivas, com cada uma das quatro partes constituintes do ciclo em cada noite (DUNTON-DOWNER; RIDING, 2010).¹⁸ Em outro contexto histórico, mas sob semelhante espírito de uma lúdica disputa de concurso, os contemporâneos desfiles das escolas de samba ocorrem, mas delimitados pela racionalidade cronológica e sem a mesma ligação orgânica com o tempo vivida pela tragédia antiga.

1.3 Wagner e as Vanguardas: Legados da “Obra de Arte Total”

A leitura dos escritos ensaísticos de Wagner permite a percepção de sua modernidade ou mesmo contemporaneidade. Nesses textos, observam-se temas ou preocupações como “comunicação” com o público, “representação imediata” e “sensível”, vinculadas ao seu entendimento de “real obra de arte” (WAGNER, 2003, p. 104), questões que atingem considerável parte das vanguardas estéticas dos séculos XX - e XXI.

Embora os movimentos vanguardistas das primeiras décadas do século XX inovassem na proposta de supressão da ideia de representação (sistema de mediação, da utilização de suportes entre o emissor e o receptor da mensagem artística), já existia na obra de Wagner a consideração da materialidade inata do fenômeno artístico como valor em si e a busca de uma comunicação a menos mediada e abstrata possível, que ambicionava a satisfação da experiência sensorial. Esta que seria crucial na agenda modernista.

Antes disso, há outro ponto essencial em comum entre Wagner e as vanguardas: a crítica da consciência individualizada e apartada da natureza (FONSECA, 1990), em relação mútua com a denúncia¹⁹ da individualização das artes na Modernidade. Daí o propósito de reunião das formas artísticas na obra de Wagner e seus reflexos na arte contemporânea - que extrapola, neste sentido, as ambições das próprias vanguardas, estas muito ligadas à especialização das formas artísticas (GREENBERG, 1997) - num reconhecimento não só das limitações de cada arte, mas também da percepção de que cada forma carrega em si uma espécie de alteridade complementar.

Ao princípio vanguardista de integração entre arte e vida, podemos aproximar a proposição circular entre pensamento e ação (ou homem e natureza) de Wagner. Além disso, a

¹⁸ Isto evoca a Poética de Aristóteles (1979) no que este comentou sobre a extensão da tragédia grega, que “procura caber dentro de um período do sol (...), ou pouco excedê-lo” (p. 245). Mais uma vez a ideia mítica de ciclo, daquilo que sempre se renova como força da Natureza presentifica-se na “obra de arte total” wagneriana.

¹⁹ Tanto Wagner quanto as vanguardas caracterizaram-se pelo rompimento com a tradição da instituição artística, pelo tom agressivo de negação e pela proposição revolucionária.

subjetividade do artista inserida de modo indissociável na produção estética, isto é, a atitude que faz da visão social (wagneriana) objeto de sua arte, demonstra a noção de obra que se desdobra em gesto, e vice-versa. O que foi identificado historicamente nos modernistas como investimento do político na arte fora, de certo modo, antecipado por Wagner (e pelo romantismo) em sua estética política e militante.

A receptividade à obra e ao pensamento wagneriano deu-se sob diferentes graus ao longo do século XX, mas praticamente em todas as áreas artísticas: nas artes plásticas, na literatura, no teatro e, claro, na música, quando não em experiências que buscaram intercambiar propriedades de diferentes formas ao mesmo tempo²⁰.

Figura 2 – *Caminho para o Abstrato* (Wassily Kandinski)



Legenda: Apesar de uma tendência à especialização das artes no modernismo, podemos ver o resquício das ambições de Wagner. Dentro dos limites do pictórico, Kandinsky, em *Caminho para o abstrato*, inspira-se em noções musicais de ritmos através das linhas e das cores, reafirmando uma interação entre as artes que marcaria o século XX sob diferentes modos e que resultaria em expressões como a *visual music* (KAMADA, 2010).

Fonte: <<http://monografiacisme.wordpress.com/tag/visual-music/>>, acesso em: 2014.

O modernismo, que teve em Wagner um de seus anunciadores, apresentaria algumas características (como o resgate de formas ancestrais, valorizando a expressividade do popular em sua ênfase mítica e rítmica) que poderemos ver no contexto de surgimento das escolas de samba. Outra característica das “escolas” – mas esta principalmente em sua fase contemporânea, alvo desta dissertação – é o espírito de encenação, “performatividade” e correspondência

²⁰ Podemos perceber um rastro wagneriano nas obras de Baudelaire (poeta e crítico que escreveu entusiasmado ensaio sobre *Tanhäuser*, de Wagner, em 1861, além de cultivar em sua poesia forte veio sensorial e sinestésico); Mallarmé (poeta que buscou até o fim da vida a ideia da “grande obra”, cujas palavras teriam uma dimensão órfica, mística, universal); Stravinski (compositor de *A Sagração da Primavera*, obra com coreografia de Nijinski que busca as influências míticas e rítmicas do folclore russo que escandalizaram o público); Kandinski (pintor cuja teoria e obra, como *Caminho para o abstrato*, revela a procura do caráter não literal da música pelas demais artes, abrindo possibilidades do abstrato e da expressão emocional na pintura, fugindo à representação do visível); Paul Klee (pintor interessado na transposição plástica do conceito de polifonia musical) e outros (BAUDELAIRE, 2013; FONSECA, 2000; KAMADA, 2010).

entre diversas qualidades artísticas (já perseguido por Wagner) que entenderemos melhor a seguir.

1.3.1 Encenação e “Performatividade”

Justo (2003) aponta na unidade que emana do trabalho cooperativo das “artes-irmãs” de Wagner um sentido performativo que consiste na ação exercida por cada uma das modalidades artísticas até o seu ponto limite, a partir do qual outra forma inicia a sua expressão a ser percorrida, igualmente de um ponto a outro no espaço-tempo.

Lembrando que o sentido da arte da *performance* (desenvolvida nos anos 1970, mais de um século depois) é o do “desenvolvimento de uma ação com o corpo” que funda nova retórica baseada na plasticidade corpórea, no movimento, e demanda uma “perspectiva multidisciplinar” para a sua leitura (GLUSBERG, 2009, p. 64), a análise de Justo demonstra a “performatividade” da concepção de encenação de Wagner (“obra de arte total”) como expressão de intensa relação com o contemporâneo²¹.

Ao sentido performático descrito acima, podemos listar ou relacionar diversas criações artísticas e cênicas que atuam dentro ou fora do campo tradicional do teatro (ocorridas a partir do século XX) e que foram e são “orquestradas” pelo conceito de encenação²² - termo ao qual Wagner está ligado de modo histórico pela sua renovação.

Numa extensa “tipologia” dos espetáculos (a incluir diversas formas de representação ou expressão cênica concreta, do estritamente artístico a manifestações culturais, como os desfiles das escolas de samba), as noções de teatralidade, drama e ação (fundamentos teatrais) atravessam esses diferentes campos e orientam a articulação de diferentes formas e linguagens num mesmo acontecimento estético, permitindo o surgimento ou uma ressignificação contemporânea de expressões como encenação, instalação e arte cinética (KRAUSS, 2007).

Tais expressões promovem ou sugerem interação análoga à intersubjetividade dramática, à construção de espacialidades, à produção de relações de conflito entre elementos “cênicos” e público etc.

Todo este sentido de contaminação entre as formas põe em crise o estatuto canônico da instituição da arte (em vigor pelo menos desde o Renascimento). A “obra de arte total” wagneriana e as manifestações artísticas e espetaculares decorrentes (nas vanguardas e no

²¹ Justo (2003) observa o corpo como a base do entendimento estético de Wagner. Percebamos então quão ligadas à corporeidade humana estão as “artes-irmãs” essenciais da “obra de arte total”): dança (gesto, movimento), música (sentimento) e poesia (pensamento), segundo Wagner.

²² Wagner foi um dos modelos teóricos e práticos do que se consolidou historicamente como “encenação moderna”. A encenação se caracteriza por ser a função teatral responsável pela concepção e organização do sistema de sentido que emana da articulação entre a representação (elementos cênicos) e a totalidade dos mecanismos do espaço-tempo teatral, como a área destinada ao público (PAVIS, 2010).

contemporâneo) marcam, de modo geral, o questionamento de tal rigidez conceitual. E podemos ver o espetáculo das escolas de samba, no mínimo, próximo desta perspectiva.

1.4 Críticas à “Obra de Arte Total”

Ao longo do século XX (já no decurso das vanguardas) as ideias de Wagner concentradas no conceito da *Gesamtkunstwerk* foram objeto de diversas contestações, revisões, releituras e diálogos.

Uma das grandes fragilidades históricas de Bayreuth (a casa dos festivais dos dramas musicais wagnerianos) foi o fato de o universalismo sugerido pela teoria de Wagner não ter sido efetivado, principalmente após a morte do compositor, quando a casa dos festivais foi institucionalizada de modo progressivo pelo Reich, que viu na música de Wagner o emblema cultural da suposta pureza do espírito alemão.

Isto significa que o inicial tom alternativo da *Gesamtkunstwerk*, antes pretendidamente ligado à pulsão das artes populares, foi esvaziado da sua capacidade crítica. A forma estética e a sociologia de Bayreuth tornaram-se uma experiência pomposa e elitista, muito em resposta, aliás, à demanda do mercado por grandes espetáculos (MILLINGTON, 1995 ; PICONVALIN, 2008; SQUEFF, 2004).

Encenadores como Vsévolod Meierhold e Tadeuzs Kantor alimentaram suas pesquisas estéticas de vanguarda, no início do século XX, em práticas de espetáculo efetivamente à margem do sistema artístico oficial, como o *balagan*.²³

A propósito, os ranchos e as escolas de samba (fenômenos do mesmo período) poderiam ser postos em paralelo com o *balagan*, esta forma popular russa feita por artistas profissionais e amadores, reunidora do exotismo das “inquietantes estranhezas”, segundo PiconValin (Idem), enquanto conjunto de práticas espetaculares heteróclitas e simultâneas de cunho popular que, de algum modo, relacionaram-se com o modernismo. Contudo, não desenvolveriam o mesmo caráter subversivo do *balagan*, cuja forma circense sugeria, através de um corpo/cena heroico e anti-naturalista, o desafio ao poder instituído (da política e da arte). Nos

²³ Enquanto os tsaristas investiam em “teatros populares” por eles controlados, os *balagans* apresentavam-se como formas populares à margem do sistema, constituindo-se de atrações simultâneas em diferentes pontos da feira de contaminação mútua: parques de diversões; “teatro de bichos”; “teatro mágico”; “teatro mecânico” (panoramas, dioramas) e teatro dramático (tradicional de atores e marionetes). Tudo isso feito por indivíduos que fundiam habilidades (palhaços, acrobatas, funâmbulos etc). O *balagan* foi visto como forma de reinvestir o teatro das possibilidades de inventar códigos próprios e que desafiassem a vida cotidiana, superando a forma naturalista.

capítulos 2 e 3, veremos como ranchos e escolas de samba negociaram com uma lógica racionalista do *status quo*.

Retornando às críticas ao projeto wagneriano, os encenadores Edward Gordon Craig, Adolphe Apia e a corrente simbolista do teatro (também do início do século XX) investiram em um sentido de expressão cênica ancorado nos símbolos, isto é, em uma comunicação através de estruturas que concentrassem em poucos elementos rigorosamente escolhidos a ideia da obra. “Desconfiavam da cena como acúmulo de materiais e signos” (PAVIS, 2010, p. 13), por isso, afastavam-se da proposta wagneriana de síntese ou fusão das artes (baseada na diversidade dos materiais cênicos).²⁴

Craig, Meierhold e Antonin Artaud, encenadores de estéticas distintas entre si, eram comuns na contrariedade ao teatro como cooperação ou fusão das artes. Queriam afirmá-lo como arte independente, regida por leis próprias (PICON-VALIN, 2006).

Bertolt Brecht também criticou de modo direto o princípio de fusão das artes de Wagner. Brecht foi um dramaturgo e encenador que resgatou, em certa medida, a linguagem fragmentada da ópera, investindo-a, porém, da busca de evidenciação das diferenças e contradições existentes entre os discursos e formas artísticas que compõe o espetáculo²⁵. O encenador via na fusão wagneriana um agenciamento da cena como fenômeno de ilusão, o que agia contra o seu propósito do teatro como instrumento crítico, político (na mais ampla acepção do termo) e particular meio de transformação social. Nas palavras do dramaturgo,

há, pois, que intimar todas as artes afins da arte dramática a não produzirem uma “obra de arte global”, na qual todas renunciem a si próprias e se percam, mas, sim, a promoverem, nas suas diversas formas, em conjunto com a arte dramática, uma missão comum. As relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente (BRECHT, 2014).

Esta forma crítica de Brecht pode ser pensada, inclusive, como experiência alternativa à estética dos desfiles das escolas de samba contemporâneas, que de tão magnificentes, muitas vezes não deixam espaço para intervenção (mesmo que silenciosa) do público, inscrevendo-se, assim, como expressão de possibilidades totalitárias em termos de discursos. Veremos no próximo capítulo como historicamente isso já se deu.

²⁴ Os simbolistas entendiam que toda obra-prima relacionava-se com a pureza da ideia e necessitava, portanto, de uma rígida economia e de uma disciplina dos elementos cênicos que projetou a eliminação do caráter acidental da presença humana, substituindo-a por esculturas – exatamente ao contrário de Wagner, cujo projeto estético centrava-se na corporeidade humana.

²⁵ Foi desenvolvido no “teatro épico” (estética brechtiana) o *Verfremdungseffekt* (“Efeito do distanciamento”), garantido por uma série de procedimentos que visava à não projeção da cena como ilusão. Exemplos: manipulação de objetos cênicos (como refletores) pelos atores; utilização de tabuletas com inscrições verbais e ativação do distanciamento crítico via penetração do gênero dramático pelo narrativo; execução musical feita pelos próprios atores; desnaturalização de traços do *gestus* cotidiano para uma representação a enfatizar a artificialidade da cena etc.

1.5 Sentidos Contemporâneos de “Obra de Arte Total”

Como pudemos perceber anteriormente, a “obra de arte total” de Wagner funciona do ponto de vista histórico como espécie de marco (evidentemente não o único) que incentivou a arte dos séculos XX e XXI a um horizonte de supressão das fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas, fazendo-as conviverem num mesmo corpo.

No teatro essa mudança no estatuto da arte, que se tornaria mais palatável ao longo do século XX (mas que ainda encontra ranços institucionais contra a sua legitimação), foi provocada de modo determinante pelo advento da encenação moderna, a arte que “resulta da associação de várias artes convocadas simultaneamente ao palco” (PICON-VALIN, 2006, p. 67), sem que isto implique na necessária síntese das formas envolvidas.

Contudo, é importante registrar que se torna cada vez mais difícil definir na contemporaneidade onde uma arte acaba e onde outra começa, como parecia estar claro para Wagner. Da Modernidade em suas identidades fixas migramos para o contexto crítico pós-moderno das identidades fluidas, das experiências artísticas em zonas de fronteira, das “peças de teatro” ou “de música ou “de artes plásticas” ao que se demonstra ser mais bem compreendido como “espetáculo”. Este que é cada vez mais atravessado por noções estéticas e não estéticas (política, antropologia, ritual), como os desfiles das escolas de samba.

Vejam os a seguir algumas características de possíveis sentidos de arte total no contemporâneo, no que ela adquire de perspectivas críticas, adequação histórico-filosófica ou mesmo aprofundamento em relação à *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Privilegiamos aqui a expressão teatral.

1.5.1 Híbrido, Justaposição, Sobreposição e Correlatos

Orientadas por um novo horizonte filosófico, o do contemporâneo, as poéticas (teatrais e não teatrais) dos séculos XX e XXI são marcadas, de modo abrangente, por um sentido fragmentário, analítico, que nomenclaturas como “construtivismo”, “desconstrutivismo”, “pós-estruturalismo”, “pós-modernismo”, têm dado mais ou menos conta em caráter provisório.

Os princípios do corte e da montagem do cinema, da geometrização e da colagem cubista ou da “ilogicidade” da pintura surrealista (entre outras formas) influenciaram sobrema-

neira as pesquisas teatrais que não viram mais a cena como um constructo orgânico, uno e puro (como operava a *Gesamtkunstwerk* de Wagner).

O sentido de reunião das artes passou a ser, em linhas gerais, o da justaposição de elementos e não o da fusão. Uma nova estética e uma nova política expõem as diferenças dos elementos constituintes da cena (e vê nisso um valor)²⁶, em vez de tentar submetê-los ou purificá-los em uma forma sintética. Abdica-se da necessidade de impor sentido único à obra. A própria noção de obra é tensionada por não mais corresponder necessariamente a um material homogêneo e manipulado pelas mãos do artista. Observa-se a emergência e valorização do significante.

Um bom nome para se pensar o teatro/ópera contemporâneo é Bob Wilson, encenador que, assim como Wagner compôs a tetralogia do Anel, tem a sua trilogia (*Time Rocker*), porém construída com um sentido de “unidade” tão particular que nem mesmo a “irracionalidade” da música presente na obra de Wagner sugere. Wilson trafega numa construção negativa, da diferença radical de estilos e ritmos entre os atos de cada “peça”, que são embaralhados na apresentação da sua trilogia.

A relação existente entre elas é justamente não manterem nenhuma relação (...) Em cima de uma cômoda estilo Luís XIV posso colocar um relógio ou um candelabro, mas também posso substituí-los por um computador. Não será mais fácil perceber o computador em cima da cômoda do que o relógio ou o candelabro? Porque temos ali duas formas que se opõem e se destacam, cuja diferença faz com que cada uma ajude a tornar a outra mais perceptível (WILSON, 1997, p. 17).

O “*Zeitgeist*²⁷ contemporâneo”, como expressa Cohen (2006), foge ao *cogito cartesiano*, à ideia do conhecimento que se estrutura em formas fixas, estabilizantes, procura antes a desordem ou a reestruturação a cada instante. Sua orientação está mais próxima do rizoma²⁸ do que da árvore (com seu tronco uno e rijo), modelo do saber ocidental tradicional e que Wagner, apesar da crítica à consciência individualizada e da sua convicção na diversidade do drama, mantinha, de certa forma. O sentido de multiplicação wagneriano demanda ordem e visa ao “topo” de uma estrutura:

Se as três (“artes-irmãs”) tiverem consciência dessa intenção (coletiva do drama) (...) então ser-lhes-á dado alcançar a força necessária para que cada uma (...) possa podar o seu ramo dos rebentos egoístas da essência particular, de modo a que a árvore não cresça desconfiguradamente em todas as direções, e possa sim orientar-se or-

²⁶ O discurso da alteridade é próprio do pós-modernismo e está presente em pensadores pós-estruturalistas como Michel Foucault, Jacques Derrida, Giles Deleuze e outros.

²⁷ O “espírito do tempo”. Na filosofia este termo de origem alemã foi bastante utilizado por pensadores como Hegel (2001) para referir-se invariavelmente ao tempo dos gregos.

²⁸ Paradigma de criação e pensamento que tem como referência a imagem do caule (rizomático) que cresce horizontalmente, ramificando-se para dar origem a novas plantas. Ou, segundo Cohen (2006, p. XXVVI), “conceito axiomático da organização deleuziana em que proliferações pulsionais se insemnam, possibilitando *linkagens* entre pontos distintos e diversos, sem organização hierárquica”.

gulhosamente para a extremidade da sua copa, para a coroa sob a qual se reúnem todos os seus ramos, galhos e folhas (WAGNER, 2003, p. 188).

O contemporâneo institui o elogio à interrupção do traçado no campo do quadro ou do movimento na cena; a exploração do movimento na imobilidade e a presença da pausa e do silêncio; a variação de ritmos e intensidades, sem transições que concretizem ilusionismo; a constituição de disjunções e não de uma linha sequencial de causa-efeito.

1.5.2 Simultaneidade

Esta remete a cena a múltiplos focos de ação (comprometendo a ação dramática aristotélica, linear). A cena ou quadro adquire a constituição de paisagem visual e sonora em que os signos são flutuantes. Perde-se a noção de cena e de quadro como portadores de um ponto de fuga para o qual convergem tradicionalmente os elementos (conforme o pensamento renascentista já reforçava com sua tela pictórica e perspectivada, inclusive no palco teatral). Trata-se uma cena desierarquizada²⁹.

1.5.3 Musicalização

Aqui temos um importante fator de renovação da estética teatral durante o século XX junto às revoluções cenográficas: a introdução de conceitos musicais na elaboração cênica, em boa parte influenciada pela experiência da *Gesamtkunstwerk*³⁰.

A música é utilizada de modo não ilustrativo, mas estruturando e organizando a ação e o espetáculo através da transposição de conceitos como ritmo para a interpretação do texto e dos movimentos. Dialoga com a cena de modo a provocar reações sensoriais ou estabelecer elos associativos através do caráter abstrato da arte musical, adensando sentidos à cena (PICON-VALIN, 2008).

Salvaguardadas as devidas diferenças quanto à sua natureza, os desfiles das escolas de samba têm também na música seu elemento essencial. Tudo começa a partir da criação de um ritmo (samba) e, em seguida, uma nova modalidade do mesmo (samba-enredo) procura incitar novo andamento que possibilite ao corpo evoluir no espaço com o canto e dança.

²⁹ Nas artes plásticas as espacialidades e temporalidades propostas pelos *happenings*, *environments* e *performances* fazem parte dessa busca de simultaneidade experimentada pela ação.

³⁰ As investigações sobre o espaço, sobre a música e a ópera por encenadores como Meierhold e Kantor buscavam valorizar a experiência concreta dos elementos da cena (sons, corpos, gestos, movimentos), instituindo o teatro como arte autônoma e não mais condicionada à ilustração de uma literatura prévia à experiência cênica, fazendo do texto apenas mais um elemento da criação cênica como os demais.

Interessante perceber no próximo capítulo como, por exemplo, a noção de ritmo esteve presente na preocupação de carnavalescos a partir da década de 1960 através da escolha e da produção minuciosa das cores a tingirem alegorias e fantasias.

É claro que a lista de características das possibilidades de arte total contemporânea poderia ser mais extensa (incluindo *work in progress*, sinestesia etc) mas o objetivo aqui não é o de esgotá-las. Veremos ao longo dos capítulos 2 e 3 como características aqui aludidas junto a outras inscrevem-se de maneira particular nos desfiles das escolas de samba, tendo sempre em mente o seu caráter aproximativo com a ideia de arte total.

Poderemos chegar ao fim do capítulo seguinte às escolas de samba, cujas origens permitirão que as aproximemos de uma cultura wagneriana (disseminada a partir de meados do século XIX no Brasil) e do modelo cultural híbrido no contexto (interno e externo) de intensa discussão dos temas do “nacional-popular”.

2 A INFLUÊNCIA DE WAGNER NA CULTURA DO SÉCULO XIX E AS ORIGENS DO CARNAVAL BRASILEIRO

2.1 Segunda Metade do Século XIX

2.1.1 O carnaval e a Ópera no Brasil como Símbolos de uma Nacionalidade “Europeizada”

A partir do processo de emancipação política de Portugal (1822), o Brasil viveu alguns surtos nacionalistas, como o do romantismo brasileiro (José de Alencar, Gonçalves Dias) e o do período modernista no país (Mario de Andrade, Oswald de Andrade), cada qual adquirindo nuances particulares nos modos de como conceber a brasilidade, isto é, aquilo que corresponderia à definição da imagem cultural brasileira e à percepção de um *ethos* genuinamente nacional.

No carnaval, essa busca de uma identidade brasileira começa a se dar de modo mais determinante na década de 1840. O contexto carnavalesco de então era de absoluto predomínio dos chamados “entrudos”, conjunto de diversões herdadas da colonização portuguesa que se caracterizavam por brincadeiras agressivas e pelo costume de “pregar peça nos outros”, através, por exemplo, de molhadelas ou lançamentos de líquidos indesejáveis através de baldes ou de projéteis denominados “limões-de-cheiro”.

Ferreira (2005) mostra como a elite sociocultural do país, objetivando a desvinculação do Brasil recém-independente das práticas simbólicas consideradas “grosseiras”, “bárbaras” e “incultas”, buscou, de modo sistemático, desqualificar as referências que evocavam o período da colonização, dentre elas a prática do entrudo. Este era visto pela elite como parte de um passado queurgia por ser superado³¹. Houve no Brasil verdadeira campanha de “conscientização” e mesmo de intimidação por parte da elite cultural contra o entrudo, que teve na imprensa (principal meio de comunicação da época) um importante aliado. Mas, conter tal fenômeno esbarrava em contradições de difícil superação, pois se nas ruas negros, pobres, moleques e prostitutas praticavam o entrudo, no interior de casas burguesas rapazes e moças também o praticavam. Assim sendo,

frequentar bailes – assim como teatro, óperas e concertos europeus -, marca o desafio da elite carioca às celebrações e procissões luso-brasileiras (Karasch, Mary C. *apud* Ferreira, 2005, p. 44).

³¹ O projeto nacionalista vinha acompanhado da necessidade de uma “modernidade” (política, econômica e cultural) do país que banisse práticas como os entrudos.

Em 1840, surge o primeiro baile mascarado carnavalesco oficial³². Em 1855, o primeiro desfile do Congresso das Sumidades Carnavalescas, sociedade de amigos que saiu às ruas da capital federal em animado cortejo (o que daria início às chamadas “grandes sociedades”) (Idem). Ambas as formas eram modelos de folia da burguesia carioca “importados” de Paris, o grande eixo artístico e cultural do mundo no século XIX e cidade então aclamada por sua festividade carnavalesca.

O propósito de dar ao carnaval nacional um caráter “europeizado”, cumpriu-se, assim, na reprodução de um paradigma (entendido como mais “civilizado”) que integrou a perpetuação da colonização cultural no Brasil.

No cenário do teatro lírico brasileiro havia uma atividade de razoável dinâmica e igual reprodução de modelos estrangeiros, inclusive no carnaval, uma vez que muitos dos teatros, e hotéis, da cidade serviam como ponto de chegada dos préstimos das sociedades carnavalescas e espaço de realização dos bailes com grandes orquestras e fantasias luxuosas.

Squeff (2004) é contundente no apontamento de como o nome do maior vulto da ópera brasileira no século XIX, Carlos Gomes, frustra, digamos assim, a expectativa histórica em relação a um sentido efetivo de renovação cultural, intelectual e artística no país, refletindo, assim, o interesse do Estado Imperial de Dom Pedro II (seu protetor) de não avançar sobre temas, classes ou formas que pudessem questionar a organização elitista, escravocrata e discriminatória da sociedade brasileira de então.

Em *Lo Schiavo*, Carlos Gomes presta uma homenagem à Princesa Isabel, a “Redentora”, e, supostamente à comunidade negra, recém-liberta da escravidão. Contudo, o libreto narra a história de um índio aimoré, o “escravo” da trama, quando o indígena já estava devidamente eliminado do processo de produção no Brasil. Em *O Guarani*, libreto adaptado da obra de José de Alencar, uma moça branca, da fidalguia portuguesa, enamora-se por Peri, um índio goitacá. Mais uma vez, recorria-se à figura do índio para definir a brasilidade, mesmo quando o país, num contexto já de relativo desenvolvimento urbano, não apresentava qualquer moção efetiva de integração social, cultural (e muito menos política) do indígena.

Nisto reside, para Squeff, o ponto vital dessa fase do nacionalismo brasileiro e latino-americano: um movimento romântico que “não reivindica a volta a um passado que (de fato) ignora” e precisaria encarar (a fim de encontrar as referências para a construção de seu presente e seu futuro), mas que opta pelo “exótico que idealiza” (p. 24).

³² Acontecido a 22 de janeiro de 1840 no Hotel de Itália, localizado na rua D. Pedro I, Rio de Janeiro (Moraes, Eneida *apud* Ferreira, 2005).

O nacionalismo em questão no Brasil comete uma dupla omissão que garantia a manutenção do poder da elite econômica e cultural: quanto ao índio e quanto ao negro. Ao primeiro, que era “reconhecido” como o ser nativo da terra, através de um processo de domesticação da sua figura, ao cristianizá-lo, num gesto sutil e violento de massacre da cultura indígena. E ao segundo, que já fazia parte da dinâmica social de modo mais direto no cotidiano urbano³³ e que, no entanto, era marginalizado da cena operística (e cultural, como um todo), veículo poderoso enquanto promotor da discussão de ideias. Esta marginalização (do negro e do indígena) camuflava o atraso econômico e, sobretudo, “monocultural” do país – algo que uma presença verossímil do negro e do indígena em cena poderia pôr à tona³⁴.

José de Alencar, tanto no seu romance indianista (a fornecer base literária para a principal obra operística daquele século, *O Guarani*) como em suas crônicas (em algumas das quais faz considerações sobre o carnaval da Capital Federal), é representante daquela intelectualidade cujo modelo nacionalista busca o reconhecimento dos países ditos “civilizados”. No romance, com a idealização do indígena e na crônica sobre a cultura carnavalesca local, através do alívio com a suposta eliminação da prática entrudística pela autoridade policial e da confiança em uma forma de folia importada de Paris: os sofisticados passeios das sociedades carnavalescas.

Creio que são inteiramente infundados alguns receios que há, de vermos reviver ainda este ano o jogo grosseiro e indecente de Entrudo, que por muito tempo fez as delícias de certa gente (...) Depois que o Sr. Desembargador Siqueira (...) conseguiu extinguir esse antigo costume português, a polícia carrega com uma responsabilidade muito maior do que nos anos anteriores (...) Muitas cousas se preparam este ano para os três dias de carnaval. Uma sociedade criada o ano passado, e que conta já perto de oitenta sócios, todos pessoas de boa companhia, deve fazer domingo a sua grande promeenade pelas ruas da cidade (José de Alencar *apud* FERREIRA, 2005, p. 62).

Às vésperas do carnaval de 1855, Alencar manifestava o desejo genérico da burguesia quanto à cultura: o cultivo de práticas seletivas, controladas e normatizadas pela elite, (reconhecível na restrição de Alencar quanto à familiaridade social e comportamental dos foliões, “todos pessoas de boa companhia”) e a utilização de eventos públicos (o carnaval e a ópera) como pontos de encontro social e ostentação do poder simbólico da elite cultural sobre às demais classes (populares), que “deveriam” adotar as mesmas práticas simbólicas – embora não tenha sido isso a acontecer na prática.

³³ As telas e gravuras de Rugendas e Debret retratam, muitas delas, cenas de escravos negros e negras trabalhando (e quase sempre junto às suas crianças).

³⁴ Squeff fala da omissão quanto à gestualidade do negro por parte da cultura oficial. Tal codificação corporal era intimamente ligada ao trabalho escravo (de intensa fisicalidade), o que se refletia nos ritmos de suas danças, cantos e simples atitudes reinventadas em códigos artísticos e culturais.

Nem mesmo Machado de Assis, em suas crônicas teatrais, escapará ao anseio por formas estéticas que, em realidade, não traduziam a experiência local e cultural do Brasil de até então (HELIODORA, 2004)³⁵. O escritor fará suas críticas à sociedade e à cultura da época e, em uma curiosa provocação à intelectualidade nacional através de sua ficção, sugerirá uma assimilação da música wagneriana pela cultura brasileira – que abordaremos mais adiante.

Enquanto isso, Carlos Gomes buscou formação, espaço e reconhecimento na Itália. Produziu óperas com uma dicção e uma sonoridade que tinha a música de Verdi³⁶ como referência. *Lo Schiavo*, como o nome indica, foi batizada fora do vernáculo local. Ou seja, compôs obras que foram preparadas para serem (bem) recebidas pelo público e pela crítica europeia - sintoma de um país cuja elite política e intelectual mirava mais para fora, onde queria inserir-se, do que efetivamente para dentro (abarcando com isso a necessidade de assumir e tentar reparar as suas contradições sociais e históricas).

A ironia é que se copiava no Brasil os modelos culturais da Europa evitando-se as peculiaridades sociais e mesmo geográficas a influírem num modo estético próprio e o que a cena operística europeia da época encarnava era exatamente a sua realidade social de intensa convulsão e debate. A respeito desse descompasso cultural no tocante específico à ópera, diz Squeff (2004):

A ópera, para o Brasil, representou quase o inverso do que foi para os europeus. De fato, enquanto na Itália e Alemanha o gênero acompanha o *rissorgimento* – e a unificação -, em outros países, como o Brasil, é apenas a extensão de um espetáculo dramático que pouco ou nada tem a ver com a realidade de um país explorado em vários níveis e sem a menor consciência de sua possibilidade enquanto nação. No Brasil (...) o gênero operístico não se identifica com o mundo onde é cultivado. Constitui uma manifestação da burguesia e das aristocracias nacionais (SQUEFF, 2004, p. 25).

Chamemos a atenção para o carnaval e para a ópera cultivados pela elite nacional (ambos de referência europeia) como eminentes constructos culturais burgueses e que, a par das particularidades de princípios e procedimentos de tal segmento socioeconômico, repetirão características básicas de outras formas identificadas à burguesia e a elas contemporâneas, como o *drama burguês* (forma teatral do século XVIII).

A questão da ordem, da regularidade e da normatividade salientadas por Ferreira (2005), a respeito dos bailes e dos préstitos das sociedades parisienses e cariocas, pode ser

³⁵ Contudo, é importante registrar que a reclamação do crítico/escritor quanto à necessidade urgente de modernização da arte dramática brasileira (através de parâmetros estrangeiros) correspondia também à pertinente exigência de uma futura comunidade teatral (artistas, crítica e público) mais profissional, menos ligada a interesses pessoais, que desbravasse desafios intelectuais, sociais e estéticos contundentes e que não focasse apenas o sistema comercial do teatro, que já existia por aqui (BRANDÃO, 2001; HELIODORA, 2004 ; SARAIVA, 2012; SÜSSEKIND, 1992).

³⁶ Giuseppe Verdi (1813-1901), compositor italiano que polarizou com Wagner (1813-1883) o predomínio da cena operística do século XIX.

entendida no mesmo universo cultural a gerar formas estéticas de intenso hermetismo como o drama burguês europeu.

Nesta forma, uma narrativa estruturou-se ligada aos dilemas da vida burguesa e de seu núcleo familiar; ancorou-se na chamada “quarta-parede”³⁷, mantendo o fenômeno da cena como ilusão; projetou-se a cena como microcosmo do mundo; produziu-se o sentido totalizante da fábula (que resulta da relação linear ou de causalidade entre as partes integrantes da obra) e a ideia de um fim estabilizante, como que num apse no qual as tensões iniciais encontram o devido apaziguamento, e com um dos interesses em jogo normalmente vencedor (LEHMAN, 2007 ; SZONDI, 2004, 2011).

Têm-se, portanto, no drama, uma forma que cristaliza o espírito do seu tempo, materializando a emergência, a concepção (narrativa e ascensional) de mundo e a afirmação hegemônica do poder simbólico de uma classe social: a burguesia. Veremos como a forma dos futuros “ranchos” e das escolas de samba (sobretudo contemporâneas) irão incorporar essas qualidades dramáticas e sua orientação intelectual.

Toda essa menção ao *drama* serve para demonstrar como havia um sentido de controle extremo nas formas carnavalescas defendidas pela burguesia, e que, neste sentido, opuseram-se a manifestações como o “entrudo”, os “blocos”, os “cordões” ou, simplesmente, a formas que desestabilizassem a produção da unidade de sentido e de ideologia.

A ópera, que se impôs no Brasil como misto de entretenimento e música, participa do mesmo ideal de controle. Segundo Squeff,

A demanda pela ópera, entretanto, faz-se como expressão de um mundo progressista em todos os termos: na independência nacional, no progresso material e na síntese de todas as artes. A ópera realiza o ideal burguês por excelência: é o domínio absoluto sobre as artes e, por extensão, sobre a natureza (SQUEFF, 2004, p. 35).

Veremos a seguir como se deu, mais especificamente, a entrada da estética wagneriana no Brasil durante a segunda metade do século XIX. Introdução esta que ocorreu através de fatos e exemplos mais ou menos localizados, sem constituírem uma apresentação oficial e massiva de Wagner pela política cultural da época, mas que demonstra consistência e relevância artístico-intelectual para a cena operística nacional e mesmo para experiências futuras da cultura brasileira (especialmente no que tange às manifestações de cruzamento entre o “erudito” e o “popular”, como os desfiles dos ranchos carnavalescos e das escolas de samba).

³⁷ Termo teatral usado para identificar o tipo de criação cênica cujo desenvolvimento pretende dar-se como realidade independente, sem uma comunicação direta com o público que chame a atenção sobre sua condição de jogo ou artifício teatral.

2.1.2 A Abertura Cultural e a Chegada de Wagner ao Brasil

Na década de 1840, o Rio de Janeiro assistiu a um florescimento de sua vida mundana, favorecido pelo momento econômico razoável de sua burguesia comercial estimulada ainda pela abertura dos portos do período de D. João VI, em 1808.³⁸

Com isso, o decorrer da segunda metade do século XIX na Capital Federal irá da “importação” de modelos culturais, como os bailes de mascarados e os cortejos das sociedades carnavalescas parisienses, até o recebimento de companhias teatrais estrangeiras, o que incentivará a modernização (aculturada) dos palcos brasileiros.³⁹

O surgimento do moderno carnaval nacional (a partir da reprodução dos modelos franceses) coincide com o período de emergência da ópera brasileira, feita por compositores locais e que, por sua vez, estarão na órbita da cena lírica italiana.

Num cruzamento de dados e datas, podemos associar a “febre de reuniões, bailes, concertos e festas” que se dá por volta de 1840, segundo Ferreira (2005), com o aquecimento do operismo e, conseqüentemente, da própria história do espetáculo no Brasil que, segundo Squeff (2004), cultivava no teatro lírico um verdadeiro modismo.⁴⁰

Modismo de vultos históricos, pois o volume de produções operísticas nos palcos brasileiros era muito mais expressivo do que o do próprio panorama operístico nacional das duas últimas décadas do século XX (quando a população brasileira atingiu índices quantitativos em torno de oito vezes maior que em meados do século XIX).

Segundo Crowl (2013), *Lohengrin* foi a primeira ópera de Wagner a chegar aos palcos brasileiros, em 1883.⁴¹ Squeff (2004) afirma, entretanto, que em 1881, uma ópera wagneriana já havia chegado ao país: *Tanhäuser*. Fato é que tal entrada ocorreu ainda na esteira da abertura cultural do país ao modelo cultural europeu não-lusitano.

³⁸ A partir da abertura dos portos faz-se sentir uma aproximação especial do Brasil com a França, num “típico movimento de integração do século XIX” (FERREIRA, 2005). A formação artística nacional sofre influência direta da França através da Missão Artística francesa trazida pela corte, que documenta usos e costumes e participa da fundação da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. É neste contexto também que se desenvolve a fama da rua do Ouvidor como eixo de concentração de lojas, modas e do comportamento de Paris que chegavam ao Brasil.

³⁹ É a partir desse contexto de contato com montagens estrangeiras no Brasil, muitas delas italianas, que críticos como Machado de Assis poderão traçar em tom negativo o panorama das artes dramáticas locais abordado na página 41. Ainda que Machado de Assis tenha sido crítico de teatro falado e não de ópera, esses dois setores dramáticos partilhavam dificuldades análogas – vide nota 49.

⁴⁰ Em 1859, foram representados no Rio de Janeiro 73 espetáculos de verve operística e 17 óperas propriamente ditas, número bastante razoável em termos históricos, (SQUEFF, 2004). Todas esses espetáculos eram italianos e a maior parte de autoria de Verdi e Donizetti, compositores de renome.

⁴¹ Para o autor, a apresentação de *Lohengrin* em 1883 teria sido recebida com “frieza e tédio”, mas na audição de 1892, com “muito entusiasmo” e constituindo “um grande evento social” (CROWL, 2013, p.4).

Em 1908, Machado de Assis escreve *O Memorial de Ayres*, seu último romance. Apesar de o livro ter sido escrito já no século XX, Machado (um legítimo escritor e pensador do Brasil do século XIX), ao criar em sua trama uma mulher da aristocracia oitocentista no ato habitual de estudar piano, tocando Wagner, propõe, segundo Squeff, uma espécie de provocação à cultura brasileira através da referência ao nome e à música do compositor, quando Wagner era então, decididamente, “um fenômeno da moda internacional”. Apreciar ou detestar o compositor

impõem-se como uma destas querelas que resvalam facilmente para a ideologia, senão para o modismo que será aproveitado à larga pelas técnicas de marketing modernas e antigas. É provável, portanto, que Machado de Assis estivesse também preocupado em bater no ritmo de seu próprio tempo, ou que se preocupasse em registrar um fenômeno que, certamente já mobilizava a vanguarda da inteligência brasileira (SQUEFF, 2004, p. 27).

A referência de uma personagem nacional interpretando Wagner era plausível, uma vez que o mercado editorial das casas musicais vivia grande momento, em que já era possível existirem reduções das óperas do compositor (Idem).

A astuciosa presença do nome de Wagner, lançada numa cena ligada ao cotidiano da vida da elite cultural, já suscitaria o interesse dos leitores e da intelectualidade nacional sobre o compositor, sua obra e suas ideias.

No imaginário europeu, de um lado estava Verdi, que mesmo tendo maior propensão à conciliação, através do amor idealizado expresso em suas tramas, envolvia-se na luta nacionalista; e de outro, Wagner, este com inclinação para o conflito de classes, a luta pelo poder, a interferência dos mitos, elementos construídos de modo a não cederem ao sentimento amoroso (Idem, p. 28).⁴² Machado como que introduz o temperamento ideológico alemão no debate operístico/cultural brasileiro, que era de franca inspiração e adesão italiana.

O interesse de Machado de Assis por música, aliás, revela que destacados intelectuais da época (como o próprio Machado, José de Alencar, Coelho Neto⁴³) flertaram com a ópera, mesmo exibindo menor capacidade técnica do que em relação a seu meio principal, a literatura.

Entre os compositores wagnerianos no Brasil da época, destacou-se o trabalho de Leopoldo Miguez (1850-1902). Este é descrito como “um wagneriano que sequer deixou de conceder aos clichês típicos dos wagnerianos de tercinas seguidas de colcheias, a um certo cro-

⁴² Wagner e Verdi foram os dois grandes nomes da ópera do século XIX. Contemporâneos exatos: nasceram no mesmo ano: 1813. O alemão tinha uma música mais pesada, violenta; o italiano, um estilo de composição mais sinuoso, mais doce, mais dolente, semelhante ao brasileiro.

⁴³ Da ópera *Pelo amor!*, libreto com música de Leopoldo Miguez.

matismo” (SQUEFF, 2004, p. 33).⁴⁴ Compôs óperas e poemas sinfônicos, como *Parisina*, de 1888, peça na qual usa uma “orquestra a três”, exibindo um padrão de multiplicação e grandiosidade idealizado pelo compositor alemão.⁴⁵

A respeito do “poema sinfônico”⁴⁶, modalidade seguida por Miguez, observa-se que, junto da ópera, o gênero representou um novo momento do mercado musical no Brasil e no exterior: o do interesse comercial por grandes espetáculos. Squeff (2004, p. 48) apresenta o poema sinfônico como expressão que surge no contexto do início da massificação musical, quando ela sai dos salões aristocráticos (da prestação de serviços domésticos) e torna-se mercado.

No Brasil republicano será valorizada a diversificação científica e cultural e o desenvolvimento do processo industrialista, o que se refletirá também no meio musical. Tal processo, que no exterior se deu após a consolidação de uma tradição operística, no Brasil acontece simultaneamente na incipiência de ópera e poema sinfônico. Este deveria chamar a atenção do público com sua qualidade espetacular, de elementos extramusicais (como o gestual virtuosístico do regente) para a sua destinação comercial.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) empreendeu o projeto de uma música nacional de modo até então inédito no país não só por sair da órbita exclusiva de influência da música italiana mas por assimilar ritmos de danças negras no eruditismo da música sinfônica (maxixe em *Galhofeira* e batuque na *Série Brasileira*), o que gerou maior dinâmica na gestualidade musical do país.⁴⁷ Embora não exatamente identificado como um compositor wagneriano (caso de Leopoldo Miguez), a busca da cor local e do popular na música nacional (referência da época que muito esteve associada a Wagner) foi algo que lhe distinguiu.⁴⁸

⁴⁴ Este compositor que aprimorou seus estudos na Europa, como era de costume, e regressou ao Brasil como discípulo legítimo de Wagner (além de Liszt e Berlioz) foi o primeiro diretor do Instituto Nacional de Música, antigo Conservatório Nacional de Música e atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nome destacado na renovação do ensino de música no Brasil, é autor do hino à República (1890), originalmente composto para ser hino nacional em concurso realizado na época.

⁴⁵ Wagner surpreendeu o mundo da ópera com expedientes estéticos como o incremento dos instrumentos da orquestra, ambicionando o arrebatamento da plateia com a intensificação dramática

⁴⁶ Também conhecido como “peça programática”, o poema sinfônico é uma música orquestral que buscava o anedótico e o gestual como incremento à música pura, abstrata, tornando-a um espetáculo. Sua principal referência é o compositor húngaro Franz Liszt.

⁴⁷ Considerado por muitos o nome de maior relevância na música brasileira depois de Carlos Gomes e antes de Villa-Lobos. Squeff (2004) o descreve como o compositor e pensador da cultura brasileira que apresentou um leque metodológico musical mais matizado de influências (italianas, francesas e alemãs) que o aclamado Carlos Gomes (restrito à música italiana), que não correria os “riscos” de uma abertura não só a outras influências externas bem como à realidade da cultura popular. Com produção musical das mais prolíficas no Brasil do início do século XX, foi diretor do Instituto Nacional de Música.

⁴⁸ O nacional/popular na música foi um movimento que acompanhou as rebeliões políticas em várias partes da Europa do século XIX. Wagner (atual Alemanha), Verdi (atual Itália), Bela Bartok (Hungria), Mussorgski (Rússia) são nomes de destaque nesse processo que adquire matizes peculiares em cada país.

Outros compositores brasileiros também estiveram ligados a Wagner.⁴⁹

Até mesmo Carlos Gomes, compositor que teve como inspiração fundamental a música de Verdi, teria mantido ligação com Wagner através do recurso do *leitmotiv*, consagrado nos dramas musicais wagnerianos. Squeff (2004), no entanto, questiona

É uma tese discutível; a discussão demonstraria (...) que Carlos Gomes conhecia a música alemã e que não ignorava as mudanças do gênero, não em função de modificação interna da ópera – mas da própria realidade que impôs a contrapartida wagneriana (SQUEFF, 2004, p. 23).

Tal polêmica serve para desbravarmos o contexto que “impôs a realidade wagneriana”, o qual apontava para uma “necessidade de diversificação da ópera, tendo em vista o esgotamento de sua forma tradicional e a ampliação do espetáculo em vários níveis”:

A revolução wagneriana se opera num clima de efervescência, de crescimento do espetáculo melodramático como derivativo comercial; o drama wagneriano enquanto espetáculo fornece inúmeras soluções comerciais à ópera (SQUEFF, 2004, p.23).

Propomos que este impulso comercial da ópera a insuflar nova tendência do espetáculo melodramático na Europa e no Brasil participará da renovação estética do carnaval carioca na chegada do século XX com os ranchos.

A presença de Richard Wagner no Brasil seria física se pelo menos dois episódios ligados ao Império brasileiro (envoltos em certo mito) fossem confirmados.

É historicamente conhecida a erudição do imperador D. Pedro II e o seu zelo no tocante às ciências, às letras e às artes⁵⁰. Crowl (2013) recupera o texto de Edgar Brito Chaves Junior⁵¹ para remontar aos primórdios da música wagneriana no Brasil e sua relação com o imperador. Segundo o autor, em 1857, D. Pedro II teria ordenado ao embaixador brasileiro de Leipzig entregar uma carta a Wagner, em Zurique, propondo a este uma visita ao Brasil, convocação que o compositor retribuíra com partituras encadernadas e autografadas de *O navio fantasma*, *Tanhäuser* e *Lohengrin*, passando a aguardar a concretização do convite.

Contudo, a visita não se efetivaria. D. Pedro muito provavelmente fora dissuadido por seus ministros que já tinham conhecimento da condição de Wagner como artífice de movimentos “anarquizantes” perseguido pelo Estado e exilado.⁵²

⁴⁹ Casos de Francisco Braga (1868-1945), Alexandre Levy (1864-1892) e Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925).

⁵⁰ Patrocinou diversos compositores (especialmente quando faziam viagens ao exterior para fins de formação), alguns deles citados neste capítulo. Contudo, nenhum foi mais agraciado do que Carlos Gomes, a quem o imperador elegeu para o seu seleto círculo de amizades. Segundo Squeff (2004), D. Pedro II estimulou Gomes a procurar Wagner e assistir à abertura dos Festivais de Bayreuth.

⁵¹ Baseado no artigo de Carlos H. Hunsche, publicado no número 23 da Revista Humboldt, ano 11, 1971.

⁵² Wagner encontrava-se exilado nesta época por conta de sua participação na Revolução de Dresden em 1849.

Somente no primeiro Festival de Bayreuth na década de 1870, com o registro da presença física do imperador brasileiro, é que Wagner teria podido certificar-se do interesse ou da simples admiração de D. Pedro II por sua música. No livro de visitas de Bayreuth consta o nome “Pedro; ocupação: imperador” (Idem).

O outro episódio, também de 1857, diz respeito à “troca” de correspondências entre o filho do então Ministro dos Negócios Estrangeiros do Brasil (de mesmo nome que o pai, Ernesto Ferreira França) e o compositor alemão.

Segundo Crowl (Idem), na suposta primeira missiva de Ferreira França enviada a Wagner, o filho do ministro declara-se admirador do talento do compositor e dramaturgo e, em virtude do banimento deste da sua terra natal, coloca-se à sua inteira disposição para mobilizar junto à corte brasileira e ao Teatro Lírico do Rio de Janeiro a recepção de sua obra. Expõe também a natureza sensível da pessoa do Imperador para com as artes, a quem Wagner poderia dedicar o drama musical *Os Nibelungos* (assim escrito), que o autor estava compondo.

Para sacramentar a recepção, o filho do ministro sugeria o envio de toda a obra musical e poética de Wagner acompanhada de um pedido formal de asilo a Sua Majestade Dom Pedro II.

Não consta nenhuma resposta de Wagner. Aliás, como já foi dito, sua relação pessoal direta com o Brasil (nos dois episódios aqui mencionados) é envolta historicamente em certa mitologia. Todavia, a proeminência de Wagner no cenário cultural internacional de meados do século XIX (quando o compositor atinge pleno reconhecimento), a erudição de D. Pedro II e a existência, no Brasil, de diversos compositores de sólida formação musical completada (senão feita totalmente) no exterior junto aos grandes nomes europeus, suprem a “frustrada” vinda física de Wagner ao Brasil.

O fascínio despertado pelo gênero da ópera na intelectualidade brasileira (a estender-se ao carnaval) é notório. Consta que Verdi, o outro grande nome da ópera europeia junto a Wagner, também no auge de sua fama, fora convidado por foliões brasileiros para compor dois hinos para o cortejo do Congresso das Sumidades Carnavalescas de 1856 (FERREIRA, 2005).

Todos os exemplos mencionados anteriormente atestam a considerável cena operística nacional⁵³ e a relevância da música (e da ópera) no processo de discussão e fazimento do tema do nacional/popular que animava a intelectualidade brasileira de então. A presença da obra e das ideias de Richard Wagner no Brasil da segunda metade do século XIX, compõe e com-

⁵³ Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Antônio Francisco Braga, Francisco Mignone, compositores de destaque da época, todos criaram óperas. O mesmo se daria com Villa-Lobos.

prova o desenvolvimento de uma cultura artística que terá condições de, num período não muito distante e nas mais variadas práticas simbólicas, perseguir, a seu modo, a referência de um espetáculo totalizante, ainda que nem sempre de modo consciente a quanto a reunião das diversas formas de arte estava histórica e esteticamente ligada conceitualmente a Richard Wagner.

Sabia-se das ideias de Wagner por aqui, como Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, D. Pedro II e outros nomes comprovam. Além disso, a intelectualidade brasileira mantinha-se a par das novidades culturais europeias e poderia afeiçoar-se pela totalização da *Gesamtkunstwerk* wagneriana, sedutoramente relacionável ao discurso de unidade e controle das elites brasileiras.

Pode-se argumentar, entretanto, que uma assimilação total das ideias de um artista revolucionário que atacava de modo explícito o “luxo”, a “moda” e o monopólio burguês (do capital e da propriedade), a opressão exercida pela burocracia estatal, a máquina ideológica exercida pela instituição cristã, as organizações artísticas devotadas ao lucro e a marginalização das artes populares (FONSECA, 2000), seria elemento desestabilizador da hegemonia política e cultural vigente. Não nos esqueçamos de que o Brasil de então era uma sociedade fundada em valores oligárquicos, escravagistas, patrimonialistas e latifundiários.

Na medida do possível, então, a música de Wagner (devidamente filtrada da sua carga política, o que implica em descaracterizá-la) penetra de modo gradativo no país, tendo num grande festival de 1913 em sua homenagem, no ainda recém-inaugurado Theatro Municipal do Rio de Janeiro, uma primeira grande recepção ao compositor e abertura para um século de inúmeras montagens de sua obra no país (CROWL, 2013).

A referência mais contundente de que temos notícia acerca do uso da figura de Wagner pela intelectualidade brasileira da época (e que se relaciona com o carnaval) dá-se mais adiante, com Andrade (1976), no esplendor do modernismo (de visão cultural mais aberta), ao comparar a força da mistura étnica brasileira (expressa de modo visceral no carnaval) ao gigantismo de Wagner (que se notabilizou pela valorização dos atributos do seu povo germânico):

O carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica (ANDRADE, 1976).

Voltando à ópera, pode-se dizer que ela cumpriu durante o século XIX o preenchimento da lacuna causada pela incipiência da música de concerto no Brasil (Squeff, 2004). Aliás, é possível enxergar influências desse gênero na música popular, demonstrando a força da hibri-

dação na cultura brasileira. A modinha, um dos primeiros fenômenos da música popular urbana no Brasil (numa esteira seguida pelo lundu e pelo maxixe até chegar ao samba) e cujo desenvolvimento coincide com o da ópera e o do carnaval brasileiros, mantém traços operísticos, assumindo “parentesco com certos procedimentos típicos do bel canto” (Idem, p. 37). E uma das bases da modinha é portuguesa, ou seja, da Europa, berço da ópera.

Passada a fase de sua moda, entretanto, o teatro lírico nacional foi uma expressão que não vingou em termos da instauração de uma tradição ou de uma popularização.

A relação entre música e drama nos palcos brasileiros encontraria nas formas menos ambiciosas das operetas, burletas, variedades e teatro de revista a ardorosa ligação com o imaginário popular. Tais formas ligadas à distensão⁵⁴ (como o carnaval) foram responsáveis pela sustentação do teatro brasileiro enquanto sistema viável (com retorno de público durante considerável tempo) até os idos da década de 1940, quando o país adentraria de vez em uma cultura urbana, mais crítica e exigente, de novas e mais complexas formas, resultando em efetivas transformações estéticas nos palcos e no carnaval (BRANDÃO, 2001, 2004).

Destaca-se nesse panorama o papel do teatro de revista, que forneceu para as futuras escolas de samba importantes profissionais e um conceito de espetáculo intrinsecamente ligado ao visual (COLLAÇO ; LUZ, 2009).⁵⁵ O gênero da revista, outra herança portuguesa temida pela elite cultural, teve como grandes aliados a música popular e o carnaval, territórios essenciais do samba e das “escolas”.

Veremos, a seguir, como o carnaval popular brasileiro irá incorporar a designação e o modelo de “ópera popular” ou “ópera ambulante”, termos atribuídos de modo frequente, a partir de determinado momento, pela imprensa (o grande órgão difusor e legitimador da folia da época) num modo bastante evocativo da “ópera” wagneriana.

⁵⁴ Ficando para as turnês de companhias estrangeiras o chamado “teatro sério” cultuado pela elite: os dramas e tragédias, além das grandes óperas.

⁵⁵ As revistas, sucesso popular no Brasil desde fins do século XIX trazidas de Portugal, já apresentavam em sua estrutura elementos carnavalescos ao aqui chegar. Como “revistas de ano”, costumavam recriar de modo irreverente e crítico problemas enfrentados pela sociedade no ano anterior, expressando a não passividade do popular através da inversão do mundo. Com a chegada avassaladora do cinema e do rádio, além de companhias estrangeiras como a francesa Ba-Ta-Clan (de cenários grandiosos, sensualidade feminina, figurinos provocantes e luxuosos...) encontraram no período carnavalesco a chance de atrair unindo o show feérico, o luxo, a sensualidade feminina. Essa nova estética será incorporada pelas escolas de samba especialmente a partir dos anos 1970.

2.2 Os Primeiros Anos do Século XX: os ranchos a partir do Ameno Resedá

Embora não devamos entender a manifestação das escolas de samba como decorrência direta e necessária dos ranchos, como no desenvolvimento de uma linha evolutiva que busca o seu ápice⁵⁶, podemos perceber nos grupos carnavalescos que foram cristalizados historicamente sob a designação “ranchos” um sentido de manifestação carnavalesca de intensa estetização e teatralização que servirá de referência para o carnaval das futuras “escolas”.

Agora o contexto cultural é outro. O processo de construção da identidade nacional passa por uma redefinição em relação ao cultivado no momento posterior à independência. Ferreira (2005) mostra-nos que essa alteração sensível do entendimento da nacionalidade, no período entre 1870 e 1920, assumirá um projeto de modernização com o objetivo de alçar o Brasil entre as grandes nações do mundo e, para isso, buscará projetar a então capital federal, o Rio de Janeiro, como síntese da nacionalidade. Se outrora a cidade possuía um caráter um tanto provinciano (apegado à presença de uma corte), agora pretendia ser, a um só tempo, microcosmo cultural do país e cidade cosmopolita.

Isso porque havia uma abertura de ideias no país garantida por uma série de fatores: a abolição da escravatura (1888), o avanço do republicanismo (1889) e da corrente positivista (que enaltecia o conhecimento e o progresso material), além da pressão externa (sobretudo da Inglaterra) para a inserção do país no universo do capitalismo industrial, de um mercado constituído por uma consistente classe assalariada capaz de consumir e, assim, fortalecer o sistema econômico internacional.

Em termos simbólicos, a diferença fundamental que irrompe é a valorização da miscigenação, marcada por figuras hoje icônicas do imaginário coletivo brasileiro, como a mulata, o malandro, o português comerciante, a cocote, entre outros, figuras enaltecidas pelo modernismo quanto a seus modos, vestes e dizeres, superando a idealização do indígena feita outrora pelos românticos.

Mais do que um movimento de rebeldia contra a ordem estabelecida, a ideia do modernismo brasileiro busca a incorporação de elementos da cultura popular à cultura da elite. Ou seja, a aceitação e a definição de manifestações populares pela elite cultural e econômica, vista como uma ação necessária ao processo de criação de uma identidade para o País dentro do novo contexto global (FERREIRA, 2005, p. 145).

⁵⁶ Até porque, durante muitos anos, ranchos carnavalescos e escolas de samba conviveram, isto é, dividiram o mesmo cenário do carnaval carioca e brasileiro.

Tal reconhecimento e busca do popular, num “diálogo cultural entre a cultura da classe dominante e as manifestações culturais vistas como populares” (Idem), ligava-se aos principais fenômenos artísticos e culturais do momento na Europa.⁵⁷

Este é o caldo cultural que nutre compositores operísticos e artífices de suas nacionalidades como Béla Bartók, Verdi, Mussorgski e, especialmente, Richard Wagner (DUNTON-DOWNER e RIDING, 2010). Este último, numa particular e contundente crítica da cultura Moderna favorecendo perspectivas que não reconhecerão fronteiras entre as formas artísticas e culturais, como as vanguardas estéticas das primeiras décadas do século XX e do movimento modernista.

Propomos, desta maneira, ver os ranchos carnavalescos (especialmente após o surgimento do grupo Ameno Resedá no carnaval de 1908) como reflexo nacional desta tendência híbrida da cultura modernista.

O primeiro desfile do Ameno Resedá (constituído de integrantes da baixa classe média carioca) trouxe novidades que atraíram a elite, interessada na identificação e controle das manifestações sociais. A existência de um grupo carnavalesco popular (o rancho) que adotou organização sistemática e integralmente artística, de verve narrativa e operística, com sofisticação harmônica e melódica, impacto visual de fantasias luxuosas e alegorias bem acabadas, contando com o auxílio de intelectuais e artistas profissionais, simbolizou para a elite o afastamento desejável do carnaval em relação à suposta (e tão reclamada pela imprensa) agressividade de cordões e blocos (de intensa percussividade mais ligada à africanidade e, não raro, envolvidos em “badernas” públicas).

O surgimento do Ameno Resedá não representava, assim, a imprevisibilidade e “desordem” causada pelos antigos e renitentes entrudos. Além disso, apontava como modelo para as demais formas carnavalescas. O que de fato veio a acontecer.

Os carnavais populares das chamadas “pequenas sociedades”, que já vinham sendo estimulados pela elite cultural a um processo sistematizador da festa através, por exemplo, da realização de concursos de estandartes e concessão de prêmios promovidos por jornais (como *O Imparcial*, em 1913 e em 1921), viviam as vésperas da sua institucionalização.

Pode-se compreender o Ameno Resedá, no seu esmerado caráter artístico, merecedor de uma aproximação com a ópera, como referência que pavimentou a oficialização das formas populares no carnaval da cidade.

⁵⁷ Desde o romantismo preconizava-se a criação artística e literária simbolizada pelo movimento *Sturm und Drang*, movimento literário do romantismo alemão que buscou um afastamento do racionalismo iluminista e neoclássico (sobretudo francês, que dominava a Europa) e valorizou uma criação mais voltada ao emocional, ao espontâneo, ao místico e ao instintivo, sentidos associados ao folclore, ao saber popular.

A busca de estetização dos ranchos tem na adoção do enredo e da narrativa a “justificativa ‘artística’ para sua aceitação e glorificação definitiva” (FERREIRA, 2005, p.162). O elemento narrativo era visto como uma contribuição para “a educação artística do espírito público e particularmente das grandes camadas populares” (*Jornal do Commercio* de 3 de fevereiro de 1913).

Os ranchos⁵⁸ passaram à condição de grande expressão da cultura popular nacional, elogiados pelo escritor Coelho Neto e recebidos em palácio pelo presidente da república Hermes da Fonseca,⁵⁹ e de manifestação reconhecidamente artística, encarados como apresentações (singelas) a serem contempladas. Algo evocativo dos padrões europeus da ópera cultivados desde a segunda metade do século XIX pela elite cultural.

Concentremo-nos agora sobre um excerto do jornal *O imparcial*, de 21 de fevereiro de 1925, do qual podemos extrair alguns aspectos fundamentais acerca dos ranchos em sua relação com a arte, com a ópera e com os dramas musicais de Wagner:

Os ranchos, verdadeiros teatros ambulantes, geram os heróis da grande transformação que se tem verificado no Carnaval carioca. Dos ensurdecedores “zé-pereiras” aos cordões, destes aos “blocos de combinações”, assim foram evoluindo os sentimentos foliescos dos carnavalescos cariocas até atingirem a perfeição que hoje temos – os ranchos – que apresentam o admirável conjunto de arte, luxo, graça, música, poesia e dança. Parece que nada mais poderia ser exigido além de tantas coisas belas, porém faltaria ainda uma parte de primordial importância: a ideia, e esta é justamente a maior glória dos “ranchos”, que foram os criadores do atual sistema de se submeterem os clubs carnavalescos à apreciação do Povo e da Crítica, apresentando a representação fiel de um assunto previamente anunciado e descrito (*Apud FERREIRA, 2005, p. 164*).

O texto destaca, em primeiro lugar, o caráter teatral participante do agenciamento de uma transformação das ruas cariocas em dias de carnaval e, numa perspectiva “evolucionista”, associa o artístico e a chamada “ideia” (ou enredo) à perfeição, suplantando as manifestações instintivas e “incivilizadas” dos “zés-pereiras” e “cordões”.

Percebe-se um modo bastante burguês de estruturar o fenômeno sociocultural: a apresentação que parte da criação de um conceito a ser disciplinadamente ensaiado, a ancoragem em rica pesquisa de temas rebuscados e a execução com vistas a um plano traçado de modo prévio – o que ia ao encontro do ambiente republicano de enaltecimento do conhecimento e da ordem.

⁵⁸ O termo “rancho” foi fixado posteriormente por Eneida (1987). Na transição do século XIX para o XX, havia uma grande profusão de formas carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro, o que causava uma utilização aleatória dos nomes empregados na designação dos grupos. Deste modo, o que se conhece hoje por “rancho” pode ser muitas vezes encontrado na literatura e na imprensa da época como “cordão”, por exemplo.

⁵⁹ Em 1911, Hermes da Fonseca convidou o Ameno Resedá para apresentar suas música e seu enredo “Corte de Belzebuth” no palácio da república. Em 1924, Coelho Neto sugeriu temas patrióticos para os desfiles daquele ano.

Vimos no capítulo 1 como Wagner buscou através da “obra de arte total” um senso de unidade absoluto baseado na colaboração essencial entre música, poesia e dança, as “artes irmãs”.

Interessante, pois, observar no texto do periódico o destaque dado justamente à “música, poesia e dança” como as únicas (ou principais) formas de arte a designarem os “artísticos” ranchos: a mesma tríade das “artes irmãs” e “essenciais” para Wagner.

Coincidência ou não, o fato pode servir como demonstração da força de Wagner no imaginário da intelectualidade da época (década de 1920) no versar sobre o tema da “perfeição” estética. É verdade que o excerto também enaltece o “luxo” dos ranchos, termo abominável para Wagner, mas neste caso façamos a ponderação de que a realidade cultural brasileira era a de uma elite incipiente que ainda buscava afirmação (e sua opção pela reprodução, muitas vezes deslumbrada, de padrões estrangeiros até por sua ascendência europeia é sintoma de uma “imaturidade” intelectual) e que, por isso, tentava experimentar o “luxo” de uma tradição cultural de que, por exemplo, o povo germânico gozava há séculos – mesmo antes de sua unificação.

O último ponto a merecer destaque no texto de *O imparcial* é a referência quanto à inauguração pelos “gloriosos” ranchos da submissão dos “clubs” carnavalescos à apreciação de uma “crítica”. Institui-se no carnaval uma dimensão de seriedade artístico-intelectual que será um dos traços mais evidentes da espetacularização que o carnaval experimentará em sua fase contemporânea.

A folia brasileira vive, portanto, com o desenvolvimento dos ranchos carnavalescos, uma importante guinada para as noções de representação, de narratividade e de espetáculo. Mesmo tendo havido antes o uso de alegorias pelas Grandes Sociedades e de um roteiro representado na simulação de “lutas e embaixadas de reis negros pelos cucumbis” (FERREIRA, 2005, p. 162), a concepção de um desfile ancorado na teatralidade e na unidade estético-narrativa surge através, basicamente, da apresentação de feição operística dos ranchos, sentido de organização aplaudido pela intelectualidade.

2.2.1 A Forma Estética dos Ranchos

O resgate da forma dos ranchos será feito aqui de modo a relacioná-lo mais adiante com a forma das escolas de samba (principalmente aquelas a partir dos anos 1960). Na sua composição, poderemos falar de uma estruturação entre diferentes elementos ou híbrida (que

remete à ópera) e a uma noção modernista de obra, que observaremos na “obra de arte total contemporânea das escolas de samba”.

Tabela 1 – A Forma Estética dos Ranchos

Abre-alas ou “pede-passagem”	Pórtico de saudação ao povo e a imprensa. Tamanho máximo de 4m (alt.) x 3,5m (larg.)
Comissão de Frente	Grupo de ilustres da agremiação uniformizados com ternos
Figurantes	200/300 componentes com fantasias representativas do enredo; desempenho coreográfico
Alegorias	Criações plásticas relativas ao enredo.
Mestre de Manobra	O “responsável” pelo desfile
Mestre-Sala (baliza) e Porta-Estandarte	Com dança característica, o par conduzia o estandarte, símbolo da agremiação
O primeiro Mestre de Canto	Com registro de tenor, encarregado dos cantracantos uma oitava acima do coro
Coro Feminino	Composto por moças que levam a melodia em tom natural
Segunda Baliza e Porta-Estandarte	Desempenhava a mesma coreografia do primeiro par
Segundo Mestre de Canto	Com registro de barítono, fazia o contracanto em intervalos de oitava
Corpo Coral Masculino	Os componentes cantavam em tom natural
Orquestra	Instrumentos de sopro, corda e percussão (flauta, violão, cavaquinho, trombone, bombardino, saxofone, pistom, contrabaixo, pandeiro)

Fonte: ARAÚJO, 2000, p. 181.

A estrutura acima, podemos dizer, baseava-se na justaposição de alas, setores e formas. Cada ala ou etapa do desfile possuía funcionamento mais ou menos próprio – o bailado executado pelo baliza e pela porta-estandarte, por exemplo, é de natureza diversa dos passos ou coreografias das demais alas, e os materiais empregados em cada carro alegórico não são exatamente os mesmos nem compõem a mesma imagem.

O que implica em reconhecer que não há nesse modelo um fluxo contínuo (dos elementos cênico-musicais) que vai se alterando no mesmo movimento desde o início da apresentação, análogo ao do drama musical de Wagner, a “obra de arte total” original. E mais: que a estrutura do desfile é feita de fragmentos razoavelmente independentes que são aproximados de modo a constituírem um sentido através da narrativa e da visualidade plástica.

O período do auge dos ranchos e do surgimento das escolas de samba é a década de 1920, quando florescem na Europa as teorias e práticas vanguardistas, cujo objetivo maior era a aproximação entre a arte e práxis vital, o que abrangia a superação da categoria obra de arte enquanto entidade pura ou orgânica, isto é, onde a unidade formada entre o geral e as partes (própria da elaboração simbólica) constrói-se sem mediações.

Os procedimentos vanguardistas como colagem, montagem, *bricolage* (da justaposição de elementos provenientes de contextos diferentes) dão-se por outra via, de modo inorgânico, sem relação direta entre a parte e o todo. Bürger (1993) explica:

Nas obras inorgânicas (alegóricas) (...), entre as quais se encontram as de vanguarda, existe mediação. O momento da unidade está aqui de certo modo contido e, em casos extremos, só o receptor o produz (BÜRGER, 1993, p. 102).

A respeito da mediação a produzir possíveis sentidos de unidade, perceberemos no capítulo 3 (sobre a recepção da obra de “arte total carnavalesca”) como isso se relaciona com a, por vezes, tensa leitura da totalidade dos desfiles.

Desse caráter inorgânico, indireto e da justaposição de elementos díspares a demandar uma organização literal de montagem nesse modelo de desfiles, é possível reconhecer o papel importante das mesclas culturais atuantes em tal manifestação. Referências, códigos e elementos “eruditos” (como a própria inspiração na europeia forma da ópera) interagiam com referências, códigos e elementos da “cultura popular”.

No “teatro lírico ambulante” dos ranchos, marchas com versos gloriosos ou trechos musicais de óperas (como *O Guarani*, *La Bohème* e *A viúva alegre*) eram articulados com cânticos populares (que traziam outra metrificacão e harmonia); a sofisticação de fantasias e alegorias, que representavam os seus frequentes temas mitológicos e rebuscados⁶⁰, era feita a partir de tecidos e materiais diversos, o que pressupõe a alteraçãõ de suas constituicões originais (ARAÚJO, 2000 ; FERREIRA, 2004 ; LOPES, 1981).

Figura 3 - Registro do rancho carnavalesco Ameno Resedá (1911)



Legenda: Vemos as pastoras uniformemente fantasiadas, o que revela o esmero típico dos ranchos. A presença feminina, aliás, costuma ser um indicativo do refinamento estético desses grupos (MORAES, 1987).
Fonte: <<http://blogdorafaelgoncalves.blogspot.com.br/2012/04/falando-dos-ranchos.html>>, acesso em: 2014.

Combinava-se música, poesia, estruturas plásticas, coreografias e dramatizações⁶¹: uma espécie de mosaico semelhante aos materiais usados pela colagem cubista ou pelas demais associações de formas empregadas pelas vanguardas estéticas.

⁶⁰ *Corte Egípciana* (Ameno Resedá, 1908), *Cerco, Tomada e Destruição de Troia* (Mimosas Cravinas, 1923), *Júlio César* (de Shakespeare, Cangaceiros do Cajú, 1921), *A civilização através de todas as classes sociais* (Ameno Resedá, 1921) e muitos outros.

⁶¹ Em termos de encenação, havia nos ranchos minuciosa preocupação com o desenvolvimento narrativo, o que os revela como interessados na produção de uma unidade plástica em seu cortejo, sentido totalizante divergente das sociedades (cujos carros não tinham uniformidade temática, estando mais ligadas ao divertimento do que ao tom “civilizatório”) e análogo ao que se verá nas escolas de samba contemporâneas. Os ranchos apresentavam

Lembremos que a própria cultura brasileira era atravessada desde o século XIX pela noção de “amálgama”, forma de entender o Brasil (a partir da reunião dos múltiplos códigos fornecidos por índios, brancos e negros) a refletir na cultura um tom de correspondente diversidade, miscigenação e sincretismo nas formas culturais.

Os artistas contratados pelas sociedades carnavalescas e pelos ranchos (os chamados “técnicos”) eram muitas vezes figuras de formação acadêmica⁶², com amplo reconhecimento social por sua atuação, por exemplo, no teatro ou simplesmente indivíduos de interesse e rebuscamento intelectual e artístico⁶³. É possível, desse modo, imaginar que esse universo de profissionais que elaboravam conceitual e plasticamente os desfiles (alguns com experiência no exterior) estivessem informados daquele modelo de criação híbrido trazido pelas vanguardas europeias (já receptoras de influências como as de Wagner). Registre-se que temas wagnerianos fizeram parte dos enredos de alguns ranchos, demonstrando sua influência no período auge desses grupos, os anos 1920.⁶⁴

A partir dos ranchos, os desfiles de carnaval no Rio de Janeiro adquirem um senso de organização que os vão transformar em um fenômeno cada vez mais estetizado e fechado, isto é, em um espetáculo que requer organização prévia, disciplina, hierarquia, logística, ensaios, valores ligados de modo íntimo à cultura burguesa.

Um esmero que as escolas de samba vão incorporar transformando-se em espécies ampliadas de ranchos na sua fase contemporânea (a partir dos anos 1960/70). Contudo, antes disso, as escolas viverão um período de afirmação que procurará mantê-las afastada justamente dessa dimensão de espetáculo.

Nas duas primeiras décadas do século XX, o país procurava definir-se como povo alegre, vocacionado, portanto, às folias de Momo, período de superação das agruras do dia a dia. Nesse momento (ápice dos ranchos), o carnaval brasileiro passa a ser considerado – com considerável ufanismo - como a maior festa popular do mundo (FERREIRA, 2005).

também iluminação através de gambiarras que ladeavam o cortejo e puxadores de cordas para proteger os desfiles (ARAÚJO, 2000; EFEGÊ, 1965; TINHORÃO, 1960).

⁶² Como André Vento, que estudou na então Escola Nacional de Belas Artes, ENBA. Além de Modestino Kanto e Manoel Faria, premiados em salões da ENBA (GUIMARÃES, 1992).

⁶³ Como Antonio Infante Zayas, o “Antoniquinho”, sem formação acadêmica ou aprendizado de barracão, famoso pela elaboração do enredo sobre “Aída”, ópera de Verdi, para o rancho Recreio das Flores, em 1920 (Idem).

⁶⁴ Em 1921, o rancho Flor do Abacate desenvolve o enredo *Anel de Nibelungen*, mesmo tema do ciclo “O anel dos nibelungos”, a obra mais madura de Wagner (de 1876). E em 1923, o rancho “Brincamos para não chorar” anuncia o enredo *Lohengrin* (ópera wagneriana de 1850).

2.3 As Primeiras Escolas de Samba, Anos 1930

Mesmo com a reconhecida popularidade dos ranchos, o surgimento das escolas de samba esteve ligado à busca da (suposta) essência do popular, que repousaria exclusivamente numa perspectiva folclórica das manifestações culturais, isto é, tudo que remetesse à ideia de espontâneo, primitivo, simplicidade, pureza e natureza.

Nesse contexto, a elite intelectual olhou de modo especial para o negro e suas manifestações, muito decorrente de uma tendência cultural externa: a “negrofilia”.⁶⁵ Do outro lado, havia a população de negros, mestiços e pobres, estigmatizada pelo passado recente de escravidão recém-abolida e que ansiava por sua aceitação e participação social junto ao reconhecimento de suas manifestações até então reprimidas pelos órgãos oficiais.

Na forma estética dos primeiros desfiles das escolas de samba, poderemos observar como o interesse da elite cultural numa ideia de popular ligada ao “primitivo” encontrou na cultura negra e suas bases africanas ancestrais o modelo da nova manifestação carnavalesca, que para afirmar-se enquanto identidade própria, deveria afastar-se do rebuscamento atingido pelos ranchos.

Curioso que, a um só tempo, a estética das primeiras “escolas” assimilava alguns elementos estruturais dos ranchos, mas de modo intencional não ostentava aquele detalhamento formal, como na abertura vocal de mestres de canto que interpretavam sob diferentes registros (tenor e barítono) e na presença da riqueza melódica dos instrumentos de sopro dos ranchos, em favor de um canto mais espontâneo e de uma musicalidade que tinha como eixo a percussão e a simplicidade do ritmo binário do samba.

Tabela 2 – A Forma Estética das Primeiras Escolas de Samba

Pede Passagem (abre-alias)	Tabuleta com símbolo, nome e tema, além de agradecimentos às autoridades e à imprensa
Comissão de Frente (linha de frente)	Formada pelos integrantes mais importantes
Primeiro Mestre-Sala e Porta-Bandeira	Desenvolvimento de dança característica
Primeiro Mestre de Canto e Primeiro Versador	O Mestre auxiliava o coro na primeira parte do samba e o versador improvisava os versos na segunda (junto ao outro versador)
Caramanchão	Área destinada a convidados da escola

⁶⁵ A “negrofilia” foi uma tendência de valorização da cultura negra, irradiada, em especial, da Paris dos anos 1920 com destaque para a presença da estética africana em obras de Picasso e Leger, a bailarina negra Josephine Baker e os músicos de jazz. Tal atmosfera contaminou o modernismo brasileiro, que retrabalhou essas referências em obras como o quadro *A negra*, de Tarsila do Amaral (1923), o painel *Samba e Carnaval*, de Di Cavalcanti (1929) e o livro *Essa negra fulô*, de Jorge de Lima (FERREIRA, 2004).

Coro	Geralmente formado por vozes femininas em torno do caramanchão
Segundo M. de Canto e Seg. Versador	Funções idênticas às dos primeiros
Bateria	Composta por instrumentos de percussão, tendo à frente o seu diretor
Baianas de Linha	Em geral homens fantasiados que ladeavam a escola, protegendo-a c/ navalhas escondidas nas pernas

Fonte: ARAÚJO, 2000, p. 266.

O modelo das primeiras escolas resgatado por Araújo (2000), assim como o modelo dos ranchos recuperado pelo mesmo pesquisador, permite confrontações enriquecedoras entre si e com a estrutura do carnaval do século XXI.

A quantidade de elementos das primeiras escolas era nitidamente menor e mais simples que a dos ranchos. Nela, algumas diferenças faziam-se vitais para a projeção das escolas como modalidade carnavalesca ligada à simplicidade. Nos modestos agrupamentos de 70 a 100 sambistas não havia a presença de “figurantes”⁶⁶ (contingente que nos ranchos atingia o número de 200 a 300) e do rebuscamento da linguagem alegórica.

Embora o equivalente à figura do Mestre de Manobra dos ranchos não seja citada, sabe-se que as escolas de samba também possuíam forte organização hierárquica (da qual Paulo da Portela e Mestre Caetano e Lino Manoel dos Reis, já em uma multiplicidade de tarefas ligadas, respectivamente, à administração e à criação dos desfiles, são nomes lendários). É possível ver um elo entre o mestre de manobra dos ranchos, as funções dos “chefes de barracão” (como Caetano e Lino Manoel na Portela) e os atuais carnavalescos (junto a seus diretores de harmonia e de carnaval).

O coro das escolas foi entendido como uma única instância (só de vozes femininas) e a noção de “orquestra” dos ranchos (que pressupõe matização melódica e harmônica) não teve espaço, sendo agora compreendida como “bateria”, termo que traduz a busca da ancestralidade essencialmente rítmica. O elemento do enredo narrativo surge em 1930, mas não terá na fase inicial das escolas papel determinante para a realização dos desfiles (GUIMARÃES, 1992).

Mantinhm-se a deferência à imprensa (que Araújo descreve como “agradecimento às autoridades e à imprensa” através do “Pede-passagem”), a Comissão de Frente (que apenas ao longo será uniformizada por Paulo da Portela, em inspiração direta aos ranchos) e os casais de Mestre-Sala e Porta-bandeira, agora com nomenclatura alterada e mais simples, na troca de “estandarte” por “bandeira”.

⁶⁶ Termo que supõe a divisão da estrutura em indivíduos secundários e indivíduos protagonistas. Veremos no terceiro capítulo que o carnaval de Joãozinho Trinta conterà essa divisão e essa hierarquia (social e estética) como solução ante a peculiaridades da sociologia da escola de samba e do barracão.

Dessa configuração inicial, alguns elementos atravessarão os anos, podendo sofrer alterações, mas demonstrando-se como presença fundamental na linguagem estética das escolas até a sua fase contemporânea: Pede Passagem (abre-alas), Comissão de Frente, Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Bateria e Ala das Baianas.

Outros elementos como a forma processional ou de cortejo serão também mantidos. Dentro de uma interpretação mais “evolucionista”, próxima, por exemplo, de Lopes (1981), os ranchos teriam herdado a forma processional dos pastoris do nordeste e dos préstitos carnavalescos das grandes sociedades.

Quanto ao “caramanchão” e aos versadores, percebemos neles elementos-chave de um sentido de descontração, improviso e familiaridade entre os integrantes que singularizam as escolas iniciais.

Turano (2007) e Turano e Ferreira (2013) mostram como, de ano a ano, nos primeiros desfiles oficiais (década de 1930), as tentativas de uma apresentação mais elaborada do ponto de vista visual foram rechaçadas de modo sistemático pela “crítica” através da imprensa, da intelectualidade (que compunha o júri dos desfiles) e por baluartes das agremiações.⁶⁷ Veremos mais adiante, no entanto, que essa restrição correspondia em muito a um projeto ou idealização do “popular” que havia na mentalidade da elite cultural.

Mesmo em poucos anos de existência, defendia-se para as escolas o valor da tradição, ligado à noção de uma simplicidade primitiva e afastado do rebuscamento dos ranchos, que teria subvertido a essência do popular.

Notemos que na tabela anterior não há indicação de alegorias – as escolas de samba buscam se impor cultural e artisticamente de modo substancial pela música. Mas observemos também que a estrutura de justaposição de alas e setores permanece.

As escolas de samba organizam-se, inicialmente, de forma a responder aos anseios de pureza e tradição desejados pelas elites intelectuais para, mais tarde, em torno de trinta anos depois, quando já afirmadas enquanto identidade popular, incorporarem a sofisticação e o acabamento visual dos ranchos, atingindo os níveis da “ópera de rua”.⁶⁸

⁶⁷ Durante os anos 1930, a agremiação Vizinha Faladeira operou inovações que foram rechaçadas pelos jurados: da apresentação de cavalos e automóveis na comissão de frente; uso de alegorias; instrumentos de sopro; ala de damas com sombrinhas; lampiões de luz a carbureto; adoção de tema estrangeiro (em pleno populismo do Estado Novo e pelo que foi desclassificada no carnaval de 1939). De modo gradativo, a escola foi sendo isolada das demais por seu grande investimento nos aspectos visuais (e no luxo) até resolver abandonar as disputas nos anos 1940 (ARAÚJO, 2000; TURANO, 2007; TURANO e FERREIRA, 2013).

⁶⁸ Durante as suas três primeiras décadas as escolas de samba tinham a questão do visual como tabu. Mas Guimarães (1992) revela como, de modo velado, a presença de artistas e de algumas introduções mais artísticas, de forma suficientemente justificadas no bojo da “tradição”, foram feitas.

A partir da oficialização dos desfiles nos anos 1930 e ao longo de seus trinta anos iniciais, segundo Guimarães (1992), as escolas procuraram diferenciar-se também dos blocos (tidos como “incivilizados”), adotando de modo gradativo elementos já encontráveis nos ranchos (como esboços de alegoria, uniformização da comissão de frente e investimento no enredo como eixo da apresentação).

Paulo da Portela foi nome responsável na instituição de muitas dessas e outras novidades – que as demais escolas logo adotaram para não perderem espaço. Devemos ver Paulo da Portela como um tradicionalista ferrenho e mítico da história das escolas, mas também como um renovador (paradoxo germinal dessas agremiações) a fim de jamais perder o diálogo com as instituições oficiais a legitimarem não só as escolas bem como a cultura negra, o subúrbio e sua voz dentro da dinâmica social da cidade.

À medida que as escolas foram percebendo que a assimilação de elementos visuais agregaria valor à perspectiva de negociação com outras camadas político-culturais a reconhecê-las, incrementaram plasticidade aos desfiles.

Portanto, as transformações estéticas que se insinuam nas escolas de samba e as encaminharam pontual e gradativamente para o megapespetáculo que existe na sua fase contemporânea (a atrair artistas profissionais renomados no ambiente cultural de elite) mantém ligação estreita com a histórica tensão entre diversas culturas cariocas e com o necessário diálogo permanente entre essas mesmas geografias, ou, se se preferir, entre a “erudição” (das instituições oficiais como imprensa, academia, teatro, museu) e o “popular” (CANCLINI, 2000 ; GINZBURG, 1987 ; LAW, 1992).⁶⁹

A restrição aos instrumentos de sopro no carnaval das escolas denota a complexidade dessa negociação. No documentário *O mistério do samba*, o sambista da velha-guarda da Portela Jair do Cavaquinho (1998) enumera os instrumentos presentes nos primeiros desfiles da escola (vários de sopro, como trombone, clarinete e flauta) e surpreende ao mencionar a presença de um violino (instrumento tradicionalmente associado à música “erudita”).⁷⁰

⁶⁹ Embasamos o ambiente de articulação entre elite cultural e escolas de samba através de perspectivas contemporâneas de apreensão da cultura popular. A noção de “circularidade” de Ginzburg (1987) fala da reciprocidade nas influências entre cultura popular/subalterna e cultura erudita/hegemônica. Canclini (2000) já observa uma horizontalidade entre as trocas entre o institucionalizado e o popular num processo de hibridação favorecido pelos meios de comunicação de massa. A Teoria Ator-Rede (1992) entende que a dinâmica das relações sociais e institucionais lida com redes de elementos heterogêneos entre si (indivíduos, textos, documentos, objetos etc), todos eles com igual potencial de afetar as construções socioculturais.

⁷⁰ Embora tenhamos chegado a essa informação antes da leitura de Turano e Ferreira (2013), reconhecemos o trabalho destes autores no aprofundamento sobre a questão de uma relativa sofisticação musical e artística que foi ocultada e reprimida no contexto de formação das escolas. A composição musical rememorada por Cavaquinho (1998), de quando as escolas eram ainda blocos, permite-nos concluir que a configuração “primitiva” das baterias das escolas de samba (de ênfase no ritmo) decorre de um processo de idealização.

Isto comprova a restrição aos instrumentos de sopro como parte de uma opção cultural e estética estratégica que escola de samba fez (num “jogo” análogo ao feito pela música popular) como forma de adentrar o seletivo espaço do reconhecimento cultural. Este curioso fato revela e, ao mesmo tempo, encobre a dinâmica do popular, pois quem pode supor que nas bases das escolas de samba se pudesse encontrar instrumentos de sopro e violino?

Vale registrar o caráter de negociação entre o popular e o institucional, mas sem esquecer o aspecto desigual de grande parte dessas articulações. Isto porque costuma pertencer à elite cultural o controle dos meios de produção, o que exige do popular não apenas ceder bem como recriar-se e subverter a lógica do sistema, quando necessário.⁷¹

Podemos refletir também sobre a forma que os desfiles começariam a adquirir: a de um sentido totalizante que não estará apenas na ostensiva aparência (de sua fase contemporânea), mas de um conteúdo de igual totalização. O regime assentado no personalismo de Getúlio Vargas, sobretudo durante o Estado Novo (1937-1945), influenciará uma estética carnavalesca que podemos aproximar da produção operística wagneriana em função do elogio da unidade existente na forma da *Gesamtkunstwerk*, o que favoreceu a sua utilização pela máquina ideológica nazista.⁷²

O discurso gerado pelos desfiles, tornados estruturas semiautônomas (de modo previamente organizado e sem uma intervenção mais decisiva do público no seu funcionamento), cria possibilidades de narrativas totalizantes (e mesmo totalitárias), que sob a aparência da ingenuidade patriótica (concomitante ao período do Estado Novo) ou da transgressão carnavalesca reiteram desejos de poder e manutenção de valores instituídos. É quando o “nacional-popular” pode revelar-se como objeto de projetos nacionalistas e populismos.

Retornemos ao tema da negociação no surgimento das escolas para abordar o termo “escolas de samba”. Envoltas em muitas versões quanto a sua origem, elas demonstram já na sua designação o tom articulador da manifestação, pois justapõem a cultura afro-brasileira do samba (até então marginalizada, nascida nos terreiros da cidade) à moldura do conceito “escola”, lugar tradicional do saber formal. Os ranchos, aliás, já se autodenominavam “escolas”, por levarem cultura para as pessoas (TINHORÃO, 1960).

⁷¹ Sodré (1998) fala da estratégia dos “biombos culturais” da casa de Tia Ciata, que nas noites de festa apresentava bailes (lundis, polcas etc) na sala de visitas, e rodas de samba e sessão de candomblé na parte de trás da casa, nos terreiros. Ferreira (2012) sintetiza esse espírito da cultura negra, que atuará na formação das escolas, “cedendo quando necessário, impondo quando possível” (p. 146).

⁷² Soma-se a isso o fato de todas as instâncias decisivas de criação da “obra de arte total” serem controladas por Wagner (libretista, compositor e encenador).

Entendemos que a negociação entre os códigos da cultura popular e da cultura institucionalizada é vital para a emergência de uma “obra de arte total carnavalesca” contemporânea proposta pela presente dissertação.

Sob o signo antropofágico que tudo mistura (interno e externo) e produz sentidos particulares e ressignificados na base do modernismo brasileiro, vemos os sambistas do Estácio (representados por Ismael Silva) como dinamizadores desse objetivo mesmo à margem da Semana de Arte Moderna de 1922, como inspira o romance de Lins (2012).

Os “bambas” do Estácio exerceram o ideal vanguardista de redução do intervalo entre arte e vida ao vincularem a criação de sua arte aos gestos e locais prosaicos do cotidiano: o morro, a rua, o bar etc, onde cruzavam com poetas, artistas e intelectuais. Viveram a criação poética no seio dos signos da modernidade e da técnica: a praça, o trem, a fábrica, a cidade, e, assim, foram, a sua maneira, “modernistas”.⁷³

2.4 Uma Breve Reflexão

Antes de darmos os primeiros passos sobre a fase contemporânea dos desfiles das escolas de samba, faz-se necessária uma consideração a respeito de elementos que as escolas deixarão em segundo plano na sua gradativa instituição como espetáculo.

Havia nas suas três primeiras décadas um caráter afetivo (até pelo contingente inicial de apenas algumas dezenas de integrantes em cada grupo). As pessoas se conheciam, faziam suas próprias fantasias num regime de tarefas familiar e comunitário. Esta realidade favorecia o espírito de espontaneidade e improviso (características consagradas ao popular) que se materializava de modo preponderante, ainda segundo a tabela de Araújo (2000), na estrutura do caramanchão, na presença e na atitude dos homens que saíam vestidos de baiana e na figura do versador (este como sinal ainda de uma expressividade oral que acompanha as tradições africanas e populares).

Todo este panorama acima contrasta com o futuro contexto, por exemplo, das fantasias produzidas em série e negociadas nas mediações de diretores de alas, pondo em evidência a era comercial que vigorará nos espetáculos dos desfiles contemporâneos.

⁷³ No morro e arredores do morro do São Carlos, os sambistas da Deixa Falar, depois Estácio de Sá, buscaram um samba que se diferenciasse da lentidão do “samba amaxixado” de Donga e João da Baiana e das marchas dos “gloriosos” ranchos. Queriam algo que permitisse ao corpo cantar e executar uma dança que evoluísse no espaço: o “samba de sambar do Estácio de Sá”. A criatividade desses sambistas abrangeu a invenção de instrumentos, como o surdo (por Bide) e a cuíca (por João Mina) (LINS, 2012).

As escolas de samba ao surgirem já deixam de repetir – de modo intencional – as formas dos cordões e ranchos iniciais, para apresentarem-se como uma manifestação popular diferenciada. Esta buscará uma aparência, digamos, *naif*, mas não deixará de absorver itens indispensáveis à lógica da cultura dominante, como a estrutura do enredo narrativo e a posterior adoção de um espaço fixo de exibição, com o advento da Passarela do Samba em 1984 (a funcionar como o palco de um teatro, o que altera a própria transgressividade de um sentido bakhtiniano de carnaval).

Nos seus primórdios, os desfiles das escolas ocorriam na Praça Onze, que favorecia os encontros públicos, as trocas e as intersecções, instaurando-se como “suportes relacionais”, segundo Sodré (1998, p. 17), e como memória de formas de socialização de culturas tradicionais, como as referências africanas (BERNAT, 2013).⁷⁴

Não por acaso este espaço tornou-se, já a partir de meados do século XIX, um polo de atração das comunidades negras, mestiças e pobres, afugentadas para esse local, de modo mais especial, depois da reforma urbana de Pereira Passos na primeira década do século XX, que demoliu os prédios do centro da cidade (ARAÚJO, 2000).

A Praça Onze tornou-se um espaço privilegiado da cultura afro-brasileira (dança, música, hábitos), além da boemia e do carnaval da pequena burguesia. A ocorrência dos desfiles por lá sugere outra forma que não a resultante da futura pista retilínea, que trouxe implícita a racionalização narrativa e o controle que contém a imprevisibilidade das “curvas” de cada rua e da dispersão das praças.

Lembremos da itinerância dos ranchos de reis.⁷⁵ Ou das disputas e batalhas (na ambivalência entre o lúdico e o instintivo do popular), em que cada grupo carnavalesco deveria proteger-se do ataque ao pavilhão defendido pela porta-estandarte pelo grupo rival (LOPES, 1981).

Nas múltiplas modalidades relativas à cultura afro-brasileira, há uma diversidade de jogos, cânticos e danças nos quais subsiste a forma da roda a marcar sua ascendência tribal e a aproximação entre os homens, como demonstram dramatizações religiosas (mesmo nas procissões das Festas de Nossa Senhora do Rosário, aberta aos malabarismos de negros), danças

⁷⁴ Sodré fala que nesse lugar (na estrutura urbana da praça), destinado ao encontro e à comunicação entre diferentes, torna-se expressa a singularização do lugar e de suas forças através de ritos de territorialização (que traduzem as “possibilidades de localização de um corpo”). Essa experiência de socialização está na base cultural do samba.

⁷⁵ Nessa itinerância, rancho que não passasse pela “lapinha” preparada na casa de Tia Ciata antes de chegar à “lapinha” de Tia Bebiana, no Largo de São Domingos, não era considerado rancho de grande valor. “Lapinhas” eram pequenos autos natalinos tendo à frente presépios. Os negros baianos de cultura sudanesa (iorubá, gêges e fantiashanti), ao chegarem no Rio de Janeiro, teriam mudado a data de realização de suas procissões religiosas do dia de Reis (6 de janeiro) para o carnaval (ARAÚJO, 2000).

dramáticas brasileiras (maracatus, chegada, reisado, congada, bumba-meu-boi) e outros cantos e danças profanos que mantêm os terreiros (e suas rodas) como polos dinamizadores (LOPES, 1981; CANDEIA, ISNARD, 1978). A contemporaneidade das escolas do século XXI afastar-se-á disso (mas não de todo, claro).

A disciplina de organização e execução contemporâneas fará das escolas espécies de ranchos mega-ampliados, exibidores de uma técnica e de um apuro artístico garantido pela progressiva participação de artistas profissionais e seus conceitos, similares ao da “obra de arte total” wagneriana.

2.4.1 Uma Transição para a Contemporaneidade: Escolas de Samba, anos 1960

A pavimentação da “obra de arte total das escolas de samba” atrai na transição para os anos de 1960 um grupo social que complexifica a dualidade simplista que tende a ver o popular como o oposto da elite: a classe média. Esta, através da consolidação da presença de artistas acadêmicos conceituando e liderando a execução plástica dos desfiles, participa do momento em que o carnaval das escolas é aceito pela cidade de modo geral e pela elite cultural (tradicionalmente localizada na Zona Sul). Um novo público passa a frequentar ensaios de quadra nos morros e subúrbios e os desfiles.

Já durante os anos de 1950, a africanidade novamente ganhava relevo no cenário cultural mundial, desta vez com a defesa das independências dos territórios colonizados pela Europa e a valorização de culturas locais, com o apoio da mídia internacional, bem como de artistas e intelectuais.

O carnaval refletiu esta tendência através dos artistas intelectuais que, com sua bagagem crítica, migraram para o ambiente das escolas de samba.

Com o posterior incremento do movimento cultural tropicalista, os desfiles ainda se tornariam mais “coloridos”, unindo a recente temática afro-brasileira⁷⁶ à habilidade para introduzir a diversidade cultural aos desfiles⁷⁷.

⁷⁶ Enredos como *Quilombo dos Palmares* (1960), *Vida e obra de Aleijadinho* (1961), *Chica da Silva* (1963), *Chico Rei* (1964), entre outros, desenvolvidos pelo Salgueiro.

⁷⁷ Destacamos o trabalho do carnavalesco Fernando Pinto, associado ao tropicalismo no carnaval. Em seus desfiles estiveram presente a valorização do folclore brasileiro e a crítica da aculturação do índio e do Brasil, como em *Viagem encantada Pindorama adentro* (1973) e *Dona Santa, Rainha do Maracatu* (1974), pelo Império Serrano, além de *Como era Verde o Meu Xingu*, *Mamãe, eu Quero Manaus* e *Tupinópolis*, pela Mocidade Independente, durante os anos 1980.

Além disso, os desfiles ganharam um cuidado de execução profissional, ainda que a designação do termo “carnavalesco” e a sua profissionalização tenham sido consolidadas apenas na década de 1970 (GUIMARÃES, 1992).

A escola de samba Acadêmicos do Salgueiro foi fundamental nas alterações estéticas dos desfiles. No âmbito do enredo, desde os anos 1950 apresentou temas de pendor popular (como *Romaria à Bahia e Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*⁷⁸), fugindo da herança ufanista do regime de Vargas. O casal Dirceu Nery e Marie Louise Nery (um cenógrafo brasileiro e uma figurinista suíça, dois interessados na cultura popular) assumiram em 1959 os desfiles da escola e implantaram significativas mudanças.

Dirceu atuava na criação de adereços de mão e soluções teatrais para alegorias e figurinos e Marie Louise no acabamento dos figurinos e nos aspectos cromáticos do desfile, ambos buscando um “padrão de equilíbrio na confecção” e na apresentação da escola (GUIMARÃES, 1992).

A dimensão de ritmo visual investida por Marie Louise relaciona-se de modo direto com o diálogo e as interpenetrações entre as artes que Wagner propunha, que as vanguardas adquiriram (na noção, por exemplo, de “música visual”) e com o sentido fortemente sinestésico que os desfiles contemporâneos desenvolveriam.

Fernando Pamplona, cenógrafo e professor egresso do Theatro Municipal e da Escola Nacional de Belas Artes, chegou em seguida (1960), contribuindo com seu saber artístico, mas sobretudo com a capacidade de formar equipes e instaurar o barracão como atelier, um grande espaço didático (que se estendia da sala de aula), laboratório de experimentação estética do qual muitos dos seus alunos participaram e adotaram como meio de trabalho.

Apesar de liderar um evidente processo de sofisticação estética que marca o início dos desfiles contemporâneos (de planejamento, logística e acabamento), Pamplona manteve do ponto de vista artístico um viés de criação ligado à simplicidade folclórica, pelo menos idealmente, que se refletiu em suas escolhas estéticas, como no carnaval de 1961 (do enredo *Aleijadinho*), quando peças originais do artista mineiro foram utilizadas como molde das alegorias (traço, aliás, a um só tempo de simplicidade e de requinte) e as “alegorias em carretas” (leia-se grandes carros) foram abolidas – tudo isso expresso verbalmente com tom de manifesto (semelhante aos manifestos vanguardistas) e que pretendia demarcar sua visão das escolas de

⁷⁸ Enredo de 1959 sobre Debret, artista francês que retratou a paisagem geográfica e humana do Brasil do século XIX – como as imagens de negros trabalhando pelas ruas da cidade.

samba como contrária à “influência dos shows de Walter Pinto e Carlos Machado” (COSTA, Haroldo *apud* GUIMARÃES, 1992, p. 53).⁷⁹

O ambiente cultural modernista parecia mesmo acompanhar os desfiles de Pamplona para o Salgueiro. Uma personalidade com sua erudição era ciente das experiências vanguardistas e neovanguardistas de retorno a um estado “primitivo” (observado no popular) de quebra das fronteiras entre a arte e a vida (na interação entre as formas plásticas, as cores e as formas humanas) e entre as linguagens artísticas que os desfiles ofereciam como potencial e passaram a indicar – ainda que Pamplona representasse também um passo adiante na estruturação dos desfiles como “obra de arte total” com seu saber cenográfico. Gullar (2013) observa o despojamento e a beleza do primeiro desfile de seu contemporâneo:

Foi a visão moderna das artes plásticas – particularmente a tendência abstrata geométrica – que inspirou Pamplona e sua equipe. Mais que os adereços e enfeites, o que encantava era a beleza do vermelho e do branco, explorados em sua simplicidade e plenitude. E mais o contraste com a pele negra dos passistas, revoando no asfalto. Ver aquelas alas desfilando foi uma experiência inesquecível (*Folha de São Paulo*, 13 de outubro de 2013).

O figurinista Arlindo Rodrigues, que chegou às escolas através de Pamplona, contribuiria de modo substancial no sentido da teatralização dos desfiles. Destaca-se o enredo *Chica da Silva* em que criou para Isabel Valença, emblemática integrante da escola, a representação da homenageada no enredo, além da encenação da “Ala dos Importantes”.

Nesta, doze pares de “nobres” acompanhavam “Chica da Silva” executando os passos de um minueto. Mercedes Batista, coreógrafa da ala, é outra personagem importante no caminho de teatralização dos desfiles, introduzindo os, até hoje polêmicos, passos marcados (CABRAL, 1996; GUIMARÃES, 1992).

Tais criações correspondem também a uma estilização barroca (de intenso detalhamento formal, sobretudo plástico) que as escolas de samba assimilaram e que as consagrariam no imaginário popular, no gosto da classe média e na constituição mesma da estética contemporânea dos desfiles.

⁷⁹ Pamplona, desde o período em que atuava como carnavalesco até o fim da vida, desempenhou uma forte crítica à espetacularização do carnaval. Esta que, ironicamente, utiliza-se de feitos decisivos de sua própria geração.

Figura 4 – Ala coreografada por Mercedes Batista (o “minueto”), desfile do Salgueiro (1963)



Legenda: Imagem da ala coreografada que representava passos de um minueto na escola de samba Salgueiro. Mercedes Batista, uma das primeiras bailarinas negras do Municipal e famosa pela hibridização de ritmos de danças brasileiras e códigos clássicos da dança, foi a responsável pela ala.
 Fonte: <<http://refensdaescrita.wordpress.com/category/cultura-brasileira>>, acesso em: 2014.

O nome de Nelson de Andrade, presidente do Salgueiro à época, também merece destaque pois, convicto da necessidade de resultado visual de maior impacto, foi atrás dos artistas de formação acadêmica e prestígio. Passo importante para o caminho do desfile de carnaval como “obra de arte total” e para fazer de sua agremiação uma “escola diferente”.⁸⁰

Importa mesmo aqui é notar que o padrão de gosto da classe-média começou a alterar a estrutura dos desfiles cada vez mais planejados previamente, tornados espetaculares e grandes objetos artísticos durante os anos 1970, ampliando de modo progressivo o debate acerca da cultura popular no Brasil e sua interação com valores até então externos ao seu modelo inicial, como modernização, estetização, técnica, mercado, globalização e midiaticização.

Registre-se que na década de 1950 surge a televisão no Brasil, e suas câmeras, possibilitarão uma nova apreensão totalizante dos desfiles, justificando preocupações como as de Nelson de Andrade (com a necessidade de valorização do aspecto visual) e de Marie Louise Nery (com o ritmo cromático da totalidade do desfile). Em suma, por fatores internos e externos, o que no início estava mais vinculado à ideia de festa tornava-se espetáculo.

Além disso, as escolas de samba passaram a ser vistas e consideradas como legítimo “campo de expressão artística” a atrair diversos interessados em trabalhar no carnaval – tanto artistas iniciantes à busca de formação quanto artistas com reconhecida trajetória profissional (GUIMARÃES, 1992, p. 62).

⁸⁰ Parte do jargão da escola criado por Andrade: “Nem melhor nem pior, apenas uma escola diferente”.

3 A “OBRA DE ARTE TOTAL” CONTEMPORÂNEA DAS ESCOLAS DE SAMBA

Chegamos ao ponto nevrálgico da presente dissertação: o da proposição de cada contemporâneo desfile das escolas de samba como um sentido de “obra de arte total” (devidamente relido para a atualidade) que trafega, de modo geral, pelo modo criativo da justaposição e da sobreposição (termo mais eficaz) de elementos e formas díspares num mesmo corpo espetacular. Mesmo fundando noções estéticas próprias, as escolas de samba, através dessa profusiva verve criativa, tangenciam questões relativas à cultura e à arte contemporânea como as noções de híbrido e de multimeios.

Seguiremos dividindo as décadas em subcapítulos para melhor estruturar as transformações ocorridas nos desfiles, porém entende-se aqui que todo o período compreendido entre os anos 1970 e os anos 2010 corresponde a uma fase contemporânea do carnaval das escolas de samba dada a presença viva das inovações de linguagem e dos próprios personagens que as articularam atuando nos carnavais do século XXI.

3.1 Preâmbulo Teórico sobre Termos-Chave dos Desfiles

Antes de adentrarmos na parte de efetiva demonstração dos desfiles contemporâneos como sentidos possíveis de arte total, façamos uma introdução teórica sobre aspectos aqui entendidos como fundamentais na leitura da estética das escolas de samba.

3.1.1 Uma Linguagem Alegórico-Musical

À luz da *Poética* de Aristóteles (e de sua metodologia), diríamos que, a rigor, os desfiles das escolas de samba não se tratam de tragédia, nem de drama e nem de ópera. Tratam-se de manifestações poéticas⁸¹ particulares onde ocorrem noções ou elementos trágicos, dramáticos e operísticos. Diríamos mais, agora positivamente: tratam-se, antes e de modo essencial, de desfiles alegórico-musicais.

Os desfiles apresentam-se como exemplos de uma linguagem da sobreposição básica de elementos visuais e sonoros, os quais exercem entre si uma atuação coletiva de tradução das suas especificidades (a resultar na analogia entre a história que se vê e a história que se

⁸¹ Para Aristóteles, poesia é imitação. Cada desfile contemporâneo pode ser interpretado então como representação de uma ideia antes concebida.

ouve) e de cooperação (na complementação do sonoro pelo visual e vice-versa, evocando a teoria wagneriana).

Contudo, existe na sua fase contemporânea, uma ênfase na porção alegórica dos desfiles que gera imagens de múltiplas camadas de entendimento e significação, de um acúmulo material e intangível. Um sensualismo essencialmente plástico que se dá em cores, texturas, formas, volumes, tessituras, explicitando um barroquismo (contextualizado à cultura visual contemporânea) cujas soluções cenotécnicas, efeitos e pirotecnias evocam o próprio teatro de maquinarias do século XVII.⁸²

Por isso, toda essa profusão plástica de inspiração barroca (a partir dos anos 1960)⁸³ revela os desfiles como expressão cuja fase de transformação progressiva em espetáculo priorizou o aspecto visual em detrimento de um carnaval essencialmente musical (como o foi nas suas origens).

Prosseguindo, analisemos o comportamento de música e imagem nos desfiles recorrendo a Schopenhauer no que ele diz sobre a inviabilidade de abordar os sons sob os mesmos critérios formais das artes plásticas, ainda que se complementem e sejam em parte afins ou correspondentes.

As artes plásticas não possuem, segundo o filósofo, a força dionisíaca da música (expressão não figurativa, subjetiva e emocional).⁸⁴ A espetacularização visual das escolas de samba colocaria os desfiles, sob uma ótica wagneriana (que leu Schopenhauer), presos a uma excessiva racionalização apolínea. A força universal e selvagem da música estaria sujeita ao “véu de Maia”, que segundo Nietzsche (2007) encobre os impulsos vitais da natureza. Quadro semelhante ao que Wagner e Nietzsche observaram no *stillo reppresentativo* da tradição operística.

⁸² O teatro barroco, período em que surge a ópera e marco vital na história do espetáculo moderno, utilizava de espelhos, urdimentos, bastidores laterais permitindo trocas de cenários num mesma apresentação. Artistas acadêmicos eram convocados pela corte assim como o foram pelos desfiles carnavalescos das sociedades, ranchos e escolas de samba. Pirotecnias como fogos de artifício e festivais aquáticos precediam os espetáculos. O período do carnaval era escolhido para concentrar esses espetáculos que foram extrapolando o espaço da corte para *grand operas* ao ar livre mobilizando milhares de pessoas defronte a fachadas de grandes conjuntos arquitetônicos (BERTHOLD, 2010). O tripé que acompanhava a comissão de frente da Vila Isabel (2013) consistia numa engenhoca cuja mecânica possibilitava trocas de personagens e transformações visuais (de plantação à área tomada por pestes daninhas) evocava a maquinaria de efeitos tipicamente barroca.

⁸³ Podemos ver cada carro alegórico como palco, cujos diferentes planos, espacialidades e demais detalhamentos remetem à referência estética barroca da multiplicidade e tensão produzidas por “dobra”, “interior e exterior”, “alto e baixo”, “desdobra”, “texturas” e “paradigma”, descrita por Deleuze (1991).

⁸⁴ Para Nietzsche tal força vinha musicalmente através da melodia e da harmonia deflagrando a íntima vontade do mundo (os instintos) no sentimento. Haveria ainda para ele a parte apolínea da música (ritmo e dinâmica), a mexer com superfície, delimitação formal, “forças plásticas ou arquitetônicas do som: uma outra espécie de imagem” (MONIZ, 2007, p.29 ; NIETZSCHE, 2007).

Isso explicaria, de modo filosófico, a alteração no “romantismo” de versos e melodias cadenciadas e no ancestralismo da desconcertante e corporal força rítmica dos primeiros sambas-de-enredo. Atentemos para o fato de que nos primeiros desfiles as escolas podiam apresentar mais de um samba e não havia a necessidade de uma composição em conformidade com o enredo.

A música, em sua natureza invisível, corresponde àquilo que se localiza entre as fantasias e alegorias, a uma força anímica que põe os corpos em movimento. Quaisquer mudanças na música dirão sobre a qualidade dos corpos, do canto e da dança: contemporaneamente avaliada por muitos sambistas como resultante de uma marcha acelerada.

3.1.1.1 Estrutura Narrativa e Paradoxal

Uma vez considerada a verve operística na base da linguagem dos desfiles contemporâneos, tomemos de empréstimo a definição de Fernandes (2010), referenciada no conceito *teatro pós-dramático*⁸⁵ que designa o conjunto das heterogêneas práticas teatrais contemporâneas, no intuito de desvelar especificidades da narratividade e da teatralidade operante nos desfiles das escolas de samba:

Espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, *performance* e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido (FERNANDES, 2010, p. 43).

A partir do trecho acima, podemos apenas até certo ponto reconhecer os desfiles contemporâneos das escolas de samba como fenômenos que assimilam tendências artísticas a par de práticas contemporâneas como o *pós-dramático*.

Isto porque, apesar da profusão e da “miscigenação” de linguagens artísticas e tecnológicas encontráveis na “Avenida”, junto do evento de proporções espetaculares e da aparência de um “simultaneísmo” e de uma “desierarquia” contemporâneos, existe em tais desfiles a vigência de um sistema conservador e racionalizante: a narrativa, estrutura de totalização do sentido que se repete nas “formas elevadas da tradição literária, tragédia e comédia gregas, romance e formas líricas” (ANDRADE, 2008).

⁸⁵ Conceito do teórico alemão Hans-Thies Lehman (2007) que cartografou o fragmentário conjunto de práticas teatrais no período compreendido entre 1970 e 1990. Segundo ele, essas práticas têm em comum a eliminação da síntese narrativa, a não ascendência do texto sobre a experiência cênica, a performatividade. Com isso, rompem com o chamado “teatro dramático” (drama burguês, aludido no Capítulo 2) em suas premissas básicas: os princípios de ação, ilusão e imitação/representação do mundo.

O fato de as agremiações exercerem suas criações a partir de uma conceituação “enredística” devidamente “literarizada” (em sinopse e roteiro), constituindo assim toda uma organização prévia a orientar a elaboração artística (que deve ser apresentada para um júri que arbitra sobre quesitos totalizantes como “harmonia”, “evolução”, “enredo” e “conjunto”), atesta a busca de estabilidade dessa forma carnavalesca.

A pulsação de plasticidade e exterioridade dos desfiles obedece, assim, uma ascendência de natureza lógica e fechada (análoga à organização de um drama), oposta aos paradigmas de criação pós-modernos, contemporâneos ou pós-dramáticos, que buscam apresentar-se num permanente devir de instabilidades, indeterminações, desconstruções, inconclusões, crivados por acasos do processo (que veem a obra como ensaio permanente ou o ensaio já como obra), num autoquestionamento de si a partir de fraturas, contradições, repetições e anulações entre os vetores internos de uma multiplicidade de discursos em conflito. Discursos que se comprazem de não se endereçarem à estabilidade de uma síntese narrativa portadora de sentido unificador e pleno.

Nos desfiles, de modo geral, a diversidade de formas artísticas e tecnológicas demonstram colaborar entre si na busca de uma harmonização discursiva e não numa radicalização dessa mesma diversidade no nível de uma exposição de suas diferenças formais, que chamem a um estudo analítico de seus limites enquanto linguagens, estabelecendo zonas de fronteiras entre artes plásticas, instalação etc, como informa-nos Fernandes (2010) sobre as formas teatrais *pós-dramáticas*.

Tal realidade é curiosa e paradoxal, pois as escolas de samba têm um elemento que agiria naturalmente contra o sentido estabilizador de sua “poética”: a dispersividade da rua. O que nos permite concluir que o espaço a céu aberto dos desfiles funciona de modo altamente controlado e que a narrativa nele presente contém, de modo razoável, a pletora de linguagens envolvida (que poderia abrir indefinidas camadas de significação).

A pista de desfiles revela-se, deste modo, um campo de tensões onde são operadas articulações artísticas, técnicas e culturais, resultando muitas vezes em aparentes paradoxos e incongruências híbridas e em diálogos entre reminiscências do antigo e premências do novo.

Assim, podemos olhar a forma arcaica do cortejo⁸⁶ (BERTHOLD, 2010) ligada a antigos rituais religiosos ou profanos da presença física sendo associada a tecnologias de ponta (como telões de LED) que omitem a concretude dos corpos e reprojeta em tempo real as

⁸⁶ A forma do cortejo remonta os autos e procissões cristãos medievais e mesmo as introduções das primitivas tragédias e comédias gregas da Antiguidade nos rituais em louvor a Dionísio (BERTHOLD, 2010).

performances dos “atores” e do público, multiplicando-as, analisando-as e anunciando em imagens virtuais a perda de sua “aura” (BENJAMIN, 1985).

Contudo, se a teatralidade das escolas de samba é conservadora, por outro lado, reafirma a tendência à encenação da arte contemporânea, proporcionando a experiência da simultaneidade e do movimento, possibilitando a interação de formas tradicionalmente individualizadas e vinculadas tão-somente à percepção espacial (como escultura e pintura) gerando uma grande obra de arte coletiva e cinética (KRAUSS, 2007).

3.1.1.1.1 Reminiscências do Trágico e Estrutura Dramática

Conforme acabamos de abordar, os desfiles das escolas de samba atuam sob um princípio de combinação que evoca o que Aristóteles (1979, p. 247), reconhece como a “alma da tragédia”, isto é, o mito, a sucessão dos acontecimentos a formarem o todo coerente, a narrativa. Daí que na contemporaneidade pós-moderna e pós-industrial da consciência individualizada na sociedade capitalista, da fragmentação da cultura visual, dos relacionamentos em redes sociais virtuais, do *pós-humano* (resultante da interação entre corpo e máquina), os desfiles persistem como possibilidade enlaçadora e chamadora da presença existente em ouvir e contar histórias, através do enredo narrativo.

É esta força mítica, enfatizada na emissão e na articulação material de meios (sons, palavras, cores...) e gêneros (lírico, épico e dramático), que, um dia, deu à tragédia um sentido de completude e unidade e fez de sua estética a primeira grande obra de arte total (por qual Wagner foi contagiado), que entrevemos nos desfiles.

Lembremos que, segundo a mitologia, nos primórdios, mito, música e linguagem surgiram ao mesmo tempo e desta simultaneidade foi constituída a forma da tragédia grega. Mito, música e palavra foram e são feitos, desse modo, do mesmo material (MONIZ, 2007).⁸⁷ Portanto, é como se o conjunto de linguagens dos desfiles atuais remetesse a uma mesma substância mítica.

Os desfiles das escolas de samba direcionam-se também ao trágico no seu espírito extra cotidiano de integração que é similar à circularidade do tempo trágico (em que a criação

⁸⁷ Recorremos à Teoria da Simultaneidade Jean-Jacques Rosseau, a respeito do surgimento comum entre música e palavra. As primeiras articulações, sons, tipos de fala teriam surgido das primeiras paixões sentidas pelos homens, do que decorre que, no princípio, música, palavra e narrativa eram uma coisa só. Todo homem primitivo seria um artista em potencial, pois falava cantando e cantava falando, jorrava arte de modo natural. Assim, as primeiras narrativas, as primeiras exortações, as primeiras leis foram, segundo Rosseau, em verso. Mais ou menos no sentido proposto pelas vanguardas e que o modernismo brasileiro identificou no “romantismo” dos sambistas dos anos 1920 (LINS, 2012), homens educados no coração da natureza idílica dos morros cariocas.

estética era em sua essência prática vinculada à transcendência religiosa). Podemos ver, assim, os desfiles como fenômenos ligados, a um só tempo, ao ritual religioso, ao evento público (instituído no calendário) e à manifestação de qualidades artísticas.⁸⁸

De modo ostensivo, o corpo carnavalesco desempenha centralidade nessa aproximação com o trágico. Na antiguidade da tragédia clássica, o corpo, artefato fundamental da comunicação (GADELHA, 2008), permitia a satisfação plena daquele entendimento da essência humana: elevar a intenção individual do homem/artista ao plano da intenção coletiva através de sua ação no interior da representação dramática (WAGNER, 2003).

Na estrutura das antigas tragédias, que de modo gradativo sinalizou o embate entre indivíduo/herói/modernidade e cidade/deuses/tradição, a perspectiva da coletividade mostra a sua preponderância sobre a individualidade através da mão implacável dos deuses sobre o erro e a falta dos homens para com o estado de integridade coletiva e obediência aos mistérios da natureza, de onde podemos fazer mais uma aproximação com os desfiles das escolas de samba: pela presença de uma massa humana e da crença (do desfile como parte de uma mística) que acompanha grande parte dos desfilantes.

Na cosmologia das religiões afro-brasileiras (que geram o ritmo do samba) está presente a perspectiva integralizante dos mitos que narram a indissociabilidade das forças da natureza entre si na busca do equilíbrio. Romper esse liame representa erro e gera consequências – similaridades entre os rituais dos terreiros pré-teatrais da Grécia Antiga e os dos terreiros do samba.⁸⁹

Seguindo, se é viável apontar traços do trágico na estética das escolas contemporâneas, interpretemos a “tragicidade carnavalesca” como algo que já corre no carnaval antes mesmo dele começar. Os três dias de alegria e suposta liberdade total frente à impessoalidade das leis cotidianas (DAMATTA, 1997), fazem da proximidade desse período verdadeira contagem regressiva para o estabelecimento de outras temporalidades, de experiências de expansão dos sentidos e de epifanias. Período, que por se saber curto, “mostra” seu fim desde antes do seu princípio e, com isso, causa angústia e “exige” a entrega corporal intensa. Carnaval, festa da agonia.

⁸⁸ Na Grécia Antiga a prática da tragédia atendia às esferas do religioso (presentificação divina), do cívico (anunciando a modernização política a partir da democracia ateniense e da importância dada à vida pública, cívica) e da arte (forma criada pelo humano a fim de criar sentidos para a existência).

⁸⁹ Mencionemos a religiosidade afro-brasileira (em seu espírito de totalização sincrética) através, por exemplo, da umbanda, cuja definição é dada por uma personagem do livro de Lins (2012) e nutre a base estética das escolas de samba: “É a reunião de toda espiritualidade que andou por essa terra nas religiões. A junção de tudo, ‘tá tudo mudando, a espiritualidade vai mudando também. (...) é uma religião de vanguarda, modernista, que nem o samba (...)”

Contudo, o carnaval como tradicional período festivo do excesso, da transgressão às normas habituais (BAKHTIN, 1993) e das misturas, é conjunto de manifestações que com tamanha naturalidade afeiçoa-se às máscaras cômicas. Neste caminho, Andrade (2008) relaciona a estrutura de organização dos desfiles das escolas de samba à forma da comédia grega antiga.

Resulta mesmo fértil a análise comparativa entre a estrutura dos desfiles das escolas de samba (anos 2000) e a sequência das partes da comédia antiga, o que contribui também para o reconhecimento da multiplicidade dos elementos e segmentos dos desfiles carnavalescos e, claro, da organização dramática destes.

Tabela 3 - Estrutura dramática dos desfiles e sua correspondência à Comédia Antiga

ESQUEMA SEQUENCIAL DA COMÉDIA GREGA	ESTRUTURA DO DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA
Prólogo	Comissão de frente/Abre-alas
Episódios	8 Alegorias
Intervenções corais (coletivas) separando os episódios	5 alas (coletivas) separando as alegorias
Parábase (no centro da peça) Ápice do espetáculo Destaca-se o poeta que retira a máscara	Bateria + Mestre-sala / Porta-bandeira + ala dos passistas no centro do cortejo Destaca-se a madrinha da escola (que vem regamente desnuda)
Poucos episódios finais geralmente tumultuosos	Últimas alas, geralmente descontraídas, ou de cênica mais flexível
Êxodo/Epílogo	Velha-guarda

Fonte: ANDRADE, 2008.

A estrutura das antigas comédias gregas mantém, aliás, semelhanças com a forma das antigas tragédias⁹⁰ e repetem em outro espírito (do riso, da sátira) o sentido de completude ou grandeza quantitativa prescrita por Aristóteles (que se estende no arco prólogo-epílogo).

3.2 A Década de 1970: Alterações na Estrutura e o Surgimento da Linguagem Contemporânea

Nos anos 1970 ocorre o que podemos identificar como marco do “carnaval contemporâneo” das escolas, com alterações determinantes que, no entanto, não perdem ligação com o que ocorrera antes. O seu conjunto de mudanças deve ser visto como tributário das experiências anteriores das próprias escolas, dos ranchos e mesmo das grandes sociedades (ainda que não numa perspectiva evolucionista).

⁹⁰ Sobre as semelhanças entre as formas da comédia e da tragédia, citemos as partes quantitativas da tragédia, bem próximas do que vemos na tabela acima: prólogo, episódio, êxodo e coral (ARISTÓTELES, 1979, p. 251). Além disso, outro fator que atesta tal proximidade formal é quanto ao ápice da comédia, que ocorreu em simultaneidade ao cimo das tragédias de Sófocles e Eurípedes, segundo Berthold (2010).

As inovações estruturais efetuadas naquela década concentraram-se basicamente em torno de um nome: João Clemente Jorge Trinta, o Joãosinho Trinta. Integrante do grupo de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues no Salgueiro, em 1963 já travava o seu primeiro contato com escola de samba. Mas foi a partir de 1971 (com o enredo *Festa para um Rei Negro*), que Joãosinho começaria a ganhar mais espaço, sobretudo por conta de seus trabalhos na parte de adereços de mão e de alegorias.

Em 1973 (ano do enredo *Eneida, Amor e Fantasia*), seria alçado à condição de responsável pelo carnaval do Salgueiro, junto a Maria Augusta, por decisão do presidente da agremiação Osmar Valença, após afastamento de Pamplona e Arlindo.⁹¹ Em 1974, assume sozinho a função de carnavalesco e a escola vence o campeonato.

Interessado nos aspectos globais dos desfiles, é neste ano que começa a implantar modificações fundamentais na estrutura de apresentação das escolas. De sua vivência como bailarino do corpo de baile do Theatro Municipal e, em seguida, como assistente no departamento de cenografia da mesma instituição (comandado por Fernando Pamplona), ambientes onde entrou em contato com o mundo operístico, Joãosinho leva para os desfiles uma intensificada visão teatral. Esta que o revelará ao grande público e à crítica como determinante no modo de fazer carnaval dali por diante:

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, aí sim, começa a despontar a figura do Carnavalesco, aquele coordenador, para que de repente não acontecesse “samba do crioulo doido” [algo errado] (Joãozinho em depoimento a GUIMARÃES, 1992, p. 71).

A visão de teatro a que se refere e que o norteou demonstra um olhar analítico que irá decupar os setores de um desfile de escola de samba tal qual um roteiro de filmagem ou uma ópera (esta que se divide em corpo de baile, orquestra, coral, cenografia etc) e organizar a sua apresentação sob um modo mais técnico.

⁹¹ Guimarães (1992) conta que após o insucesso do enredo *Mangueira, Minha Madrinha Querida* em 1972, tema rejeitado desde sua proposição pela escola, Pamplona e Arlindo tiveram um ambiente hostil às suas presenças na escola. O estopim após aquele quinto lugar teria sido o enterro simbólico dos dois carnavalescos feito por integrantes da comunidade.

Figura 5 – Imagem do desfile do Salgueiro (1974). Isabel Valença como destaque



Legenda: A destaque Isabel representa Catarina de Médicis no desfile do Salgueiro de 1974. Com a conceituação operística de Joãosinho e a conseqüente expansão das proporções do espaço cênico (da Av. Presidente Vargas até a Passarela do Samba), a teatralidade foi intensificada nos desfiles, já que a exacerbação operística permite a dilatação expressiva da interpretação e dos movimentos.

Fonte: <<http://www.sambaderaiz.net/la-vem-a-academia/>>, acesso em: 2014.

O ano de 1974 foi mesmo importante. O crescimento vertiginoso do contingente de desfilantes e o interesse dos meios de comunicação (em especial a TV a dar a visão de começo, meio e fim do desfile) fizeram com que as criações de Joãosinho respondessem não só a um mero impulso criativo de ordem pessoal mas também a uma necessidade trazida pelo novo contexto dos desfiles, àquela altura tornados fenômenos culturais de massa e já inseridos na “sociedade do espetáculo” (DÉBORD, 2003).

De modo semelhante a um encenador moderno, Joãosinho promoveu basicamente as suas inovações mais decisivas no âmbito da espacialidade. Observando que a construção de arquibancadas ao longo da Avenida Presidente Vargas elevou o público e, de modo conseqüente, o olhar deste, o carnavalesco percebeu que uma verticalização e uma ampliação no dimensionamento das alegorias e das fantasias, faziam-se necessária. Joãosinho buscou o equilíbrio entre os elementos visuais do desfile e uma relação (de igual harmonia) entre os mesmos e a recepção do espetáculo. Joãosinho já entendia os desfiles enquanto linguagem (em que cada elemento funciona como código de um sistema de sentido destinado à comunicação) que, àquela altura, necessitava de renovação.

Outra criação concernente ao espaço efetuada pelo carnavalesco foi a transferência dos destaques do chão para o alto dos carros alegóricos, também na adequação da visualidade do desfile à nova estrutura das arquibancadas, redistribuindo-os sobre as alegorias que haviam crescido.

A valorização dos destaques, que se repetiria em todas as escolas, pode ser vista sob dois modos: (1) numa licenciosidade sexual expressa na exploração do corpo feminino, de inspiração na tradição e na forma do Teatro de Revista, tendência a um só tempo conservadora da época do regime militar (encobrendo possíveis formas contestatórias) e consonante à abertura comportamental dos anos 1970⁹², e (2) como organização espacial que, para além da exploração física, reforça a relação dos desfiles com a noção de ópera, uma vez que o espaço dos destaques cria uma espécie de “ária” (de solo, destacamento da figura individual sobre o restante dos integrantes (o “coro”).

Figura 6 – Imagem do desfile do Salgueiro (1975)



Legenda: Com *O segredo das minas do Rei Salomão* (1975), ainda pelo Salgueiro, o “Joãosinho das alegorias” já trabalhava na verticalização dos carros alegóricos. Podemos perceber através da imagem o destaque ganho pelos destaques e composições sobre a massa de desfilantes.

Fonte: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/primeiro-titulo-do-salgueiro-de-1960-11731784>>, acesso em: 2014.

Rei de França na Ilha da Assombração, em 1974, marcou também uma novidade no aspecto temático. Com esse enredo, Joãosinho tentava a fuga do tratamento linear conferido tradicionalmente aos enredos.

Desenvolveu para tal um enredo de caráter onírico e imaginativo (a partir da histórica invasão francesa no Maranhão) em que a narrativa e o fio condutor consistiam na visão do infante rei de França (Luís XIII, ainda com oito anos de idade). Enquanto é preparada a incursão, o menino imagina a “outra terra” e, assim, os elementos da corte europeia tinham correspondência nos elementos tropicais e folclóricos do Maranhão (manancial de histórias fantásticas e assombrações). Com isso, o carnavalesco saiu da previsibilidade dos enredos lineares,

⁹² Lopes (1981) critica “o advento paulatino de uma nova moral sexual” nas escolas (p.60) a partir dos anos 1970, que influenciadas pelo mundo do *show business* (na tradição do teatro de revista e na modernidade da televisão) passariam a apresentar o carnaval como espaço privilegiado de uma erotização (sobretudo da mulher negra, reiterando-a no estereótipo da mulata como puro objeto de desejo, junto à imagem do “negro-careteiro” e acrobata) em detrimento das qualidades “essenciais” dos sambistas: seu canto, sua dança e sua relação com os instrumentos. Por outro lado, há que se destacar o papel do Teatro de Revista no carnaval contemporâneo das escolas, pois a visualidade luxo e brilho (sobretudo nas sensuais fantasias femininas), teve tal gênero popular como referência. Muitos profissionais da Revista, como o figurinista Viriato Ferreira (que muito trabalhou com Joãosinho Trinta) migraram para o carnaval.

biográficos e descritivos (quase sempre ufanistas em mais uma fase de ditadura militar)⁹³ para uma perspectiva mais autoral.

Todas as demonstrações anteriores de mudanças estéticas encontrariam consolidação a partir de 1976, quando Joãozinho (depois de mais um título no Salgueiro em 1975) migrou para a ainda pequena escola Beija-Flor, conquistando logo um tricampeonato. Suas alterações afirmar-se-iam como uma verdadeira linguagem e enfatizariam um padrão contemporâneo de escola de samba intrinsecamente ligado ao visual. Na nova agremiação o carnavalesco teria ainda o inédito suporte financeiro para subsidiar o luxo que rendeu a célebre polêmica acerca do comportamento da cultura popular e do “verdadeiro” gosto do povo. “Quem gosta de miséria é intelectual”, rebateria Trinta (1985).

Figura 7 – Imagem do desfile da Beija-Flor (1976)



Legenda: Na Beija-Flor (1976), Joãozinho recria elementos sofisticados que já haviam se tornado parte dos desfiles (plumas, esplendores e uma estética do brilho) em uma renovada e grandiosa linguagem que enfatizava o luxo nos desfiles. Vemos ainda nesta alegoria como o uso de destaques cria planos e alturas diferentes conferindo dinamismo à visualidade das escolas.

Fonte: <<http://extra.globo.com/noticias/carnaval/80-anos-de-desfile/beija-flor-mocidade-imperatriz-tomam-lugar-das-quatro-grandes-dominam-carnaval-3694750.html>>, acesso em: 2014.

O advento da Passarela do Samba em 1984 consolidaria (com suas amplas dimensões) a grandiosidade dos desfiles contemporâneos, junto à “oficialização” da divisão do espaço carnavalesco entre palco e plateia – diferindo dos primeiros desfiles, quando havia maior proximidade e efetiva possibilidade de participação do público sobre a dinâmica dos desfiles (a-

⁹³ Se a Portela durante os anos do Estado Novo varguista abraçava a negociação com o sistema, a fim de manter o espaço das escolas de samba, agora era a vez da Beija-Flor, escola ainda modesta, destacar-se em enredos patrióticos e pavimentar a sua ascensão.

través mesmo de gritos ou acenos avisando sobre situações da concentração que poderiam prejudicar as escolas).

Figura 8 – Imagem do desfile da Mangueira (1984)



Legenda: Esta imagem do desfile da Mangueira de 1984 mostra-nos a distância que passa a existir entre Avenida e público. No meio das duas, uma espécie de geral (que poderia representar um espaço popular) foi de modo gradativo preenchido pelas frisas, setores de caros ingressos.

Fig 8. Fonte: <<http://www.sambaderaiz.net/dessa-fruta-eu-como-ate-o-caroco/>>, acesso em: 2014.

Ainda nos 1970, a função de carnavalesco recebeu reconhecimento profissional, saindo da condição de mero colaborador dos anos 1960. Até então, cabia ao diretor de harmonia a montagem de um desfile – tarefa que passou a ser dividida, mas com forte pendor para o carnavalesco.

Joãosinho foi um dos emblemas dessa mudança e tornou-se personalidade massivamente conhecida como “artífice” do novo carnaval, o que conduziria as escolas a uma fase auspiciosa e a outro extremo: o da centralização criativa da função do carnavalesco.

Reputa-se aos anos 1980 o período de surgimento do perfil de gestão empresarial das escolas através de criações como a Liga das Escolas de Samba.

Daí por diante, o crescimento dos desfiles em si e outros fatores como a sua transmissão pela televisão para várias partes do mundo resultaram na manifestação que passou a mobilizar ambições artísticas, espetaculares e financeiras. O carnaval das escolas de samba passaria a ser reputado de modo corriqueiro e consolidado como o “maior show audiovisual da Terra” ou como, segundo Mussa e Simas (2010), “o maior complexo de exibições artísticas simultâneas do mundo moderno”.

3.3 Joãosinho Trinta e uma “Arte Total” *a wagneriana*

Desde o capítulo 2 pudemos perceber que a forma genérica dos desfiles das escolas de samba contemporâneas constitui-se da montagem de elementos e de modalidades artísticas

diferentes entre si, que, reunidas e “orquestradas”, geram um sentido de uma obra de arte comum, o que é já um diálogo com a forma wagneriana.

Contudo, buscaremos apresentar aqui como de modo pontual na história dos desfiles das escolas de samba, houve inclinações de construção ou de montagem dos desfiles que sugeriram a noção de uma unidade visual e discursiva – que aludem àquele fluxo contínuo da “obra de arte total” original. Elegemos aqui dois desfiles de Joãozinho Trinta emblemáticos neste sentido.

Sob uma visão negativa do processo de espetacularização das escolas de samba, Lopes (1981) permite o olhar desvelador do caráter de “obra de arte total” por meio da fusão de elementos em desfiles de Joãozinho Trinta, sobretudo nos primeiros anos do carnavalesco na Beija-Flor - quando suas inovações foram consagradas por imprensa, público e intelectuais acadêmicos.

Antes, é preciso dizer que a perspectiva de Lopes é de alguém formado no interior da cultura afro-brasileira e das escolas de samba, de um defensor dos valores dessa “tradição cultural”, para quem as mudanças estéticas de Joãozinho (em consonância com a penetração da indústria cultural, como a fonográfica) não contemplam os artistas do carnaval (leia-se “do samba”) de modo a possibilitar-lhes a profissionalização de seus talentos ou uma ascensão social que, para ele, é uma utopia tão fantasiosa quanto os dias de carnaval.⁹⁴

Voltando à questão estética sobre as criações de Joãozinho, diz Lopes:

Aspecto interessante a observar é a progressiva descaracterização das alas iniciada por João Trinta e outros carnavalescos por volta de 1977. Em termos de desfile, elas acabaram (...) fundindo-se, geralmente contra a vontade de seus componentes, para que a escola desfile em blocos, o que na nossa opinião, tornou o espetáculo visualmente monótono (LOPES, 1981, p. 45).

Note-se a agudeza da crítica de Lopes que reconhece a mudança nos desfiles a partir de um verbo crucial: “fundir”. Pois a fusão entre as alas com vistas a uma escola de samba mais compacta na Avenida, de modo a produzir um sentido de unidade plástica (a partir do rígido controle sobre a autonomia que as alas antes possuíam) é comparável ao procedimento com que Wagner operava os seus dramas musicais e fundamental para esta pesquisa eminentemente estética sobre uma arte total das escolas de samba.

⁹⁴ Passados mais de trinta anos da publicação do livro de Lopes (1981), há nele certa defasagem: os sambistas hoje, mesmo com a derrocada da indústria da música pelas novas mídias digitais – gozam já de uma condição mais inserida no contexto de profissionalização (a garantir-lhes questões básicas como direitos autorais, além de menos resistência do mercado a sua cultura e constantes shows no exterior), porém o seu protagonismo no carnaval realmente diminui em função de uma valorização midiática e cultural da figura do carnavalesco, das celebrações e das pirotecnias do espetáculo.

Vimos no primeiro capítulo que o encenador alemão ambicionou os movimentos da cena dentro de um fluxo contínuo em que cada transformação (ou mesmo o retorno de algum motivo já enunciado) surgia numa dinâmica ininterrupta, num efeito de transição e não de corte ou fragmentação, o que tendia a produzir um resultado de ilusão sobre o espectador.

A este espectador, tomado por tantas informações a inebriarem-lhe os sentidos, não eram concedidas ferramentas para que exercesse olhar mais crítico e distanciado.

De modo análogo, o “encenador” Joãosinho valeu-se de um material frequentemente mitológico, fantástico, irracionalista, (já aludido anteriormente sobre seu enredo de 1974), cujos discursos traziam, de modo invariável, mensagens subliminares acerca da sua visão do país, da cultura e da existência. De modo entusiasmado, falava da miscigenação como a força brasileira diante do mundo (materializada no formato de coração da geografia nacional), resultante de uma marcha de oriente para ocidente que teria desaguado em “Brasil”:

Não será o Brasil um coração por onde vai passar tudo? (...) A civilização chinesa: tudo ali é chinês. Por quê? Porque a civilização se fez num tempo e nem espaço chineses, eles nem sabiam que existiam outros lugares. O Japão, a mesma coisa. A civilização grega se fez no tempo e no espaço gregos. E todas as outras civilizações, a europeia... Aí, de repente, a nossa civilização é um tempo e um espaço cósmicos, no sentido de que hoje, sobre nós, aqui no Brasil, se “despeja” tudo. Nós estamos num tempo e num espaço abertos. (TRINTA, 1985, p. 20)

Colocamos a visão particular de brasilidade e o decorrente modo criador totalizante de Joãosinho em paralelo à “germanidade” de Wagner, que buscou concretizar, através de Bayreuth, de sua obra teórica e de seus dramas, o espírito de seu povo, o que, como já vimos no caso wagneriano (Capítulo 1), pode sofrer apropriações simplistas e perversas. De todo modo, era também semelhante a esses dois criadores uma obstinada crença na busca de reconciliação do homem com aquilo que entendiam ser a sua essência: a alegria de estar religado aos seus pares e de tê-los como espelho (TRINTA, 1985 ; WAGNER, 2003).

Guimarães (1992) apresenta Joãosinho como artista que com seu estilo criou uma das três grandes “escolas” de fazer carnaval (junto a Arlindo Rodrigues e Fernando Pinto) e o define pela “aparência” capaz de fazer da dificuldade de recursos materiais e financeiros (contingência histórica das agremiações) o seu estilo.

A partir de materiais ordinários (“alternativos”), o carnavalesco realizava sua manipulação, transformando-os. A “transmutação de materiais em sua forma e funcionalidade” (GUIMARÃES, p. 250), sua capacidade de operar uma transição nos elementos visuais comuns em aparências de brilho, riqueza e sofisticação fazendo quem olhasse perguntar “É ouro ou lata?”⁹⁵, pode ser também entendida como princípio de fusão.

⁹⁵ Referência ao samba-enredo da Beija-Flor de 1989 (“Ratos e urubus”).

Em *Ratos e urubus* (1989), pela Beija-Flor, Joãozinho produziu uma visualidade batizada vulgarmente de “estética do lixo”, uma colcha de retalhos que perpassava setores gerando momentos de unidade visual (de aparência supostamente dispersiva) para comunicar a utópica mensagem da transformação social movida pelos mendigos, meretrizes, loucos (os marginalizados do poder num *bal masqué* de retalhos).

Sobre *Ratos e urubus* pode-se fazer uma dupla consideração: de uma possível autocrítica de um criador que praticamente instituiu ou consolidou o luxo em uma manifestação de matriz popular; ou a astúcia do artista que se reinventa numa estética cuja aparência remete ao lixo, mas que traz de modo implícito um sentido de arte tão soberbo e tão complexo quanto o dos seus desfiles mais obviamente deslumbrantes, dada a capacidade de aquela aparência do “lixo” imprimir uma intenção e não uma carência.

Aquela visualidade de aparência e dimensão revolucionária (pela sua inserção na historicidade dos desfiles), que remete a quadros românticos de lutas e buscas de libertação com seus personagens tomados pelo *páthos*, como *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix, ancorava-se em uma construção de unidade visual que se estendia de modo razoavelmente orgânico em consideráveis trechos do desfile.

No entanto, dada a complexidade do desfile, podemos ver traços brechtianos⁹⁶ que remetem a um sentido de ópera oposto ao da fusão wagneriana. Joãozinho lança mão de inscrições verbais em alegorias, num gesto que buscava o distanciamento crítico do espectador induzindo-o a lê-las e confirmando o tom ideológico do desfile. As próprias circunstâncias de censura religiosa ocorridas no período pré-carnavalesco demonstram ter enfatizado tal solução por Joãozinho.⁹⁷

Figura 9 – Imagem do desfile da Beija-Flor (1989), *Ratos e Urubus*



Legenda: A imagem acima mostra a alegoria mais polêmica daquele desfile: a do “Cristo mendigo”, que foi

⁹⁶ Relativos ao encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956), abordado no Capítulo 1.

⁹⁷ O desfile trazia alegorias como a do “Cristo mendigo” (censurada pela Igreja), que foi coberta por um saco plástico preto sobre o qual foi colocada a seguinte inscrição: “Mesmo proibido, olhai por nós”.

proibida de desfilarem por ação movida na justiça pela Igreja Católica. Vemos ainda a “colcha de retalhos” que gera uma sensação de fusão visual não só dentro da pista como também em toda arena (incluindo o público).

Fonte: <<http://www.nandopires.com.br/blog/?p=2230>>, acesso em: 2014.

Outro destaque foram as diversas alas dramatizadas, como a comissão de frente (liderada pelo diretor teatral Amir Haddad), alavancando aquilo que seria uma forte tendência dali por diante: a teatralização de alegorias e alas.

Em outro emblemático desfile, *Trevas, luz, a explosão do universo* (1997), já pela escola de samba Viradouro, o carnavalesco exibiu um ousado trabalho sobre as cores que instaurou consideráveis setores de monocromia (a começar pelo preto que predominava na entrada da escola na Avenida, causando forte estranheza), o que se apresenta como mais uma demonstração de um princípio de extensão/transição/fusão e aproxima-se do que diz Guimarães sobre o uso da cor por Joãosinho:

A este “luxo”, que se tornou um modelo na década de 70, com excessos e contraposições, soma-se a isso uma maneira particular de trabalhar as cores expressivamente, tornando-as mais do que um elemento visual, mas um elemento expressivo valorizado pelos dourados, prateados e brancos (GUIMARÃES, 1992, p. 250).

Figura 10 – Imagem do desfile da Viradouro (1997)



Legenda: Em primeiro plano, a comissão de frente e o abre-alas da Viradouro nos quais predominava o preto.

Fonte: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/01/sambodromo-em-30-atos-1997-das-trevas-deu-se-o-big-bang-da-viradouro/>>, acesso em: 2014.

Como indica Lopes (1981), houve outros carnavalescos que trabalharam na supressão do quantitativo, da autonomia e de uma “espontaneidade” das alas através da criação de “Alas Reunidas”.⁹⁸ Contudo foi em Joãosinho Trinta que tal operação de contenção e unificação das

⁹⁸ Que incluiu, por exemplo, alas de compositores (setores da “tradição”, valor fundador das agremiações) e criou insatisfações. Lopes (1981) explica, ainda, como Joãosinho “fundia dois sambas concorrentes, criava al-

alas, com vistas a um maior controle do resultado artístico, encontrou realizações históricas. O carnavalesco conseguiu exercer a centralização (artística e política) necessária para persuadir um contingente tão grande de pessoas de acordo com as demandas plásticas de sua imaginação.

Tal gesto “wagnerianista” introduz rupturas, polêmicas, porém lança os desfiles em uma era de grandiosidade cuja concretização é engenhosa e hercúlea, demanda trabalho em equipe e uma direção geral exercida por uma mente artística poderosa, de certo modo centralizadora, mas sempre persistente na ousadia.

Tudo isso faz pensar sobre a estrutura original das escolas de samba e sobre o seu desenvolvimento que incorporou elementos de outras formas carnavalescas, como os ranchos e as grandes sociedades, muito em decorrência da dinâmica espacial e histórica (construção de arquibancadas elevadas e aumento dos desfilantes dos cerca de 100 iniciais para 3.000 já na década de 1980, por exemplo).

Vemos que o princípio de fusão está presente nas escolas sob diferentes modos (no quantitativo, na extensão plástica, no discurso), constituindo-se até mesmo como um instinto de sobrevivência do popular diante da pressão da cultura estrangeira. Lembremos ainda que, no princípio, os ainda pequenos agrupamentos de sambistas foram assimilando outros grupos de foliões que se integraram e criaram cada qual a sua ala, o seu nome particular para designar-se etc. Ou seja, a escola de samba é o somatório de diversos núcleos com identidades e formatos mais ou menos próprios.

3.3.1 Anos 1990 e 2000: Tendências de Fusão

A partir dos anos 1990, as escolas de samba demonstrariam outras tendências de unificação ou fusão em partes de cada desfile através da intensificação do uso de comissões de frente estetizadas (com dramatizações, coreografias e figurinos no espírito do enredo), fazendo do abre-alas e do primeiro setor do desfile um prolongamento harmônico (nos aspectos visual, rítmico e mecânico) de cada comissão.

Algumas comissões dialogam visualmente com a primeira alegoria e o primeiro setor, outras dialogam fisicamente (nos movimentos, podendo utilizar tripés na interação com o a-

gumas frases novas e obtinha o resultado desejado” (p. 43). Esta prática, aliás, tornou-se comum nos carnavais daí por diante, especialmente nos anos 1990 e 2000.

bre-alas) e outras fazem o diálogo de modo mais conceitual, servindo de síntese do enredo a ser desenvolvido.⁹⁹

Figura 11 – Imagem do desfile da Imperatriz Leopoldinense (1994)



Legenda: A carnavalesca Rosa Magalhães consolidou ao longo dos anos 1990, pela Imperatriz Leopoldinense, o uso das comissões como prólogo perfeitamente integrado à dinâmica dos seus desfiles cujas coreografias eram assinadas por Fábio de Melo e utilizavam indivíduos da própria comunidade do bairro de Ramos como bailarinos. A imagem acima é do desfile da Imperatriz de 1994.

Fonte: <<http://massarocca.blogspot.com.br/2011/07/carnaval-as-melhores-comissoes-de.html>>, acesso em: 2014.

Outra tendência de eventuais fluxos de integralização é o uso de carros acoplados, desmembrando metros de comprimento para as alegorias, criando forte impacto visual a reafirmar o poder e a grandiosidade das escolas, mas não livre do risco de deixar o desfile monótono. Tal tendência, assim como as demais, foi sendo padronizada e atingiu as próprias comissões de frente, que nos anos 2010 chegaram a usar grandes elementos alegóricos.

Em 2014, a Beija-Flor inovaria com a fusão das coreografias do primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira e da comissão de frente, fazendo de ambas um mesmo movimento integrado em boa parte do tempo de desfile.

3.4 Alguns Tópicos sobre a “Obra de Arte Total Carnavalesca”

Após a abordagem de elementos que entendemos ancorar a “obra de arte total do carnaval” (teatralização, operismo, narrativa, multimeios, hibridação, simultaneidade), passemos

⁹⁹ Antes a comissão de frente tradicional constituía-se de baluartes de cada escola que vinham à frente saudando o público e os jurados, estando vestidos de modo invariável com figurinos elegantes: fraques, capas e cartolas.

à abordagem de alguns tópicos que se destacam, completando ou reforçando os fundamentos já analisados, e que são importantes na constituição e na dinâmica particular da arte total dos desfiles das escolas de samba. Buscaremos aqui ilustrar os tópicos com exemplos de alguns desfiles e personagens do carnaval contemporâneo.

3.4.1 a + b = c

Entendamos por esta fórmula expressões que resultem da articulação entre elementos de naturezas diversas. O resultado, como explicita Kamada (2010), não poderá ser do tipo “a + b = ab” (em que “ab” como que lembra uma “essência” da soma), mas uma expressão cujo resultado institui outro conceito, qualidade independente (“c”).

A representação de base alegórico-musical dos desfiles, desse modo, não deve ser entendida como música ou como plástica, mas como constructo outro (resultante da articulação entre sons, imagens etc) que demanda novos métodos de abordagem do fato estético. Fato este que fará do cruzamento e da interdependência entre as informações sonoras e visuais um organismo específico, particular.

A fórmula “a + b = c”, que é empregada para descrever diferentes processos criativos (da justaposição inerente ao princípio da montagem cinematográfica à prática *remix* e à elaboração dos *mashups*) constitui uma disseminação do sonho wagneriano e a introdução da Arte em uma era efetivamente híbrida (Idem), onde cada elemento integrante renuncia à sua individualidade.

O sentido simultâneo de atividades artísticas e da conseqüente recepção múltipla das informações sensoriais provocadas pelos desfiles evoca a noção de sinestesia (do grego *sin* = ao mesmo tempo + *aesthesis* = sensações).

Sob a experiência estética do “sonoro-verbal-visual” é possível dialogar a partir dos desfiles das escolas com as diferentes tentativas (ao longo da história da arte, da ciência e da tecnologia) de comprovação quanto a correspondências entre som e luz, além da elaboração de máquinas audiovisuais.

Dos desfiles como grande complexo sinestésico, emaranhado de sensações provocadas no receptor, zona de cruzamentos e interpenetrações das informações sensoriais das formas presentes, recordamos a Teoria das Correspondências do escritor e músico E.T.A. Hoffmann (1776-1822), raiz romântica de Wagner muito próxima do sentido de “obra de arte total”, em que “a palavra, a cor e o som, graças a um difuso sistema de analogias” sugerem “esse infinito

sonho de espaço e profundidade em que consiste a suprema revelação da beleza” (LOPES, 2013, p. 127).

Atentemos para o fato de toda a perspectiva do híbrido nos desfiles poder ser vista a partir de prática corriqueira no carnaval das escolas: a reciclagem dos materiais, práticas de reelaboração e (re)invenção como própria resposta às necessidades contingenciais impostas por dificuldades vividas pelas agremiações e pela dinâmica experimental do barracão (onde de um “erro”, pode advir uma solução técnica).

Observamos o hibridismo nas escolas de samba nos estilos de alguns carnavalescos. Fernando Pinto, por exemplo, durante os anos 1970 e 1980, no Império Serrano e, de modo mais identificado e expressivo, na Mocidade, privilegiou a mensagem crítica em seus desfiles, porém na via da irreverência e da descontração, o que gerou um sentido de justaposição e de “arte total” mais para o pós-moderno, estilizado, livre de unidades e na abertura à simplicidade de materiais. As representações recorrentes de índios estilizados (de patins) tornaram-se célebres e atestam a introdução das referências da cultura *pop* e o espírito tropicalista nos desfiles.¹⁰⁰

Figura 12 – Imagem do desfile da Mocidade (1987), *Tupinicópolis*



Legenda: Os índios de patins no desfile do enredo *Tupinicópolis* (1987), da Mocidade Independente de Padre Miguel, criado por Fernando Pinto.

Fonte: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2013/10/sambodromo-em-30-atos-1987-equilibrio-incrivel-e-resultado-injusto/>>, acesso em: 2014.

¹⁰⁰ Vale destacar que a irreverência e criatividade do cenógrafo Fernando Pinto passou também pelo Dzi Croquettes, grupo teatral importante na renovação do teatro musical brasileiro durante os anos 1970. Com uma linguagem carnavalesca (basicamente no fato de ser constituído por homens travestidos de mulheres), o grupo tinha ainda uma linguagem performática, de intensa fisicalidade e musicalidade, atributos bastante íntimos do carnaval.

Renato Lage, acostumado a mesclar tecnologia de última geração, formas metálicas vazadas e linguagem circense em seus desfiles desde os anos de Mocidade na década de 1990, apresentou no desfile do Salgueiro de 2011 (*O Rio no cinema*) um abre-alas que trazia um grande telão de LED diante do qual os “personagens” assistiam a um filme cujas imagens eram captadas em tempo real por um cinegrafista que acompanhava a alegoria e filmava a plateia, criando um interessante jogo de inclusão do público num modelo de espetáculo cada vez mais hermético.

Figura 13 - Imagem do desfile do Salgueiro (2009)



Legenda: A alegoria constituía-se num híbrido que articulava toda sorte de elementos: a tradicional base dos carros alegóricos (de ferragens e madeiras), o orgânico da presença dos integrantes humanos e o inorgânico da prótese da tela.

Fonte: <<http://veja.abril.com.br/carnaval/salgueiro.shtml>>, acesso em: 2014.

Em 2014, Beija-Flor e Grande Rio promoveram o uso da internet na composição dos desfiles, mais precisamente das alegorias cujos telões projetavam imagens de fotos enviadas pelo público. Destacamos a Beija-Flor, que adequou o uso da tecnologia (em sua última alegoria) ao enredo sobre comunicação, através da criação de um aplicativo digital para o qual os internautas enviavam “o beijo na Beija” – um gesto de promoção do desfile perfeitamente adequado à lógica da “sociedade do espetáculo”.

Outro nome de destaque acerca da hibridização nos desfiles é Rosa Magalhães, que a partir de sua erudição cultural e plástica, realizou, sobretudo nos seus anos na Imperatriz Leopoldinense (1992-2009), releituras de obras da pintura e da literatura, como no desfile *Breazail* (2004), em que a segunda alegoria (reprodução de um laboratório de alquimia) fazia referência à obra *O jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch, através de formas orgânicas, uterinas e sexuais que remetiam ao trabalho do pintor holandês do século XVI (KRELLING e OSINSKI, 2011).

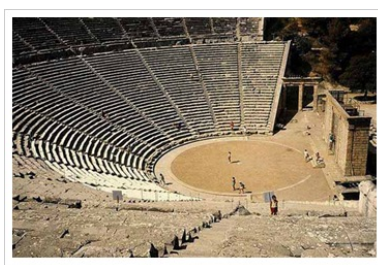
Os trabalhos de Rosa, pela maneira como conjuga erudição acadêmica à festa de matriz popular, fazem pensar na perspectiva de hibridismo oferecida por Canclini (2000) que inclui os veículos de comunicação de massa na geração do híbrido.

Pensemos, assim, nos desfiles (obras híbridas em si) transmitidos pela TV, na disseminação das imagens dessas obras carnavalescas para os lugares mais recônditos e nas mais diversas reapropriações simbólicas de tais conteúdos que potencialmente tornam ainda mais múltiplas e simultâneas as interculturalidades.

3.4.1.1 Arquitetura e Espacialidade

Wagner (2003) viu na arquitetura o símbolo da experiência em vida pública, para ele exercida de modo supremo pelos gregos antigos, que souberam entender a relevância da prática coletiva, consagrada nos espaços do templo e do teatro.

Figura 14 – Ruínas do anfiteatro grego de Epidaurus



Legenda: Ruínas do anfiteatro grego de Epidauro, onde foram representadas tragédias gregas.

Fonte: <<http://greciaequi.blogspot.com.br/2012/10/a-grecia-antiga-grecia-antiga-ou-helade.html>>, acesso em: 2014.

A arquitetura é normalmente a primeira instância artística de um espetáculo. Hegel (2001) a considerava a arte que elaborava o mundo exterior inorgânico, purificando-o e ordenando-o simetricamente a fim de prepará-lo para a experiência das artes que mais revelariam a espiritualidade/subjetividade humana (pintura, música e poesia).

Desse modo, o “Sambódromo” (Passarela Professor Darcy Ribeiro), projetado por Oscar Niemeyer para os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, resgata o sentido clássico da arquitetura como a “arte-mãe” que abriga as mais diferentes formas artísticas. As próprias convicções políticas (comunistas) do arquiteto servem, neste caso, como aproximação do socialismo utópico wagneriano. A Praça da Apoteose, ao final da passarela, é uma ode ao

congraçamento popular e humano, possível paralelo do estado de alma trágico (coletivo) idealizado por Wagner para Bayreuth.

Figura 15 - Imagem da Passarela do Samba (“Sambódromo”)



Legenda: Observemos a imagem da Passarela do Samba em noite de desfiles. Percebamos como a estrutura de arquibancadas mantém-se de modo similar à arquitetura do anfiteatro grego, o que afirma nessas duas construções a relação essencial com a massa e o ideal de congraçamento coletivo.

Fonte: <<http://www.worldtoptop.com/carnival-rio-de-janeiro/>>, acesso em: 2014.

Por outro lado, o caráter definitivo do espaço carnavalesco dentro da aparelhagem urbana constitui-se como um prejuízo para o sentido carnavalesco bakhtiniano, diluindo em certa medida a possibilidade dispersiva da rua.

No seu espaço de desfiles, as escolas de samba, de modo curioso para grande parte dos fenômenos de matriz popular, não repete a forma circular de outras festividades folclóricas do país, como a Festa do Boi de Parintins ou como as próprias origens do ritmo do samba nos terreiros, onde as celebrações (religiosas e festivas) eram feitas em círculo – vide o samba rural de roda. Sem falar nas referências mais remotas da arena romana e do formato do anfiteatro grego (com destaque à área da orquestra) e seus ritos do pré-teatro ocidental (dos cânticos e danças em roda).

O abandono da espacialização circular sugere que a espaço-temporalidade circular dos mitos (que Wagner buscou em seu “abismo místico”, reiventando o palco italiano) foi ressignificada pela lógica moderna do espaço urbano.

3.4.1.1.1 Poesia Épica e “Trindade de Gêneros”

A letra do samba-enredo constitui-se como parte do material poético dos desfiles (junto ao enredo, que na Passarela é transformado em plasticidade).

Mussa e Simas (2010) investigam particularidades da modalidade do samba de enredo e o reconhecem como estrutura poética de tecitura épica dada a sua função de narrar em versos o enredo que cada escola propõe-se a apresentar.¹⁰¹

Na cultura brasileira, de vasta tradição oral (herdada dos indígenas, dos africanos e dos europeus), os estudos de literatura não podem prescindir das formas espontâneas do não-escrito (como a música), pois nestas estão conteúdos que ajudam a contar nossa própria História. O samba-enredo vem a ser uma demonstração de uma das expressões nacionais mais fortes: o híbrido da canção popular (junção de música e poesia), além de ser expressão de tendências épicas em vez de líricas, como ocorre na maior parte das formas de música popular urbana no mundo (Idem).

Podemos, então, dizer que os desfiles somam qualidades dos três gêneros literários essenciais: o épico, o dramático (já comentado) e também o lírico, que poderíamos observar no estado extraordinário provocado pelo carnaval no espírito e no corpo dos indivíduos que os torna cantantes e dançantes, de modo idêntico ao proposto pelo mito acerca do homem como ser essencialmente bom, educado no coração da natureza, que já nasce alegre, pois canta falando e fala cantando, no uso total de recursos para exprimir seus sentimentos, na simultaneidade e unidade do que se dividiu em gêneros e formas a partir da noção de História e num lugar perdido ou ideal onde não há o conceito de “gênio”, uma vez que os seres dominam um manancial de saberes provido pela Natureza de modo espontâneo e sem fronteiras (SILVA, 2002).

3.4.1.1.1.1 Corpo, Corporeidade e Presença

O corpo detona os estratagemas de simulacro, contamina a integridade das ideias e perfura o manto que protege o espetáculo carnavalesco das artimanhas do acaso. Através de sua presença e em sua possibilidade acidental (das livres intensidades, ritmos, odores, humores) o corpo dá provas de resistência à normatização e às hierarquias do espetáculo para a vazão da singularidade do desfilante. É muitas vezes quando a fantasia está “mal colocada” ou faltando um pedaço, que irrompe a criatividade arredia.

O desfile ancorado no sistema de representação como estrutura de mediação que é, ou seja, da comunicação que se expressa através do suporte narrativo do enredo e das alegorias,

¹⁰¹ Simas e Mussa (2010) vão além e defendem que o samba-enredo é o único gênero épico genuinamente brasileiro – “que nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira.

tem no corpo do sambista/passista/desfilante a possibilidade do rompimento com a estrutura imitativa e do contato direto ou imediato com o público, num modelo de desfile que é cada vez mais fechado às intervenções individuais e ao improviso.

O corpo enquanto possibilidade de atitude performativa, que fabrica a irradiação da sua presença viva, concreta, encarnada, oferece a sua bagagem mais essencial: aquilo que na sua pele está inscrito (memória, sensações, identidades), produzindo imagens descontínuas onde se revelam duplos, epifanias e forças vitais em uma relação de reciprocidade com o público, o espaço e o tempo (ZUMTHOR, 2007), instaurando espacialidades e temporalidades outras fora da linha do cronômetro e do regulamento.

O samba, em sua constituição rítmica fundamentada na síncopa, expressão legítima da música de matriz africana¹⁰², cria tempos que incitam o ouvinte a preenchê-los com movimentos corporais insinuantes (palmas, requebros, meneios). Essa mobilização corporal particular causada pela síncopa faz do corpo do sambista um potencial desestruturante da regularidade rítmica europeia e ocidental.

Figura 16 – Imagem de um sambista durante desfile da Beija-Flor (1978)



Legenda: Nesta imagem é possível reconhecer a capacidade de abertura, plasticidade, presença e afetação do corpo do sambista em sua *performance*.

Fonte: <<http://bebendochuva.blogspot.com.br/2013/01/ei-voce-ai.html>>, acesso em: 2014.

Em *Samba, o dono do corpo*, Sodré (1998), revela que no sistema semiótico gêge-nagô, de onde provém o cerne rítmico do samba (Angola, Congo), acredita-se que o som resulta de pares genitores¹⁰³ que se unem para acionar o *axé*, a força de realização que permite o dinamismo da existência:

Poder que exige a comunicação direta, o contato interpessoal (cara a cara), para sua transmissão. O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo, para acionar o *axé* (SODRÉ, 1998, p. 20).

¹⁰² Alteração rítmica que consiste no prolongamento do tempo fraco no tempo forte, criando espaços para a atitude corporal.

¹⁰³ Que pode ser um par de corpos como também a palma da mão tocando no couro de um atabaque.

Pois o *axé*, energia da dinamicidade das trocas e da comunicação é aquilo que aciona o movimento – e o que são o som e a música senão movimento? Nessa cosmologia o som resulta, logo, de estrutura dinâmica, é o terceiro elemento de uma soma.

Disso podemos fazer uma aproximação com o princípio do “ $a + b = c$ ” fustigado pela obra de arte coletiva de Wagner, que teve nos mitos uma das bases essenciais de sua teoria estética:

O homem-corpo indica a sensação física de dor ou prazer de modo imediato, manifestando por intermédio dos membros do corpo a dor ou o prazer que estes sentem; a sensação (...) do corpo na sua totalidade exprime-a ele por meio de um movimento de todos os seus membros ou daqueles que momentaneamente forem mais capazes de se exprimir, movimento que é articulado e em que as partes se completam de maneira conexas; da própria articulação entre os movimentos, mas (...) também da alternância entre movimentos que se complementam e se explicam uns aos outros (...) brotam as próprias leis do movimento em infinita mutação, leis segundo as quais se manifesta o homem artista que a si mesmo se representa (WAGNER, 2003, p. 59).

Wagner buscou no equilíbrio entre desejo e materialidade, a resposta visível à profundidade subjetiva do pensamento e do sentimento, em outros termos um caminho que vai da interioridade da poesia e da música à exterioridade dos movimentos corpóreos (dança). O que resultou em uma expressão sensualista e performática. A relação reversível entre música e dança, por exemplo, tem o ritmo como elo, fazendo de movimento e gesto “a sonoridade expressiva da própria sensação”:

O ritmo não é (...) uma adoção arbitrária segundo a qual o homem artista (...) devesse mover os membros do corpo, mas sim a lama dos próprios movimentos tornada consciente para o homem artista, por via da qual este procura comunicar não arbitrariamente as suas sensações (Idem, p.60).

Na contemporaneidade da obra de arte híbrida os desfiles das escolas de samba apresentam-se como intenso dinamismo resultante da interação entre o sonoro e o visual. A crítica da consciência individualizada no Ocidente (através da complementação entre as artes segundo Wagner) pode ser vislumbrada no arcaísmo da cultura africana:

Na cultura tradicional africana (...) a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível e o mundo invisível (SODRÉ, 1998, p. 21).

E mais:

Em termos africanos, referir-se à música através da atividade da dança é tão válido quanto escutá-la contemplativamente, pois quando o movimento ultrapassa a simples articulação da batida para chegar ao emprego de sequências ordenadas de movimentos corporais como na dança, intensificam-se a resposta adequada e o envolvimento consciente (Kwabena Nkeita *apud* Idem, p.21).

Tal perspectiva cósmica/homogênea formada por elementos de dimensão ritual, podemos observar nos desfiles, apesar de todo o contexto do sistema tecnicista e espetacular do capitalismo no qual os objetos dos desfiles inscrevem-se contemporaneamente.

No carnaval de 2011, o desfile do Acadêmicos do Salgueiro (*O Rio no cinema*) trouxe em seu terceiro setor o passista Claudinho representando o lendário Madame Satã¹⁰⁴ à frente da ala “Malandragem”. Sua *performance* proporcionava uma aparição complexa. À figura icônica da escola, normalmente encarregada de apresentações exuberantes nos desfiles da agremiação, não se pode dizer exatamente que representava aquele mítico malandro carioca, mas ao mesmo tempo que aludia ao personagem, levava para a Avenida a sua própria presença espetacular, narcísica, irreverente, ambivalente e transgressora.

Figura 17 – *Performance* do passista Claudinho do Salgueiro (2009)



Legenda: A *performance* de Claudinho ilustra como a presença do corpo na Avenida pode não só contribuir com a unidade do desfile como, por vezes, quebrá-la numa suspensão do espaço-tempo.

Fonte: <<http://diversao.terra.com.br/carnaval/rio-de-janeiro/salgueiro-invade-a-sapucaia-com-samba-enredo-sobre-cinema,fb6ec63c8b15a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>, acesso em: 2014.

Pois esta “confusão” entre a figura de Satã e a do próprio passista, favorecida pela maleabilidade e pela porosidade das articulações e dos discursos do corpo, que fogem à compreensão racional (GLUSBERG, 2009), tem a ver com a perspectiva da arte da *performance* dos anos 1970 (ação que mantém um elo necessário com o corpo e com a própria subjetividade), que de tão poderosa quase se descola do conjunto do desfile. Tudo tendo, neste caso, como centelha da expressão corporal o samba, cujo ritmo de movimentos sonoros (influenciados pela síncopa) é presentificado na dança.

¹⁰⁴ Codinome de João Francisco dos Santos (1900-1976), nascido em Pernambuco, de origem humilde, tornou-se figura célebre da malandragem carioca na primeira metade do século XX. De personalidade complexa e à frente dos seus tempos, foi um capoeirista, transformista e ícone da boemia carioca simbolizada pelo bairro da Lapa. Acredita-se que por ter sido negro, pobre e homossexual, o peso da marginalização sobre ele foi maior.

Nessa conexão entre música e dança através da propriedade do ritmo vemos corpos que traduzem articulações sonoras de alta complexidade numa “posse de seu corpo” (TRINTA, 1985), forma de autoconhecimento que pode insurgir-se como ameaça ao sistema de apresentação do desfile e à própria recepção (cultural, moral) de cada um.

No paralelo entre a “dinamicidade das trocas”, movida por entidades afro-brasileiras que fazem parte da mística do samba (SODRÉ, 1998)¹⁰⁵, e a expressão sensível e direta ambientada pelo projeto wagneriano (sob a inspiração dos mitos antigos em que Hermes/Mercúrio é a divindade mensageira, da comunicação, e demonstra orientar sobretudo a função da música entre as demais artes), percebe-se um lugar comum entre dois fenômenos culturais aparentemente inconciliáveis (a “obra de arte total” wagneriana e o samba).

Um fenômeno fundamentado na *religio* trágica (que participa das origens da arte ocidental) e outro baseado na ancestralidade (como forma de preservação cultural) gerando forte sentido de religiosidade. Ambos tendo como essenciais a experiência da coletividade, o entorpecimento da música como invocação do suprapessoal¹⁰⁶ e o corpo presentificado.

Da corporeidade como elemento fundamental na cosmologia africana, aproveitemos para evocar Mauss (2003), quando este fala sobre o poder dos objetos de catalisarem forças místicas, para pensarmos as alegorias dos desfiles como algo cuja presença pode, muitas vezes, preceder a dimensão artística. É quando a elaboração estética (ciente do universo do samba) cria a plasticidade em função dos agentes catalisadores de forças místicas, como o “axé” descrito por Sodré (1998), que confere o poder de realização às coisas, às palavras, aos sons, segundo a crença ritual afro-brasileira.

Isso pode ser evidenciado na recorrente abordagem das escolas de samba à temática afro, verdadeiro mergulho em sua própria identidade. O teatro do carnaval como experiência viva das forças totêmicas da natureza, sem fronteiras entre arte e mito, alude, assim, o ideal vanguardista de Artaud (1999).

A força de não representação do corpo pode ser vista não só como expressão da tradição, mas também como proximidade da presença do contemporâneo/pós-moderno/pós-dramático “contaminando” o desfile. Isto porque práticas como a arte *daperformance* buscam o resgate das “experiências compartilhadas do corpo” (LEHMAN, 2007), postas de modo progressivo em obscurantismo pela concepção cientificista da modernidade que subjuga o mito (BRETON, 2011).

¹⁰⁵ Sodré (1998) fala da entidade Exu que incorpora essa “dinamicidade das trocas”.

¹⁰⁶ Wagner extraiu dos antigos gregos a crença na participação de uma experiência “suprapessoal”, isto é, acima das individualidades subjetivas, coletiva. “Suprapessoal”, contudo, não significa transcendência (além do mundo sensível).

A experiência coletiva resiste, portanto, na moldura marcial do cronômetro e do regulamento. E a constituição básica dos desfiles enquanto alas (grupos humanos que são) dialoga de um modo inconsciente com sentidos contemporâneos de arte total em que as tentativas de um discurso único são desestabilizadas pelo cruzamento de formas e onde as estruturas são vazadas pela maleabilidade do corpo e pela subjetividade.

3.5 Paulo Barros: uma “Salada” Pop e Emblema dos Anos 2000

Ainda que sejam muitos os nomes envolvidos na criação do modelo contemporâneo dos desfiles das escolas de samba, Paulo Barros destaca-se, pois concentra características importantes do que se entende por arte e cultura “contemporânea”.

O seu sentido de “obra de arte total carnavalesca” seria em grande parte oposto ao de Joãozinho Trinta. Isto por que boa parte dos trabalhos de Barros trafega fora da via construção de unidade, privilegiando imagens de impacto – que Trinta também soube usar¹⁰⁷ - e aproximando-se, assim, de questões da arte contemporânea ligadas ao fragmento e à pluralidade de estilos e estéticas num mesmo desfile.

É claro que Barros herda também características de Trinta ou de carnavalescos mais “clássicos”¹⁰⁸, mas a comparação feita entre Barros e Trinta apresenta nuances que enriquecem o carnaval das escolas e seus sentidos de arte total.

Com o enredo *Entrou por um lado saiu pelo outro, quem quiser que invente outro* (2005, Unidos da Tijuca), temos um dos trabalhos que melhor representam a sua personalidade como carnavalesco. Ao tematizar mundos imaginários, ele destacava lugares míticos díspares, como Atlântida, Sítio do Pica-pau Amarelo e Shangri-lá. Ferreira (2012) vê no mesmo exemplo o estilo focado nas possibilidades plásticas.

Além disso, não só neste como em outros desfiles, Barros costuma criar possibilidades de encenação, coreografia, movimento e atividade, podendo utilizar centenas de pessoas numa mesma alegoria, o que corrobora o tom de pluralidade.

¹⁰⁷ Como quando Trinta trouxe na Grande Rio, em 2001, um astronauta que fez quatro voos ao longo do desfile da escola.

¹⁰⁸ Em desfiles como os de 2010 (homenagem a Luiz Gonzaga) e 2014 (homenagem a Ayrton), Barros demonstra uma progressiva preocupação com o aspecto do encadeamento narrativo, criando narrativas de modo que o desenvolvimento dos seus enredos tornasse-se mais coeso.

Figura 18 – Alegoria da Unidos da Tijuca (2011)



Legenda: Em uma alegoria do enredo *Esta Noite Levarei Sua Alma* (2011) da Unidos da Tijuca, percebemos como especialmente nos trabalhos do carnavalesco Paulo Barros as alegorias, em função da intensa presença humana, funcionam na geração de teatralidade, espacialidades e composições que as reforçam como palcos móveis.

Fonte: <<http://www.materiaincognita.com.br/comissao-de-frente-da-unidos-da-tijuca-o-grande-momento-do-carnaval-2011/#.UrCJeJiaS4E>>, acesso em: 2014.

O emblemático carro “DNA” (2004), com mais de cem integrantes, introduziu a prática das “alegorias humanas” ou “alegorias vivas”, de relativa simplicidade formal. Barros traria no ano seguinte mais de metade das alegorias ensaiadas.

Essa imbricação entre corpo humano e carro alegórico, trazida pelas alegorias vivas, permite comparações com a modernização dos sentidos de corporeidade experimentada pela história do teatro ao longo do século XX. Mencionemos apenas o encenador Craig, que com as “supermarionetes” ambicionou a máxima contenção do caráter accidental da presença humana (o ator) no palco, ou a justaposição de corpo e máquina observada desde as vanguardas e, por exemplo, no teatro de Heiner Müller (LEHMAN, 2007 ; PAVIS, 2010).

As alegorias humanas radicalizaram no sentido de um corpo carnavalesco de intenso treinamento e disciplina. O desempenho humano que se complementa no inorgânico/mecânico da alegoria e nele estrutura-se (como uma espécie de escultura) remete as alegorias vivas à noção de “dispositivo” (AGAMBEN, 2009), que orienta, essencialmente devido a sua dimensão maquínica e midiática, o humano a novos sentidos de subjetividade e de corporeidade (ajustados a sistemas previamente preparados).

Mesmo as alegorias humanas tendo constituído um sopro criativo nos desfiles, fazendo da alegoria estrutura que depende de modo vital da atividade do integrante, Paulo Barros pas-

sou a receber críticas quanto a uma aniquilação da espontaneidade pelo “engessamento” de rígidas coreografias em alas e alegorias.

Figura 19 – Carro “Dna” (2004)



Legenda: O carro “Dna” marca a introdução de um novo paradigma da corporeidade nos desfiles (mais distanciado da tradição da dança do samba). A forte presença de coreografias e da imbricação entre corpo e estruturas inorgânicas inspirou outros carnavalescos a buscarem soluções não só para alegorias bem como para fantasias.

Fonte: <<http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/veja-imagens-de-desfiles-marcantes-de-2000-ate-os-dias-atuais-3894219>>, acesso em 2014.

Figuras 20 e 21 – Alegoria da Unidos da Tijuca (2006)



Legenda: Nas duas imagens, vemos a variação no “tabuleiro” representado pela alegoria da Unidos da Tijuca (2006) gerada pela atividade de integrantes localizados à base da estrutura giratória. O desfilante torna-se, cada vez mais, agente de múltiplas funções (estando além da condição de corpo brincante), o que tangencia, de algum modo, as diversas habilidades do artista do futuro vislumbrado e proposto por Wagner.

Fonte: <<http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2014/os-carnavais-de-paulo-barros-no-grupo-especial-11296475>>, acesso em 2014.

Figura 22 – Ala da União da Ilha (2014)



Legenda: Através desta imagem de uma ala da União da Ilha (2014), percebemos a imbricação entre corpo e elemento plástico gerando uma forma híbrida (o corpo na função de complementar a fantasia, e vice-versa).

Fonte: <<http://bandfolia.band.uol.com.br/noticia.asp?m=100000667621>>, acesso em 2014.

Estão presentes na estética de Paulo Barros o movimento, o jogo no aparecer/desaparecer ou no fazimento/desfazimento, transformações na paisagem visual¹⁰⁹, montagem/desmontagem das estruturas alegóricas pela já mencionada atividade dos integrantes, chamando a atenção para a participação de outros criadores/colaboradores. Tudo diante do público, intrigando-o sobre a operação dos efeitos, como em relação à comissão de frente do enredo *É segredo* (2010).

Barros mantém na cultura *pop* (com forte pendor para o cinema norte-americano) sua referência natural e maior. Na assimilação dos códigos desse universo simbólico, revela-se o humor capaz de misturar toda sorte de signos de tal imaginário e que nele se compraz. O que faz cair sobre o carnavalesco a crítica de uma suposta descaracterização, pois ao transferir para o carnaval elementos da cultura de massa, do cotidiano e do espetáculo, provoca reação não só de sambistas bem como de outros artistas do carnaval junto a críticos, mais ou menos habituados com o barroquismo das escolas de samba e com uma liberdade maior de canto e dança.

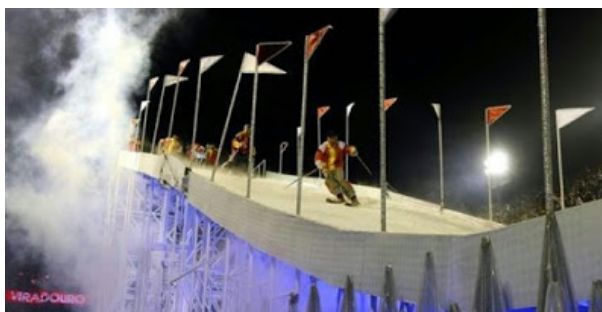
Barros traduz a ambiguidade do contemporâneo: ao mesmo tempo em que dialoga com referências culturais teoricamente afastadas do carnaval e com a mídia, renovando o público dos desfiles, faz suscitar o debate sobre quais seriam os limites da escola “de samba” e quais devem ser seus elementos.

Ao deslocar objetos e ícones da cultura de massa para os desfiles – como pista de esqui, carcaças de automóveis, personagens de histórias em quadrinhos ou bicicletas em alusão às usadas no filme *ET* – Barros promove tensão análoga a que se dá no contexto da arte contemporânea através de obras cujas aparências não se diferenciam essencialmente de objetos

¹⁰⁹ Tendência observada em diferentes práticas do teatro contemporâneo. Citemos a visualidade de Bob Wilson, criadora de constantes metamorfoses dos elementos visuais em seus espetáculos (LEHMAN, 2007).

cotidianos, evidenciando a ausência (1) dos pressupostos formais para a aferição do que deve ser arte e (2) do critério perceptual entre os elementos na arte contemporânea que torna a experiência estética criação conceitual, resultante do poder instituinte do artista e do contexto de exibição para o qual o objeto é adaptado (DANTO, 2006, 2010).¹¹⁰

Figura 23 – Pista de esqui no desfile da Viradouro (2008)



Legenda: Um olhar mais descuidado pode não reconhecer que tal imagem trata-se de um desfile de escola de samba. A transposição ou instalação da pista de esqui no desfile da Viradouro é algo que exige, no mínimo, intenso planejamento de engenharia para inserir toneladas de gelo em plena Avenida.

Fonte: <<http://drisantos.blogspot.com.br/2008/02/cada-ano-me-torno-mais-f-dele.html>>, acesso em: 2014.

Em função da presença recorrente de imagens da cultura contemporânea nos desfiles de Paulo Barros, propomos aqui vê-las como um paralelo, mesmo que distantes, do *leitmotiv* wagneriano. Esta proposição é amparada em sentidos contemporâneos de criação em que, por exemplo, alguns espetáculos de um mesmo encenador podem constituir não exatamente uma unidade, mas uma continuidade, dada a repetição de temas e figuras (vetores e forças inconscientes), como se aquilo que o artista faz durante toda a vida fosse uma mesma obra, como explica Bob Wilson (1997).¹¹¹

Ficam, portanto, demonstradas diferentes maneiras como os desfiles assinados por Paulo Barros tangenciam questões do contemporâneo e as colocam em diálogo com as especificidades do espetáculo das escolas de samba. Trabalhos de um carnavalesco que privilegia a interação com o público através da provocação de suas sensações, da ilusão do seu olhar ou da reversão de suas expectativas (BARROS, 2013).

¹¹⁰ Salvaguardadas as devidas proporções, Barros causa na escola de samba problemática semelhante ao *ready-made* de Duchamp (*Fonte*, um urinol, objeto pronto, industrializado), instalado em um museu, e às caixas de sabão (*Brillo Box*) “feitas” por Andy Warhol, idênticas às caixas de sabão encontráveis no supermercado. Danto (2010) vê nessa ausência de critério ou diferença perceptual entre simples objetos e obras (que problematizam questões de autoria e instituem uma arte conceitual) uma carência da arte contemporânea de refletir-se a si mesma que se dissolve em filosofia, ou seja, a experiência artística subjetiva-se.

¹¹¹ No desfile da Unidos da Tijuca em homenagem a Luiz Gonzaga (2012), havia num determinado ponto uma *drag queen* que trazia consigo uma placa com a seguinte inscrição: “VOLTEI. ENTENDERAM AGORA?”, referindo-se aos jurados que, no ano anterior, disseram não terem encontrado justificativa para sua presença. Representações de ícones *pop*, como Michael Jackson, também costumam visitar os desfiles de Barros.

A partir desse jogo de sensações, evoquemos mais uma vez a Teoria das Correpondências atuante no complexo sinestésico dos desfiles contemporâneos, que o enredo de Barros *Ouvindo o que vejo, vou vendo tudo o que ouço*¹¹² (2006) propunha e o samba-enredo da Unidos da Tijuca sintetizava: “Ouvindo o que vejo, vendo o que ouço / Na ópera do carnaval”.

3.5.1 Os Desfiles Contemporâneos e suas Parcerias

A efetivação da “obra de arte total carnavalesca” das escolas de samba projetada por Paulo Barros e outros carnavalescos conta com a participação de artistas, técnicos e instituições sem os quais muito do que é imaginado seria irrealizável.

Mencionemos o trabalho de consultoria prestado pelo artista plástico, cenógrafo e arquiteto Gringo Cardia ao carnavalesco Fábio Ricardo em 2012, pela São Clemente, para a representação de grandes espetáculos musicais, como *Os miseráveis* e *A noviça Rebelde*. Podemos ainda lembrar-nos da comissão de frente da Unidos da Tijuca de 2012, cujos movimentos dos integrantes dentro de molas (no efeito sanfona para homenagear Luiz Gonzaga) repetia número tradicional do grupo teatral suíço Mummenchanz.

Figura 24 – Comissão de Frente da Unidos da Tijuca (2012)



Legenda: Observamos as “molas” vestidas por integrantes da comissão de frente da Unidos da Tijuca causando, de modo lúdico e bem-humorado, efeito dançante para apresentar a sanfona, instrumento característico do cantor e compositor Luiz Gonzaga.

Fonte: <lauraefernandanews.blogspot.com.br/2012/02/unidos-da-tijuca.html>, acesso em: 2014.

¹¹² Carnaval cujo enredo inspirava-se nos 250 anos de nascimento do compositor austríaco Mozart e propunha uma “sinfonia visual”.

Figura 25 – Imagem do “efeito mola” em espetáculo do grupo teatral suíço Mummenchanz



Legenda: O “efeito mola” é utilizado pelo menos desde os anos 1980.

Fonte: <<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo/posts/2012/02/21/a-inspiracao-de-paulo-barros-que-veio-da-suica-432707.asp>>, acesso em 2014.

O diálogo entre o institucionalizado e o popular dá-se, por exemplo, nas proposições de enredo feitas por instituições culturais como Casa da Ciência (UFRJ) e embaixada alemã, respectivamente ligadas à Unidos da Tijuca (de 2004 e de 2013).

Colaborações (artísticas, técnicas) irrompem de diversos campos, de representantes da Festa do Boi de Parintins (na manipulação de esculturas) a artistas com passagens pelo Cirque du Soleil ou a efeitos absorvidos de shows de ilusionismo.

Figura 26 – Comissão de Frente da Unidos da Tijuca (2010)



Legenda: Barros vai simplicidade de recursos e soluções inventivas para alegorias e fantasias a procedimentos que demandam maior investimento estético, logístico e financeiro, como a comissão de frente de 2010 (enredo *É Segredo*), que busca referências no universo dos shows de ilusionismo.

Fonte: <<http://promoview.com.br/fornecedor/48275-da-sapucaia-para-o-mercado-de-entretenimento/>>, acesso em: 2014.

Nesta dinâmica entre diferentes espetáculos com o espetáculo contemporâneo das escolas de samba, destaca-se a relevância adquirida pelas comissões de frente, que se tornaram momentos de elevado potencial artístico (de teatro, dança e plástica), verdadeiros shows à parte – em alguns casos descolando-se do próprio conjunto.

Pelas comissões e por outros setores dos desfiles passam artistas e grupos de reconhecida trajetória fora do carnaval, como Déborah Colker, Marcelo Misailidis, Intrépida Trupe, entre tantos outros (nacionais e estrangeiros).

Figura 27 – Comissão de Frente da União da Ilha (2014)



Legenda: A comissão de frente da União da Ilha (2014) trouxe o encantamento e o risco da linguagem circense. O casal sobre as hastes, Emmily Ryan e Phillip Gleeson, vieram do grupo australiano Strange Fruit, de Melbourne.

Fonte: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2014/noticia/2014/03/realizacao-de-sonho-diz-bailarina-de-comissao-de-frente-da-uniao-da-ilha.html>>, acesso em 2014.

3.6 A Recepção da “Obra de Arte Total” em Desfile

Ao longo da dissertação abordamos a recepção dos desfiles sob diferentes ângulos, como as considerações feitas acerca da sua linguagem alegórica (que remete a um sentido inorgânico de obra e que pede a mediação do público para a produção de unidade – subcapítulo 2.2.1) e acerca dos reflexos da arquitetura do “Sambódromo” e dos distintos modos de atuação do corpo nos desfiles (diluído no sistema de representação e, ao mesmo tempo, fraturando este mesmo sistema), no subcapítulo 3.7. Aprofundemos agora a questão da recepção nos desfiles abordando outros aspectos.

Pensemos a “obra de arte total” dos desfiles sob as duas principais formas de audiência: a da presença do público na Avenida e a da mediação proporcionada pela transmissão televisiva que é hoje influenciada pela chegada de dispositivos móveis portadores de câmera e internet capazes de reproduzirem as imagens em tempo real.¹¹³

Sobre a primeira, consideremos a dificuldade da recepção no tocante à captação de detalhes (sobretudo visuais), a qual aumentará de acordo com a posição do espectador nas arquibancadas ou com o setor onde estiver localizado. Sabe-se, por exemplo, que diante dos primeiros setores as escolas têm um comportamento mais preocupado com a qualidade técnica da exibição (diferente de quando chegam à dispersão), o que é ambíguo, pois tal fato pode

¹¹³ Registremos também que há transmissões dos desfiles via rádio, o que reafirma o interesse sobre os espetáculos audiovisuais das escolas, mesmo por mídias de natureza unicamente sonora.

tornar-se fator de nervosismo, comprometendo a harmonia e, conseqüentemente, a fruição do espectador.

Por conta da perda de detalhes, da visão excessivamente lateralizada (dependendo do lugar) ou da intensa proximidade dos desfiles (de luz e sons excessivos ou insuficientes), a percepção do desfile como “obra de arte total” pode ser comprometida.

Outra particularidade é a simultaneidade. O público assiste a uma gama de elementos formais ao mesmo tempo. Elementos estes em afetação mútua. No desfile, cada etapa da apresentação não tem a diacronia das partes ou episódios de um espetáculo exibido no interior do teatro convencional com seus bastidores que preservam os fatos ou surpresas seguintes, podendo muitas vezes amenizar certas imprevisibilidades ocorridas e zelar pelo equilíbrio da apresentação. Ao contrário: quando a primeira parte do desfile alcança o final da pista, a escola ocupa toda a Avenida, o que pode render diferentes desempenhos em cada ponto e, conseqüentemente, diferentes formas de se receber o desfile. Temos daí a senha para interpretarmos o porquê da grande quantidade de discordâncias de avaliação entre indivíduos de público e júri.

Com isso, podemos aproximar-nos da dinâmica particular e complexa do espetáculo ao ar livre das escolas de samba que afeta o juízo de uma recepção cujos métodos de análise são variados pois lidam com informações múltiplas e simultâneas.

Daí a importância da música e das cores (elementos abstratos e subjetivos) numa espécie de sustentação da atenção do espectador. Isso porque nem sempre é possível ler tudo o que se vê em fantasias e alegorias de modo a formar um todo coerente, o que dá margens há outras diversas formas de se relacionar com a obra (que não só a racional). Se o samba “não agrada”, é perceptível a apatia de desempenho. Do mesmo modo, um ponto ou outro da apresentação (uma ala dramatizada, a imagem de uma alegoria) pode sustentar ou mesmo alavancar um desfile para o público e para os próprios jurados.

Na década de 2010, começou-se a distribuição pela Liesa de um roteiro para o público com a descrição de cada elemento a ser apresentado por cada agremiação, propondo uma leitura “oficial” da linguagem alegórica dos desfiles.

Por meio da transmissão da TV, por sua vez, o espectador tem a possibilidade de um desfile aparentemente total, com cada uma de suas etapas descritas e explicadas por uma equipe de profissionais devidamente inteirados e com as nuances garantidas pela linguagem das câmeras posicionadas sob múltiplos ângulos. Contudo, o todo do desfile a que se assiste sofre um processo de seleção operado pela edição das imagens, o que pode refletir ideologias

ou acordos contratuais. Além da evidente perda da participação direta no emaranhado sensível do desfile.

Eis, portanto, algumas variações quanto às formas de apreensão dos desfiles.

3.7 O “Caso Bia Lessa” e as Especificidades de Carnaval e Carnavalesco

Nos preparativos do carnaval de 2014, a notícia da saída de Bia Lessa do comando da criação do enredo da São Clemente surpreendeu a comunidade carnavalesca.

Isto porque a chegada ao carnaval dessa encenadora e artista plástica representava, segundo boa parte da imprensa especializada, a possibilidade de um sopro de criatividade em um modo padronizado que os desfiles adotaram.

Se por um lado demonstra-se a capacidade brasileira de se criar uma apresentação tão grandiosa baseada em criatividade associada à precisão técnica, por outro critica-se uma monotonia que se explica, em parte, pelo aprisionamento causado pelo regulamento, que não costuma receber bem inovações radicais. Fato é que as escolas não admitem ousar a ponto de perder ponto e espaço para as adversárias. O resultado de tal panorama acaba sendo a repetição de modelos que “dão certo”, como foi o caso da reprodução das alegorias humanas de Paulo Barros.

Mas o que interessa mesmo aqui é apontar a tensão entre o universo do carnaval e o profissional chegado “de fora”. O “Caso Bia Lessa” revela que nem sempre a relação entre artistas do meio erudito institucional e as escolas de samba/cultura popular resulta em êxito, e que exige adaptações de ambas as partes.

Ao que parece, Bia Lessa esbarrou em dificuldades para criar com liberdade total a sua “Favela” (enredo da escola naquele ano). Por outro lado, a diretoria deve ter colocado questões, que sejam elas quais forem, fazem parte de tradicionais códigos sociais, culturais e estéticos típicos das escolas de samba.

Embora precise dominar uma série de habilidades artísticas¹¹⁴, o carnavalesco não é exatamente o encenador moderno antecipado por Wagner por quem praticamente tudo passa na criação do espetáculo. Ao encenador moderno, no sentido histórico do termo e em seus desdobramentos, fica consentida de modo tácito a sua autonomia para reinventar o estatuto da

¹¹⁴ Guimarães (1992) elenca o acúmulo de tarefas de um carnavalesco: autor de enredo, escritor e pesquisador, roteirista, cenógrafo, figurinista, adrecista, projetista, produtor de espetáculo, pesquisador de mercado, coordenador de barracão (gerente), diretor de espetáculo, contra-regra, relações públicas, artista plástico e arquiteto. É claro que muitas vezes o carnavalesco não domina todas essas habilidades, compensando-as com uma boa equipe de profissionais.

própria função e da cena a cada trabalho dentro de uma lógica burguesa que cobra versatilidade do artista.

O carnavalesco, por sua vez, inserido no contexto da tradição e do popular, lida com um universo simbólico que gera leis, demandas e expectativas próprias, a começar pelo modelo de criação estética sobre uma forma cujo contexto cultural não permite variações radicais em suas estruturas (comissão de frente, abre-alas, alegoriais entremeadas por alas, bateria, mestre-sala/porta-bandeira e velha-guarda, mais ou menos nesta ordem), afirmando-se, assim, como expressão que lida com a repetição e que demonstra renovar-se mais na entrega coletiva feita pelos indivíduos no período de distensão carnavalesco (num exercício anual de uma “purificação” instituída no calendário) do que por uma desconstrução de si mesma a cada desfile.

Além disso, outros fatores participam do sentido conservador presente no tipo de criação desenvolvido pelas escolas: os desejos da comunidade na expressão de uma psicologia coletiva, a escassez de recursos materiais e financeiros, o poder dos patronos, discordâncias internas nos quadros de diretoria etc, todos de algum modo legítimos, pois fazem parte da construção diária da gramática sociocultural dessas agremiações.

A “arte total do carnaval”, portanto, não é livre como “pediria” a *Gesmtkunstwerk* wagneriana, mas sob suas limitações (como a águia da Portela que se impõe no imaginário da comunidade de Madureira e que o carnavalesco deve sempre apresentar nem tão moderna nem tão arcaica), encontra-se a verdade de um povo, o que se aproxima do conceito de uma “obra de arte total do futuro” movida pela comunidade dos homens do povo, proposta pelo compositor e encenador alemão (WAGNER, 2003).

A escola de samba apresenta-se assim como instituição particular de complexa gestão porque lida com grandes contingentes humanos, diversas tendências políticas e uma necessidade de se produzir consensos. A produção da arte total do desfile não diz respeito, portanto, à especificidade do artístico e lida também com outros códigos.

Portanto, o carnavalesco contemporâneo, mesmo sendo vital na criação dos desfiles, abarcando inúmeras tarefas e gozando de destacamento hierárquico e de visibilidade midiática, sofre, na maioria dos casos, limitações indicadas por outras funções, como a do diretor de carnaval¹¹⁵, figura cada vez mais importante na logística do grande espetáculo das escolas.

¹¹⁵ O trabalho do diretor de carnaval “começa na definição do enredo, em diálogo com o presidente [da escola] e o carnavalesco, e se estende pela coordenação e planejamento de todas as atividades no barracão, culminando na Avenida, onde atua diretamente ligado ao diretor de harmonia” (FEIJÓ; NAZARETH, 2011). Sua função assemelha-se a de um coordenador de produção de espetáculos que viabiliza ou apresenta os limites da produção disponível à imaginação do carnavalesco.

3.8 O Desfile como Lugar de Diluição das Formas de Arte

Apesar de Richard Wagner e Friedrich Hegel terem mantido em suas respectivas obras concepções diferentes e até antagônicas acerca da filosofia e da arte, observamos que por vias distintas chegaram a pelo menos um ponto semelhante: a antevisão a respeito da arte do futuro.

Hegel (2001), filósofo referencial do idealismo alemão, acreditou que a arte havia atingido o seu nível máximo de expressão da consciência humana na estatuária e na tragédia grega Antiga – formas de conhecimento da verdade por meio da transcendência religiosa. Em outro contexto histórico, o homem moderno, portador da autoconsciência de si e da existência, teria o espírito como expressão máxima da consciência, superando a necessidade do belo, ou seja, da arte, do sensível, da exterioridade.

Wagner, um “hegeliano de esquerda” (HELFERICH, 2006), herdando de Hegel apenas a tendência revolucionária, adotou a crença numa filosofia e numa arte que buscava a concretude do conhecimento, a reversibilidade entre os seres no mundo sensível e o entendimento da filosofia como ação e da ação como filosofia. A arte para ele era campo de saber privilegiado pela valorização do sensível e instrumento de transformação dos valores e dos meios sociais.

Segundo Hegel, com a perda da sua dimensão de sagrado, a arte (que expressara um dia a noção de verdade de um tempo) seria diluída em formas profanas.¹¹⁶

A evolução da consciência humana transformava no tempo do filósofo alemão a arte em ciência, reflexão subjetiva, e estaria ligada a criações posteriores como a própria “arte conceitual”, em uma mais que evidência da arte como campo de investigação e experimentação, criação de formas abstracionistas e mesmo possibilidade de misturas entre diferentes formas e linguagens.

Misturas estas que Wagner (2003), por sua vez (no caminho da concretude fenomênica e no elogio à arte, numa crítica histórica à tradição do idealismo de Hegel), buscou, anunciou e inspirou através de sua “obra de arte total do futuro”: uma criação resultante da convergência dos meios disponíveis (arte e tecnologia) através da capacidade humana de empregar suas faculdades num projeto que proporcionasse experiências sensíveis infinitas a partir da reunião das especificidades de cada modalidade artística.

¹¹⁶ Para muitos teóricos é justamente essa profanização que faz da Arte a experiência estética tal qual a conhecemos e concebemos hoje.

E que lugar melhor do que a rua carnavalesca (mesmo já controlada sob tantas normatizações) para os diferentes códigos e linguagens profanizarem-se, saírem da sua forma “pura” (da instituição moderna do museu, onde cria-se outro nexos de sacralização, o do racional) para exibirem sua força interativa na sensualidade, no narcisismo e na dança dos signos carnavalescos?

A rua que tem sido durante muito tempo o símbolo do perigo, do proibido, do desviantes, do marginal, do lugar de intimidade do escravo e a este relegado, tornou-se palco no Brasil de novas formas ($a + b = c$) como o carnaval brasileiro e a “obra de arte total das escolas de samba”, expressões híbridas.

Os desfiles das escolas de samba desconhecem, assim, o *paragone*, ou seja, o entendimento da arte centrado no estado de individualização e comparação/competição entre as formas em suas qualidades intrínsecas e singulares, que teóricos do século XVIII, como Lessing (1998), defenderam. A dança, em seus movimentos, inserida no conjunto espetacular não é mais dança, valendo o mesmo para as demais artes. O que resgata a convicção de Wagner de que as formas artísticas individuais atingiram o seu limite máximo e de que o futuro era necessariamente o da obra de arte conjunta e colaborativa. Esse “futuro” chegou e está em diversas experiências culturais, artísticas, tecnológicas e outras manifestações contemporâneas como os desfiles das escolas de samba.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Se desbotássemos, outros revelar-nos-íamos no carnaval /
Roubemo-nos ao deus Tempo e nos demos de graça à beleza total”
(Caetano Veloso – canção *Os passistas*
lançada no álbum *Livro*, 1997)

Vimos, ao longo desta dissertação, como pode ser válida a apreensão dos contemporâneos desfiles das escolas de samba enquanto um sentido de “obra de arte total”.

Tais desfiles, tornados espetáculos, articulam um sem-número de artistas, materiais, formas e linguagens artísticas e tecnológicas que os apresentam como obras coletivas, cuja multiplicidade não cessa de reafirmar o conceito de “óperas de rua”, além de atualizar e exemplificar, de alguma maneira, a *Gesamtkunstwerk* (antevisão de Richard Wagner sobre o comportamento da obra de arte do futuro como expressão resultante da colaboração entre as artes bem como do esforço criativo dos homens do povo).

Pudemos perceber como as escolas de samba, sob o espírito de negociação entre o institucional e o popular desde as suas origens influenciadas pelo modernismo, puderam articular códigos artísticos e culturais tão diversos. A presente pesquisa entendeu tal diálogo como prerrogativa fundamental para a viabilidade de um espetáculo com tamanho sentido de completude e para a proposição desta dissertação.

A complexidade destas agremiações carnavalescas manifesta-se na convivência de um sentido de totalização que chamamos de “wagneriano”, proporcionado, por exemplo, por Joãozinho Trinta, através de movimentos de unidade plástica, com um sentido totalizante mais crítico a Wagner e ligado ao modernismo e à arte contemporânea, expresso na forma das escolas de samba de modo geral, com sua justaposição de elementos diferentes entre si.

A crescente organização narrativa dos desfiles (fustigada pelo regulamento através, por exemplo, da distribuição de roteiro ao público, resultando numa contenção da própria descontinuidade inata à emissão/recepção desse modelo carnavalesco) atesta a busca da estabilidade de sentido e da unidade, apoiada no forte caráter de representação dos desfiles, em que até mesmo a forma retilínea da Avenida endossa o caráter prévio de organização do espetáculo que busca orientar (iludir) o olhar do público através do estabelecimento de uma ordem linear (de causa e efeito), progressiva e dramática dos acontecimentos.

Todavia, a presença dos desfilantes em sua potência performática, através do i- media-tismo do corpo, vaza a trama ou o “drama” cada vez mais arquitetado pelo carnavalesco a fim

da obtenção de ilusão. Além disso, a própria *alegorese* da “poética” dos desfiles reforça tal fratura na pretendida estabilidade dos mesmos devido à natureza da expressividade alegórica, carecente da mediação de cada espectador (BURGER, 1993; BENJAMIN, 2011b). Esta é constituída de fragmentos díspares e sua pluralidade de sentidos e multiplicidade de referências (materiais e imateriais) são características que aproximam a estética das escolas de samba contemporâneas à referência barroca.

Portanto, mais do que a mera convivência entre objetos e formas, atesta-se nessa expressão carnavalesca a relação entre produtos de temporalidades distintas, um arco que se estende da arte híbrida do presente (o “futuro” visto por Wagner!) ao arcaísmo da forma processional, da narrativa e à tragicidade observadas nos desfiles. Evoca-se, assim, a dinâmica noção de contemporaneidade proposta por Agamben (2009).

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (p. 59).

Deste modo, conseguimos “apaziguar” o paradoxo da convivência entre tantas forças que atuam em simultâneo na estética dos desfiles das escolas de samba: imagens de arcaico, imagens de presente e imagens de futuro, estas tão sensíveis ao rigor artístico de vanguarda quanto à última moda ou tecnologia.

Com isso, as escolas de samba, soberbas em grandiosidade, fecundas em elementos, “intempestivas”, “extemporâneas” (NIETZSCHE, 2005), aparentemente fora do tempo, às vezes arcaicas, às vezes modernas e futuristas, às vezes tudo ao mesmo tempo, falam de um modo particular do seu próprio tempo, abordando-o em suas “fraturas” e em suas composições ou percebendo a luz daquilo que é aparente “escuro”, como sugere Agamben (Idem).

“Escuro” que, para além dos paradoxos instaurados por cada época, pode ser, no caso das escolas de samba e no caso de suas formas contemporâneas, relativo a forças, digamos, “pós-modernas” que buscam a superação dos limites impostos pela noção moderna de História (com início, meio e fim), vendo, por exemplo, as origens não como forças presas no passado mas dispersas no presente e no futuro.

Sobre isso, lembremos Danto (2006), que discorre sobre “o fim da arte” enquanto superação do conjunto histórico de projetos, programas ou movimentos que estabeleceram (até antes da arte contemporânea) critérios formais prévios acerca do comportamento da experiência estética. Tal perspectiva ilumina também o espírito de mistura de elementos e temporalidades presente nos desfiles contemporâneos das escolas de samba.

As “Pequenas Escolas” como Porta-Bandeiras de uma Coletividade “Perdida”?

De Bayreuth como imagem-síntese da aurora triunfante da Arte sobre as opressivas convenções modernas (moral, Estado, leis, erudição acadêmica, comércio) à mesma Bayreuth como emblema da adesão ao poder instituído do Reich alemão. Foi este, de modo resumido, o percurso crítico de Nietzsche (1999, 2009) em relação à obra de Wagner. Da admiração à aversão, sempre em doses febris.

O filósofo entendia Bayreuth como espaço da experiência coletiva, do reencontro do homem com o suprapessoal e da superação do individualismo reinante na cultura moderna, produzindo um novo estado de humanidade e constituindo-se como algo além da estrita construção artística e arquitetônica.

Contudo, as circunstâncias relativas à construção de Bayreuth – produto de elevado investimento financeiro patrocinado por políticos além da visão wagneriana que vinculava a *Gesamtkunstwerk* a um projeto nacionalista próximo do Império Alemão recém-unificado (MILLINGTON, 1995), favoreceram, segundo Nietzsche (2009), a repetição de antigos vícios da cultura e do teatro (por artistas, crítica e público):

Uma mal dissimulada busca por [mera] diversão, por entretenimento a todo custo, considerações pedantes, ares presunçosos e escárnio com a seriedade da arte por parte dos que a realizam, brutal avidez por ganhos monetários de parte dos empresários, o vazio e a ausência de pensamento de uma sociedade que só pensa no povo quando este lhe é útil ou perigoso e frequenta teatros e concertos sem jamais lembrar de suas obrigações (...) (NIETZSCHE, 2009, p. 62).

Da condição de mestre inspirador da justiça, do amor fraterno e da libertação às amarras da tradição, Wagner tornou-se, para Nietzsche, a imagem de “artista da decadência” associada a um conservadorismo militarista:

É plena de um profundo significado que a chegada de Wagner coincida com aquela do ‘Reich’: ambos eventos provam a mesma coisa: obediência e pernas longas (NIETZSCHE apud MILLINGTON, 1995, p. 457).

Sob o auxílio de tal crítica de Nietzsche, podemos observar possíveis ambiguidades nas negociações das escolas de samba a interferirem em sua estética.

Desde o seu início projetadas como imagem legítima do popular, sob o respaldo da elite cultural na sua formação (anos de 1920), as escolas de samba sofriam ainda dos resquícios do período escravagista cuja abolição era ainda recente. As manifestações de matriz afro-brasileira e popular ocupavam, de modo renitente, lugar de marginalidade no imaginário coletivo e eram associadas pelas autoridades ao estigma da malandragem.

No século XXI, já em outra ponta de sua história, as escolas de samba gozam de reconhecimento pelos órgãos oficiais e são entendidas como instituições da cultura brasileira que representam a noção de nacional-popular.

Isto significa que as consequências de todo um arco de negociações têm dimensões políticas notáveis, como a possibilidade de amplificação das vozes das comunidades periféricas que abrigam as escolas e o sentido de permanência do fenômeno que se adapta às mudanças culturais, sociais e econômicas de cada tempo, assimilando novas facetas nos seus mais de oitenta anos de existência, demonstrando-se como organismo vivo.

Ainda assim, há que se observar as condições de negociação das escolas que, em última instância, representam (ainda) o popular. A progressiva inserção das agremiações no contexto da sociedade do espetáculo e do mercado (contribuindo para que as vejamos como criadoras de “obras de arte total”, dado o trânsito de conceitos, profissionais e técnicas provenientes das artes) traz consigo possíveis excessos e contradições.

Na arena dos desfiles contemporâneos, ocorre que muitos dos fazedores (anônimos) dessa “obra de arte total” tupiniquim não possam presenciar seus trabalhos, dado o loteamento do espaço carnavalesco por celebridades e marcas. “Fraturas”, na linguagem de Agamben (2009), que expõem a experiência dos desfiles como um *fato social total*¹¹⁷ da sociedade brasileira e contemporânea, microcosmo capaz de falar de tensões políticas, sociais e culturais acirradas por noções de mercado, midiaticização etc.

Importante deixar claro que o diálogo com as esferas do espetáculo, da mídia, do turismo e do patrocínio estatal e privado, agregam valores positivos a demandas e a necessidades culturais das escolas de samba do século XXI. Contudo, como sugere Canclini (2007), há que se negociar, de modo permanente, as entradas e as saídas dessa modernidade.

Percebeu-se nesta pesquisa que o elemento folclórico das escolas de samba foi o que sofreu maior retração, em termos estéticos, na “evolução” das mesmas ao *status* de espetáculo. Hoje, quando muitos reclamam da falta de um espírito mais afetivo e fraterno não só no ambiente extraordinário da Avenida em dias de carnaval, mas também no espaço-tempo cotidiano dos ensaios de quadra, por exemplo, reportam-se a um universo atravessado por questões políticas, especulação financeira, *glamourização* midiática (que muitas vezes não contempla os artistas anônimos), dentre outras. É fato que as escolas de samba oferecem potenci-

¹¹⁷ Conceito que resulta das reflexões do etnólogo francês Marcel Mauss (1872-1950). A partir do olhar sobre as interações entre os indivíduos e sobre a estruturação de seu mundo simbólico (práticas, trocas e representações sociais), é possível perceber a totalidade de uma cultura e suas noções de valor (TRIGUEIRO, 2003). Pelo caráter totalizante de sua abordagem e por sua localização histórica, podemos notar uma certa ligação (ou mesmo influência) do pensamento de Mauss com a “Antropologia Integral” de Feuerbach (inspiração de Wagner), a qual buscava ver o indivíduo em sua dinâmica material e coletiva.

al extra cultural para agentes “externos” – e tal dinâmica talvez possa manter-se em maior equilíbrio com indivíduos e valores “internos”.¹¹⁸

Na Avenida Intendente Magalhães (Zona Norte do Rio de Janeiro), outro “espetáculo” dá-se em dias de carnaval. Trata-se dos desfiles das escolas de samba dos grupos de acesso B, C e D.

Estas escolas, sem condições financeiras para realizar espetáculos de milhões de reais, vivem de expedientes como a reutilização de materiais doados pelas “grandes escolas”, gerando outro senso de criatividade (apoiado no mutirão) e o prazer com diferentes possibilidades, como assistir aos desfiles de perto e sentado em cadeiras de praia nas calçadas, algo impensável no ambiente cada vez mais profissionalizado e na megaestrutura de arquibancadas, camarotes e frisas da Marquês de Sapucaí (PIMENTEL, 2012).

À luz do conceito da *Gesamtkunstwerk* de Wagner, que contempla não apenas a produção da beleza infinita (produzida pela cooperação das diferentes modalidades artísticas), mas também a promoção de uma “comunidade do futuro” fundada na relação solidária e fraterna entre os homens (movedores da “obra de arte total”), projetemos a relativa precariedade da “obra de arte total” das escolas que desfilam na Intendente Magalhães como um paralelo mais efetivo do socialismo utópico exortado por Feuerbach e Wagner do que as próprias escolas do Grupo Especial, cujo nome já designa uma diferença e cujo ambiente é atravessado por interesses individuais.

Contudo, é possível tencionar ainda mais a questão. O fato de haver uma divisão hierárquica em grupos e uma relação entre os mesmos que explicita a busca de acesso cujo “ápice” é o Grupo Especial, demonstra que, por maior que seja a espontaneidade, o sentido de colaboração e de pertencimento genuíno dos participantes (sabedores de que não encontrarão holofotes) e a desobrigação com desfiles grandiosos e tão bem acabados, a referência do Grupo Especial existe.

“Chegar lá” é a meta estimulada pela própria organização oficial dos desfiles, que ao longo dos anos têm promovido um enxugamento da quantidade (e da diversidade) das agremiações “para o bem do espetáculo”. O que gera, senão a fusão de muitas escolas, o encerramento das atividades carnavalescas (PIMENTEL, Idem).

Entretanto, aproximar-se de modo gradativo desse “topo” do carnaval significa negociar com determinadas instâncias (como a “sociedade do espetáculo”) e pôr em um desconfor-

¹¹⁸ Preferiu-se pela utilização dos termos “interno” e “externo” entre aspas para problematizar a questão de que mesmo dentro das escolas de samba há ou podem haver interesses de prática comercial (e vice-versa), desmitificando, assim, a dicotomia entre “cultura popular” e “cultura de massa”.

tável desequilíbrio alguns elementos tão íntimos do carnaval: o caráter de festa e de congregar-se popular, as interações humanas sem tantas mediações de poder e mesmo a alegria que nos chamados grupos de acesso já passaram a constituir-lhes uma identidade própria.

Entendemos que assumir a condição de espetáculo decorre, a um só tempo, da pressão do contemporâneo e de uma escolha de que é preciso ter consciência quanto a todas as suas consequências.

Os Desfiles como Espaço de Crítica e Novas Formas

O ambiente cultural de negociação abordado até aqui afeta a produção de uma expressão estética particular. Observamos na linguagem contemporânea das escolas de samba (sua “arte total”) uma ausência talvez tão progressiva quanto o seu desenvolvimento estético: os desfiles como espaço de crítica e reinvenção de si mesmos.

Nas duas primeiras décadas do século XXI, o carnaval do Rio de Janeiro vive a chamada revitalização dos blocos (que nunca “morreram”, mas que voltaram a receber maior olhar da mídia e maior interesse público e privado).

Creditamos tal fenômeno a algo que passa pelas escolas de samba. Como representantes oficiais do carnaval nacional, as escolas institucionalizaram-se e complexificaram-se a tal ponto que a voz individual dos participantes dentro das agremiações e a renovação criativa dos desfiles tornaram-se elementos, de certo modo, engessados. Com muito mais a perder em seu diálogo com diferentes esferas de poder, as mudanças nas escolas de samba ocorrem de modo lento e “seguro” para os envolvidos.

Já os blocos têm oferecido a possibilidade de o indivíduo confeccionar a própria máscara e a própria fantasia, exercendo, de modo frequente, a sua insatisfação com o mundo (a política, principalmente), que passa pelo contexto contemporâneo da crise dos sistemas de representação, sobretudo a representação política, mas que a arte as vanguardas do século XX já evidenciavam quando apontavam o esgotamento das instituições no lidar com as demandas da práxis vital cotidiana e propunham a quebra das estruturas de mediação, como a narrativa.

Na prática dos blocos contemporâneos, novos sentidos políticos e estéticos passam pela assunção do corpo como veículo primordial de expressão de códigos mais maleáveis, transdisciplinares e transgressivos. Nas escolas de samba, as distâncias entre o indivíduo e sua efetiva comunicação (que passam por variados e rígidos níveis de hierarquia) são maiores se

comparadas ao intervalo existente na interação entre os indivíduos (praxemias) atuantes nos blocos, que trazem, com isso, outra percepção e organização social (AZEVEDO, 2014).

Nas escolas de samba, alas tradicionais sofrem relativo esvaziamento devido às exigências da fabulação do enredo, fantasias caras evidenciam o sentido radical de comercialização existente, programas exaustivos de ensaios expõem a disciplinarização e premeditação dos desfiles.

A dificuldade das escolas de samba em serem mais simples parece repetir, com relativo atraso, a tensão similar das artes e da política e o crescimento do descontentamento popular com as formas de representação, que avança sobre as ruas incorporando em sua plataforma de organização as redes sociais virtuais seja no Oriente Médio, na Europa ou na América Latina. Pensar o futuro da forma das escolas de samba é refletir sobre isso, e a “revitalização” dos blocos é parte de um contexto sintomático.

Notamos também como a grandiosidade exuberante da arte total dos desfiles pode aproximar-se, por esta mesma qualidade, de discursos totalitários sob a aparência de inversão carnavalesca. Lembramo-nos da fase das escolas durante o Estado Novo de Vargas e dos seus “patrióticos” desfiles.

Benjamin (1985), acerca da obra de arte na era de sua massificação, tratou de uma “estética da guerra” promovida por discursos totalizantes. Meierhold demonstrou em seu teatro que toda arte revolucionária pede uma forma revolucionária (PICON-VALIN, 2008).

Tomemos, então, o exemplo da Mangueira em 1984 (primeiro ano da Passarela do Samba). Ao chegar à Praça da Apoteose, movida pelo ímpeto daquele desfile inaugural da Passarela e em gesto de sintonia com a vibração da massa, retornou à “Avenida” em sentido contrário. Ora, o retorno ao princípio da pista evoca a circularidade presente nas formas populares que a lógica de retificação e progressiva racionalidade dos desfiles suprimiu, tornando-os cada vez mais previsíveis em sua *féerie* e grandiosidade.

Tal racionalização trouxe um sentido de organização que tem seus aspectos positivos, porém o desfile da Mangueira, naquele entusiasmo pela nova arquitetura, que elogiava a festividade dos comuns e reservava espaço para a apoteose do conagraçamento popular, deixou-se mover pelo sentimento coletivo, quando não havia ainda tantas normatizações sobre os desfiles no então novo espaço cênico.

As escolas de samba demonstram acompanhar o seu tempo, negociando a própria sobrevivência, mas talvez sua vida daqui para frente possa estar também na ousadia de fazer o diferente da maioria, saindo de uma zona de conforto que garante a pontuação razoável mas que não provoca cultural e esteticamente na mesma frequência com que poderia. É quando a

linguagem grandiosa e poderosa do seu espetáculo “total” apequena-se por medo de reinventar-se, demonstrando o comprometimento do carnaval contemporâneo com um pragmatismo que não arrisca para não perder espaço.

Santos (2002) defendia particular sentido de globalização frente ao modelo geopolítico vigente, apontando as fragilidades do sistema capitalista (marcado pela tirania do capital e da informação, pela individualidade e competitividade excessivas, pela exclusão etc). Tal proposta abalaria o sistema em vigência a partir de movimentos regionais que utilizariam a unificação da técnica e das normas instrumentais (confirmando a previsão da “obra de arte total” teorizada por Wagner)¹¹⁹ para o desenvolvimento de uma nova humanidade, pautada por uma perspectiva mais solidária.

Com isso, Santos propunha o resgate da utopia de modo concomitante a uma antevisão da crise do sistema neoliberal, após décadas de especulação financeira desenfreada e de um panorama cultural dos diferentes locais do globo sob uma dominação vertical de empresas e interesses transnacionais da cultura de massas que tentam padronizar as diferenças trazidas por cada regionalidade periferizada.

Deste modo, a crença de Santos demonstraria seu fundamento e o surgimento de um “período popular da história” imaginado por ele tem não exatamente a garantia de sua concretização, mas inspira os caminhos futuros da economia (cujos valores atravessam todas as relações e produções simbólicas).

Assim sendo, a arte total dos desfiles das escolas de samba, fecundas em criatividade, pode “marchar” (termo de Santos) para perspectivas estéticas que revalorizem o lugar das subjetividades trazidas por seus corpos ou o sentido de grupo em tempos de liquidez das experiências coletivas (a partir de uma amplificação das múltiplas vozes das comunidades que sustentam as escolas).

A carnavalesca Rosa Magalhães (2013) recorre aos diferentes ciclos criativos das escolas de samba pela maneira como privilegia as fantasias (isto é, o folião) e não os carros alegóricos gigantescos, traço marcante dos desfiles contemporâneos¹²⁰:

Magalhães: Eu acho que a pessoa é mais interessante do que o carro alegórico. Isso é uma coisa de época, uma hora está gigantesco, vai chegar uma hora que vai encolher.

Vasconcelos: Você acha que já está encolhendo?

Magalhães: Tomara que encolha (Risos)

¹¹⁹ No século XXI, os aparelhos eletrônicos móveis (que incluem em suas funções telefone, internet, games, câmera) demonstram a unificação de múltiplas possibilidades em uma mesma máquina.

¹²⁰ Entrevista concedida aos jornalistas Renata Vasconcelos e Chico Pinheiro. No ano de 2013, o desfile campeão da Vila Isabel, mesmo trazendo alegorias de grandes proporções desde o elemento alegórico da comissão de frente, destoou das demais escolas por construir o desfile a partir de indicações do samba criado pelos compositores, os quais dentro do carnaval contemporâneo costumam servir às criações do carnavalesco.

Vasconcelos: Por que, hein, Rosa? (...)

Magalhães: Já teve época de serem 13, 14 carros alegóricos. Aí diminuiu *pra* 7, agora está expandindo, daqui a pouco encolhe de novo, já foi uma época que eram 3...

Pinheiro: Eu li uma entrevista, você dizia: “Isso aqui não é escola de alegoria, não é escola de fantasia, isso aqui é escola de samba”.

Magalhães: Não é? Então: gente cantando e dançando.

É claro que como artista plástica e cenógrafa, Magalhães interessa-se pela elaboração de alegorias, mas a ênfase dada aos figurinos em seus desfiles critica o destaque a determinados elementos cenográficos do espetáculo que deixa, muitas vezes e em segundo plano, o homem: a “substância e o objeto da arte”, segundo Wagner (2003).

Importante ratificar: os elementos humanos e coletivos mencionados acima são valores que as escolas de samba possuem desde sempre e que podem sofrer maior investimento a fim de um maior equilíbrio com o elemento espetacular.

O pensador Wagner, antes do encenador agir, pôs em questão a obra e sua relação com o futuro. Façamos o mesmo e pensemos, então: qual a imagem da escola de samba do futuro? Que modelo de escola se quer? Qual o espaço a ser concedido no presente ao jovem e à criança para o surgimento do sambista e do folião futuro?

As escolas sabem da sua realidade mais do que ninguém, porém o pensamento sobre suas novas possibilidades e rumos há que considerar a retomada de sua capacidade crítica (que vem a ser uma dificuldade do próprio contemporâneo em suas articulações, muitas vezes, tão difusas) e do investimento em ousadia, que correspondem ao espírito de transgressão inato à definição bakhtiniana de carnaval.

Os Desfiles e a Produção de uma Estética Brasileira

Como texto resultante de uma dissertação de mestrado, a presente pesquisa mantém o compromisso com o espírito crítico. Daí o fato de não apenas “jogar confete” sobre o espetáculo das escolas de samba e buscar as tensões e contradições existentes no interior da proposição de uma “obra de arte total carnavalesca”.

Encerremos, porém, este trabalho evocando traços de sua positividade. As escolas de samba contemporâneas proporcionam um espetáculo em termos técnicos próximos a grandes espetáculos feitos pelo mundo. Se olharmos imagens de um evento como o Festival de Ópera de Bregenz, na Áustria, teremos a impressão de estarmos diante de alegorias de escolas de samba.

Figura 28 – Imagem da montagem de *Um Baile de Mascarados*, de Giuseppe Verdi, no Festival de Ópera de Bregenz, Áustria (1999)



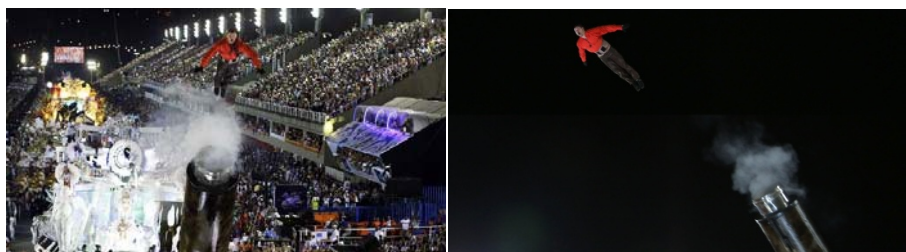
Legenda: A partir de outras manifestações podemos constatar a grandiosidade e a riqueza do espetáculo produzido pelas escolas de samba contemporâneas.

Fonte: <<http://www.wilderutopia.com/landscape/urban-art/austria-opera-spectacles-rise-from-the-lake-at-the-bregenz-festival/>>, acesso em: 2014.

Isto significa o crescimento de um modo de fazer que conta com profissionais experimentados e conceitos que podem até ser originalmente estrangeiros (como a ideia de “obra de arte total” aqui proposta) mas que sofrem uma aclimação ou conformação à cultura brasileira.

Desta forma, as escolas de samba promovem “o maior complexo de exposições artísticas simultâneas do mundo moderno” (MUSSA e SIMAS, 2010), espetáculo cujas proporções contemporâneas (apeladas de hollywoodianas) já atingiram o plano aéreo como zona de exibição dos desfiles.

Figuras 29 e 30 – Acrobata chileno na comissão de frente de Grande Rio (2014), “a” e “b”



Legenda: Imagens da mega-produção da comissão de frente da Grande Rio (2014). O acrobata chileno Cachi Valencia, descoberto em um show em Las Vegas, foi lançado seis vezes durante o desfile por um projétil instalado no elemento alegórico da comissão.

Fontes: <<http://www.pr8.com.br/entretenimento/evento/piratas-na-grande-rio/>>, <<http://carnaval.uol.com.br/2014/rio-de-janeiro/noticias/2014/03/03/homem-bala-da-grande-rio-diz-que-performance-no-desfile-foi-inedita.htm>>, acesso em: 2014.

Na contemporaneidade dos wagnerianos Festivais de Bayreuth, na Alemanha, uma artista brasileira assinou os figurinos da montagem de *O Anel dos Nibelungos*, dirigida pelo encenador Frank Castorf, no ano das comemorações pelo bicentenário de nascimento de Richard Wagner, em 2013.

Adriana Braga Peretzki, que desenvolve sua carreira na própria Alemanha, inspirou-se em códigos visuais e na sensualidade das fantasias das escolas de samba para desenvolver os figurinos da versão de Castorf sobre a obra-síntese de Wagner.

Como brasileira, eu trago o meu toque brasileiro, acho que isso é importante. Foi por isso que a Eva Wagner [neta do compositor e diretora do Bayreuth Festspielhaus] gostou tanto do meu trabalho quando o viu em Paris. A cultura e o carnaval brasileiros fazem parte da minha vida, eu sou nascida e criada com samba. Então quando vimos o personagem Pássaro da Floresta, que na verdade deveria cantar da orquestra, eu disse “não, ela não pode cantar da orquestra, vai cantar do palco e ter um figurino de samba, como um destaque de escola de samba” (PERETZKI, 2013).

Adriana nasceu no Rio de Janeiro e foi criada próxima do Morro de Mangueira, no bairro do Rocha, tendo sido frequentadora da escola de samba Mangueira.

A história de Adriana denota que as escolas têm estofo histórico para verem sua linguagem visual e musical disseminada e capaz de ser reconhecida mundo afora. Uma estética alegórica, de exuberância e cores tropicais. Estética que já nutriu e segue inspirando experiências artísticas em áreas como as artes plásticas e o teatro brasileiros - aqui, a propósito, temos uma sinalização de possíveis desdobramentos desta pesquisa, junto ao movimento de ver, de modo exclusivo, em que aspectos mais os desfiles das escolas de samba fundam noções particulares de uma arte total, extrapolando a análise comparativa com o conceito wagneriano (escopo desta dissertação e meio de aproximação inicial às estruturas dos desfiles das escolas de samba).

Figura 31 – Figurino de Adriana Peretzki para o Bayreuth Festspielhaus (2013)



Legenda: Figurino representando um pássaro da obra wagneriana cuja estrutura e visualidade não deixa dúvidas quanto à referência da estética das escolas de samba no trabalho de Adriana Peretzki.

Fonte: <<http://www.dw.de/figurinista-carioca-d%C3%A1-um-toque-de-samba-a-%C3%B3pera-de-wagner/a-17004531>>, acesso em: 2014.

Adriana e sua trajetória (de profunda ligação afetiva e estética com as escolas de samba antes de chegar à terra e à obra de Wagner) ilustram esta pesquisa e a cultura brasileira que proporciona a mescla, sem a qual a diversidade das escolas de samba seria improvável.

Os desfiles das escolas de samba têm a capacidade de nos remeter à condição mestiça da cultura brasileira pela multiplicidade de códigos culturais neles envolvidos: do ritmo de bases africanas ao operismo e refinamento plástico e harmônico europeus, resultando em uma expressão que, estrito senso, não é nem África nem Europa. Neste sentido, nem a designação ópera satisfaz, pois trata-se de uma terceira coisa (híbrida), fruto de um tempo e de um espaço miscigenados, e que reforça o Brasil como lugar de onde viria o “caos” de uma coisa nova e moderna exatamente por ter na miscigenação a sua força maior (ANDRADE, 1976; RIBEIRO, 2006; TRINTA, 1985).

Esta miscigenação encontra metáfora na linguagem multifacetada dos desfiles das escolas de samba.

A Mobilização Nacional do Carnaval e o Povo-Artista

Os desfiles das escolas de samba, apesar do reconhecimento estético e social conquistado ao longo dos anos, são ainda tratados, não raro, como manifestações artísticas inferiores

por parte de instituições oficiais ou de integrantes destas devido à vinculação de seu carnaval não só à esfera da chamada cultura popular como também, de modo progressivo, ao contexto da cultura de massa.

Contudo, os desfiles exercem um magnetismo (mesmo sobre aqueles que os criticam) que intriga segmentos tradicionais como a academia e contribuem, assim, para a quebra de barreiras institucionais.

Muito já se falou a respeito da capacidade da música popular brasileira de integrar um país de dimensões continentais e de intensa matização cultural como o Brasil. Tal dinâmica não se efetua do mesmo modo na evolução de outras instituições e formas artísticas no país.

Só mencionando o teatro, podemos citar as “oscilações vertiginosas” ao longo da sua prática na cultura brasileira, segundo Brandão (2001), que Heliodora (2013) chama de “descontinuidades”. Ou seja, o desenvolvimento teatral do país, a exemplo de outras áreas como as artes plásticas, apresenta dificuldades históricas de instituir-se como experiência e tradição sólidas na formação cultural do homem brasileiro comum, ficando restrita a uma parcela da população.

O carnaval, por outro lado, “grande religião da ‘raça’”, segundo Andrade (1976), período de festividade associado ao espírito do povo brasileiro desde os tempos coloniais e à música popular urbana, é acordo tácito dentro da estratificada sociedade brasileira, tendo, além disso, o poder ambíguo de anestesiar ou de acirrar tensões culturais.

Em meio a isso, despontam as escolas de samba, forças eleitas pela sociedade como representação maior do carnaval brasileiro, proporcionando a partir da esfera do popular uma grande “ópera” a céu aberto ou uma galeria de arte móvel com um poder de penetração na massa sem igual.

Ainda assim, certo “complexo de inferioridade” persiste e tenta omitir a força da expressão das escolas de samba e do carnaval, o mesmo que vê na miscigenação a impureza dos elementos europeus e não o índice de uma diversidade tropical. Tal traço da cultura brasileira é abordado no conto de Machado de Assis (1950), cujo “Homem célebre” passa a vida inteira sofrendo para compor sérias, profundas e malsucedidas obras no estilo de Mozart, Beethoven e Shumann até descobrir, apenas às vésperas de sua morte, que as suas contagiantes polcas (tão celebradas pelo povo) eram a expressão mais autêntica do seu trabalho. O que não significa que seus estudos dos clássicos europeus não fossem partícipes da composição de suas polcas.

Quem move a “arte total brasileira” das escolas de samba, a despeito da centralidade midiática dos carnavalescos, é um corpo coletivo de homens e mulheres cujas individualidades criativas participam da materialização de uma intenção comum.

Wagner, em sua teorização sobre a “obra de arte do futuro”, indagou-se sobre a natureza do artista do futuro:

Quem será, então, o artista do futuro?
Sem dúvida, o poeta.
Mas quem será o poeta?
Indiscutivelmente, o ator.
Mas, uma vez mais, quem será o ator?
Necessariamente, a comunidade de todos os artistas... (WAGNER, 2003, p. 196).

Como a arte do futuro era para o compositor alemão sinônimo de uma arte coletiva, a “obra de arte total” não poderia ser feita senão pela comunidade, não pertencendo de modo exclusivo nem ao poeta nem ao ator. “Ator”, no sentido mais amplo de “atuar”, é para Wagner a comunidade de todos os artistas.

O sentido comunitário exposto acima expressa também a especificidade de cada intenção artística que demanda um agrupamento particular de habilidades. Numa perspectiva moderna, Wagner concebe que a “comunidade artística livre” alterna-se de acordo com a necessidade gerada pelo drama. Cada enredo ou cada desfile das escolas de samba exige também a sua conformidade específica de “atores”/artistas para atender às necessidades expressivas de um projeto que se renova a cada ano.¹²¹

Se as necessidades artísticas mudam e o corpo coletivo de artistas acompanha tais alterações, não haveria outro “artista do futuro” senão a totalidade da comunidade, o próprio povo, na sua constituição de inúmeras individualidades criativas que se somam e diluem-se na compreensão de um todo dramático a ser gerado.

Podemos, então, ver os artistas das escolas de samba (ferreiros, carpinteiros, escultores, laminadores, empasteladores, aramistas, vimeiros, espelhadores, bordadeiras, costureiras, chapeleiros, peruqueiros, sapateiros, tingidores, estampadores, iluminadores, coreógrafos, maquiadores, atores e outros), em sua maior parte anônimos, formados nos barracões das escolas, encarnar, juntamente com os artistas egressos de ambientes culturais institucionalizados, a noção revolucionária de “povo” projetada por Wagner:

¹²¹ Wagner (2003) demonstra uma visão do futuro que surpreende pela maneira como antevê o contemporâneo. Além de afirmar o caráter coletivo da arte do futuro, diz que cada projeto artístico deverá exigir uma conformação única, frustrando, assim, o pensamento tradicional (segundo ele, materializado sobremaneira no Estado), que tenta fazer do futuro uma experiência tão conhecida e controlada quanto o presente, afim de não perder o poder sobre a organização social.

Povo (...) não sois vós [burguesia “erudita”] nem é essa “populaça”. A existência do povo é coisa que só podemos imaginar quando não houver nem uma coisa nem a outra (...) O homem mais cultivado ou o homem mais inculto (...), o que foi educado na insensibilidade erudita ou o que se desenvolveu na rudeza depravada, logo que sente e alimenta dentro de si um impulso que o move para fora do covarde prazer que lhe oferece o criminoso contexto da nossa presente situação estatal e social, ou para fora da embrutecida subordinação a ela, logo que esse impulso o faz sentir repulsa pelas alegrias sensaboronas da nossa cultura inumana, (...) em face de uma organização social utilitarista que nada tem de útil para o carenciado e só serve aquele que de nada carece, (...) esse é o povo (WAGNER, 2003, p. 213).

Wieland, a lenda popular que “o povo dos antigos germanos, rude, não-civilizado, criou, por nenhuma outra razão que não fosse a da necessidade interior” (WAGNER, 2003, p. 215), é a metáfora encontrada por Wagner para falar dos impulsos criativos do povo.

Wieland, o alegre ferreiro, prazeroso no seu fazer, que “transformava os metais nos mais artísticos adornos, magníficas armas, aceradas e belas” (Idem), após a opressão do rei Neiding (que o fez escravo para que produzisse “toda espécie de coisas úteis, sólidas e duradouras”), consegue no seu sentimento de falta, de privação terrível e onipotente, forjar asas, “o que nunca espírito humano algum tinha imaginado”.

Para Wagner, a lenda do ferreiro *Wieland* e sua inventividade é algo que fala, dentre outros sentidos, da libertação do homem comum por meio de sua criatividade.

O “riso regenerado” do ato carnavalizado do popular (BAKHTIN, 1993) traz exatamente este potencial crítico (e autocrítico) que têm sofrido relativo esvaziamento no carnaval à medida em que os desfiles das escolas de samba avançam como espetáculo.

Entendemos as diferenças históricas entre a realidade social vivida por Wagner no século XIX e a do início do século XXI, considerando que mesmo sendo o compositor alemão personalidade de ideias e diagnóstico social de grande atualidade, não é necessariamente por via dos seus arroubos revolucionários que a sociedade contemporânea e o carnaval deverão encontrar caminhos mais equânimes entre os seus diversos atores e propostas.

A perspectiva contemporânea dos estudos culturais oferece-nos o caminho da negociação e a conclusão que fazemos é a de que se é na negociação que as escolas de samba criam um modelo espetacular tão poderoso esteticamente e representativo da cultura brasileira, é na negociação contínua que devem tentar a amenização de seus excessos e contradições, pois se fazer festa é lutar por aquilo que deve ser festa (FERREIRA, 2005), as vozes envolvidas na construção da “obra de arte total” das escolas de samba devem pronunciar-se de modo permanente.

Carnavalizando Wagner numa Proposta de Enredo

O que poderia acontecer se a vinda de Wagner ao Brasil, por convite de D. Pedro II e sua corte, tivesse realmente se concretizado? O que se daria com uma transferência de exílio político do artista militante para os trópicos em meados do século XIX? E o que Wagner não esqueceria jamais após passagem pitoresca pela terra tupiniquim?

Nesta hipotética viagem traduzida em enredo de escola de samba, Wagner, abençoado pelas forças místicas de sua obra-síntese (*O anel dos nibelungos*), receberia a eterna juventude dos deuses para uma imersão no espaço e no tempo do carnaval brasileiro até constatar a consolidação da “obra de arte total do carnaval” feita pelas escolas de samba no século XXI. Seus protetores divinos, sabendo que abaixo da linha do Equador tudo pode acontecer, resolvem preveni-lo das surpresas desagradáveis dos trópicos com o melhor das proezas “brasílicas” através de uma viagem fantástica por momentos diversos da história do carnaval brasileiro moderno (sobretudo o popular).

Assim que aporta em chão brasileiro entre meados e fins do século XIX, Wagner é capturado no cais por homens “disfarçados” de marinheiros. A cidade real do Rio de Janeiro fica em polvorosa e a polícia é acionada pela corte. Wagner, que chega logo em fevereiro (mês do carnaval!), é, na verdade, sequestrado por negros foliões de blocos e cordões que querem “pregar uma peça” nas autoridades, as quais aguardam o compositor para seu usufruto exclusivo na elitizada Sumidade Carnavalesca.

Passado este preâmbulo, começa, de fato, o enredo a ser elaborado plasticamente. Mas no abre-alas, já podemos ver um Wagner serenojovial em uma floresta recebendo as bênçãos de fadas e elfos das mitologias nórdicas e germânicas. Nas alas em seguida, passeamos pelas principais obras de Wagner, como se o compositor estivesse dando-lhes um “até logo”, forma esta de apresentar os dramas musicais de Wagner ao público.

Na segunda alegoria, vemos Wagner representado por um destaque (ao centro e no alto de um “navio”) absorto com a mixórdia alegre da cidade e encantado com a baía de Guanabara. Nas laterais do carro e num plano mais baixo, os marinheiros “brincantes” e “sequestradores” o olham.

Começa o setor do desfile em que Wagner passeia pela cidade numa sucessão de alas representando o carnaval popular da época: entrudos, zés-pereiras, blocos de sujos, cordões etc. Na alegoria que fecha o setor, Wagner (escultura) tira “férias” de sua sisudez germânica, surpreende ao brincar o entrudo, lançando baldes d’água, gargalhante, “submergindo ante os cordões de Botafogo” e o carnaval brasileiro (ANDRADE, 1976).

Começa o setor mais social da viagem. Wagner percorre a Pequena África, a Pedra do Sal, o Valongo, os cortiços da futura Avenida Rio Branco, a Praça Onze, a casa de Tia Ciata, onde o gringo encanta-se pelo poder feminino da preta velha, percebe o jogo rítmico de Pinguinha, Donga e João da Baiana. Ao som de batuques, entra na roda de samba e quase recebe um santo no meio do terreiro, entregue e encantado com a força mística e o sincretismo brasileiro.

Este texto é muito mais um “delírio” e uma inspiração de enredo do que a escritura de uma sinopse totalmente armada, por isso dispensamos, por ora, seguir com maior rigor ou detalhamento. Mencionemos, apenas, personagens e cenas ainda desconexas que podem estar no desenvolvimento desse enredo e dessa viagem: o Rio moderno (*belle époque*), a inauguração do Theatro Municipal, os cafés, o flunar com João do Rio, os bailes carnavalescos e suas orquestras, a sofisticação operística dos ranchos carnavalescos, o Pão de Açúcar, o Cristo Redentor (mesmo sendo Wagner “meio” ateu), o burburinho das marchinhas carnavalescas e a “era de ouro” do rádio, o fervilhar de filas na Cinelândia para as chanchadas com Oscarito, Grande Otelo e cia, um flerte do compositor com Chiquinha Gonzaga, um desconcerto do mesmo ante a exuberância de Carmen Miranda, o fascínio wagneriano com o *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes.

Saltemos para a visão possível do penúltimo carro alegórico. Wagner, desperdiçado e inchado, exibindo uma descompostura momesca, dionisíaca, depois de beber cerveja dias e mais dias sem parar. Na sua Alemanha não ousaria ingerir tanta cevada, nem mesmo no período de distensão do *karneval*, famoso pela tradição dos carnavais de Bonn, precursores da emancipação feminina a partir de lavadeiras de Benel, ou dos carnavais de Colônia com seus carros alegóricos ricos em crítica aos políticos (ARAÚJO, 2000; DEUTSCHE WELLE, 2014). Pelo ar do compositor na alegoria, não há mais disposição para muita coisa. Engano. O próximo e último setor é das escolas de samba: Wagner e o morro (desbravando São Carlos e Mangueira), os bares do Estácio, as “quebradas” do subúrbio de Osvaldo Cruz e Madureira, as praças, o meio-fio das calçadas, os instrumentos musicais improvisados, a dança sensual e o canto desabrido das cabrochas.

No último carro alegórico, uma imagem metalinguística deve dar a ver a apoteose dos desfiles contemporâneos das escolas de samba, a sua ópera tupiniquim renovadora da ideia de uma “obra de arte total”.

Lembremos que nesse sonho de enredo, o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira representa *Tristão e Isolda*, drama wagneriano e emblema do amor romântico, eterno, invencível, maior que a própria morte. Antes de tudo, a comissão de frente, como síntese

do enredo, pode ser a estupefação de Wagner, representante da riqueza harmônica da música europeia ante a ancestralidade percussiva do lugar de sua grande referência estética, a Grécia Antiga, e do mundo do samba da “nova obra de arte total” a ser conhecido por ele.

No Brasil, onde ganharia abrigo do exílio invernal e depressivo de Zurique, Wagner conheceria os românticos brasileiros, conversando com Gonçalves Dias e deixando escorrer furtiva lágrima ao ouvir uma versão alemã para a “Canção do Exílio”, obra de motivo universal. Poderia ter com os modernistas, discutindo com Villa-Lobos os caminhos do folclore na música e admitir para Osvald de Andrade, em conversa sigilosa, a força dos cordões. Poderia ainda reconhecer nos tropicalistas os acréscimos dos recursos elétricos à música, pensar a Arte na relação com os aparelhos tecnológicos que já realizam a sua visão da forma híbrida num mesmo organismo.

Wagner no Brasil seria uma viagem inusitada, mas que não deixaria de remontar a uma tradição de expedicionários e viajantes encantados com o Brasil, como Barão de Langsdorff, Stefan Zweig e Pierre Verger.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Ana Teresa de. *Palco de asfalto: teatralização do carnaval*. São Paulo: USP, 2008.

ANDRADE, Osvald de. O manifesto antropófago. In: TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARAÚJO, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. São Paulo: Editora Brasileira, 1950.

AZEVEDO, Paulo Emílio. A cidade apresenta suas armas: o artista como agente político na cidade. *Revista Performatus*, v. 2, n. 8, jan. 2014.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARROS, Paulo. *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tanhäuser em Paris*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2011a.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador: um estudo do drama nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERNAT, Isaac. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRANDÃO, Tania. O teatro brasileiro no século XX: as oscilações vertiginosas. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. 2001. p. 301-335.

_____. Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968. In: BRANDÃO, Tania ; HE-LIODORA, Barbara ; KAZ, Leonel ; MAGALDI, Sábado ; MARINHO, Flávio ; SACHETA, Vladimir. *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004. p. 122-140.

BRECHT, Bertolt. *Pequeno órgão para o teatro*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-1948>>. Acesso em: 11 mar. 2014.

BRETON, David Le. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BURNETT, Henry. Wagner em Bayreuth: uma revolução? *Revista Cult*, São Paulo, n. 133, 2009.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

CANDEIA e ISNARD. *Escolas de samba: a árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lida-dador/SEEC, 1978.

CAVALCANTI, Anna Hartmann. Arte como movimento de renovação da cultura. In: NI-ETZSCHE, Friedrich. *Wagner em Bayreuth*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009. p. 7-34.

O MISTÉRIO DO SAMBA. Direção: Lula Buarque de HOLANDA e Carolina JABOR. Elenco: Jair do CAVAQUINHO. 1998.

CHAVES JUNIOR, Edgar Brito. *Wagner e o Brasil*. Rio de Janeiro: Emebê Editora Limitada, 1976.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COLLAÇO, Vera Regina Martins; LUZ, Ana Luiza da. É carnaval! Nos palcos da Revista... In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 19., 2009. *Anais*. [S.l.: s.n], 2009. p. 1-5.

CROWL, Harry. A Música de Richard Wagner e a sua Influência no Brasil. Disponível em: <<http://blog.goethe.de/wagner/uploads/RichardWagnereoBrasil.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2013.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

DÉBORD, GUY. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Coletivo Perifeira, 2003.

DELEUZE, Giles. *A dobra, Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DEUTSCHE WELLE. *Carnaval na Alemanha*. Disponível em: <<http://www.dw.de/carnaval-na-alemanha/g-17463006>>. Acesso em: 7 mar. 2014.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DUNTON-DOWNER, Leslie; RIDING, Alan. *Guia ilustrado Zahar: ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

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

FEIJÓ, Carlos; NAZARETH, André. *Artesãos da Sapucaí*. São Paulo: Olhares, 2011.

FERNADES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

FONSECA, Carlos da. Introdução. In: WAGNER, Richard. *A arte e a revolução*. Lisboa: Antígona, 1990. p. 7-30.

FROTA, Lélia Coelho. Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação. In: VELHO, Gilberto. *Cultura Material: identidades e processos sociais*. Funarte, Rio de Janeiro: Encontros e estudos. 2000. p. 23-45.

GADELHA, Carmen. A respeito de trágicos e ébrios. *Revista Pitágoras*, n. 500, v. 4., abr. 2013.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: _____. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. *Carnavalesco, o Profissional que “Faz Escola” no Carnaval Carioca*. Dissertação (Mestrado) - UFRJ, EBA, Rio de Janeiro, 1992.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.

HELPERICH, Christoph. *História da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HELIODORA, Barbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. O teatro no Brasil: de Anchieta a Vestido de Noiva. In: BRANDÃO, Tania ; HELI-ODORA, Barbara ; KAZ, Leonel ; MAGALDI, Sábato ; MARINHO, Flávio ; SACHETA, Vladimir. *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2004. p. 74-88.

JUSTO, José M. O tempo e o anel: Wagner, Feuerbach e o futuro. In: _____. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003. p. 237-252.

KAMADA, Leticia Casella. *Mashup: o que você vê é o que você ouve*. Trabalho de conclusão de curso. Especialização em Comunicação e Artes. São Paulo: Centro Universitário Senac, 2010.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRELLING, Gustavo; OSINSKI, Dulce Regina Baggio. “Rosa de ouro nunca foi de brincadeira”: a presença da arte erudita no carnaval de Rosa Magalhães. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, 2007. p. 167-182.

LAW, John. Notes on the Theory of the Actor-Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity. *Systems Practice*, v. 5, n. 4, p. 379-393, 1992.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Casac Naif, 2007.

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

LINS, Paulo. *Desde que o samba é samba*. São Paulo: Planeta, 2012.

LOPES, Eliane Marta Teixeira. Baudelaire sucumbe à sedução de Wagner. In: BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tanhäuser em Paris*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 123-129.

LOPES, Nei. *O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MAGALHÃES, Rosa. Entrevista ao jornal *Bom dia Brasil*. 14 fev. 2013.

MAUSS, Marcel. *Esboço de uma teoria geral da magia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MILLINGTON, Barry. *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

MONIZ, Luiz Claudio. *Mito e música em Wagner e Nietzsche*. São Paulo: Madras, 2007.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Obras incompletas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005.

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

_____. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERETZKI, Adriana Braga. Entrevista ao site da Deutsche Welle. Disponível em: <<http://www.dw.de/figurinista-carioca-d%C3%A1-um-toque-de-samba-a-%C3%B3pera-de-wagner/a-17004531>>. Acesso em: 7 mar. 2014.

PICON-VALIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meierhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

_____. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTEL, João. *Marcadas para viver: a luta de cinco escolas*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2012.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SARAIVA, Vandemberg Simão. De crítico a escritor: Machado de Assis, leitor de Shakespeare. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n.8, jul. 2012.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *A humanidade da razão: Ludwig Feuerbach e o projeto de uma antropologia integral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para Ciência e Tecnologia, 1999.

SILVA, Iracema Maria de Macedo Gonçalves da. *Nitzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002.

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

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 13-127.

SÚSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: Notas sobre a crônica teatral brasileira da virada de século. In: CÂNDIDO, Antônio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Rio de Janeiro: UNICAMP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 355-404.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. Série Música de Carnaval. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 a 23 fev. 1960.

TRIGUEIRO, Aline. Uma análise introdutória à noção de fato social total em Marcel Mauss. *Revista Augustus*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 17, jul./dez. 2003.

TRINTA, Joãozinho. *Psicanálise Beija-flor: Joãozinho Trinta e os analistas do Colégio*. Potiguara Mendes da Silveira Jr (transcrição). Rio de Janeiro: Aoutra Editora, 1985.

TURANO, Gabriel da Costa. A visualidade das escolas de samba na década de 1930: inovação, transformação, e reconfiguração. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*. Rio de Janeiro, 2007. p. 133-142.

TURANO, Gabriel da Costa; FERREIRA, Felipe. Incômoda vizinhança: A Vizinha Faladeira e a formação das escolas de samba no Rio de Janeiro nos anos 30. *Textos Escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.2, p. 65-92, nov. 2013.

WAGNER, Richard. *A arte e a revolução*. Lisboa: Antígona, 2000.

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

_____. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WILSON, Bob. Entrevista a Claude-Henri Buffard (Daniel Loayza, intérprete). Programa da peça Time Rocker. [S.l.]: ODEON-Théâtre de L'Europe, 1997. p. 11-20.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.