

Palco de asfalto: a teatralização do carnaval

Doutoranda Ana Tereza de Andrade¹ (UFRJ)

Resumo:

As escolas de samba têm muita história para contar, memória e tradição próprias. Observando-as diacronicamente, constata-se que os desfiles, mesmo tendo passado por considerável transformação, mantêm estrutura fixa ao longo de sua história, que segue a mesma norma estética das formas elevadas da tradição literária – tragédia e comédia gregas, romance, formas líricas – cuja manutenção e sobrevivência decorrem da dialética preservação/invenção. Uma análise, ainda que rápida, da estrutura dos desfiles aponta correspondências reveladoras com estrutura da comédia grega antiga. O carnaval trata de temas diversos, mas sempre acaba voltando à mesma questão de toda obra de arte: colocar-se como seu próprio tema. O carnaval – bem como o teatro – evoca a metalinguagem de manifestação estética que se quer reinventar: embora de origem profana e popular, a organização e a logística do carnaval – e também do teatro – institucionalizado são modernas e elitizadas. Em contrapartida, a força dionisíaca se manifesta, espalhando êxtase e euforia. A partir dos os fatos comentados, verificaremos que, assim como o elemento carnavalesco se infiltra no teatro, a exemplo da peça Auto da Compadecida, o teatro sempre faz o caminho inverso, seja por meio das “celebrações” de coroamento do asno, seja por ações dirigidas no desfile das escolas de samba.

Palavras-chave: carnaval, escolas de samba, teatro.

Introdução

O carnaval termina quando a quaresma começa. A festa marca sua presença no cotidiano, repetindo a fórmula conhecida do exagero demasiado e da licença aumentada antes da contenção e da disciplina. Para Roberto DaMatta (O Globo, 09/02/2005), os rituais possuem um espaço especial e um certo tempo para início e fim: “quanto mais contundente for a mensagem, mais fechado deve ser esse espaço”, o que pode sinalizar o grau de complexidade de seus regulamentos.

De todo modo, a função do carnaval, tão bem desenvolvida no Brasil, é desfigurar o mundo, virá-lo de ponta-cabeça, fazendo piada dos políticos e transformando o momento de brilho e magia num espaço “de todos e de ninguém”. Este é o instante em que se enaltece o talento, a beleza, a sexualidade e a alegria, mesmo em indivíduos marginalizados, liberando durante algum tempo a empáfia do discurso “Você sabe com quem está falando?” (DaMatta, 1997), tão característico da estrutura hierárquica brasileira, encabeçada por quem exerça algum tipo de poder. No contexto carnavalesco brasileiro, todos os envolvidos estão “ganhando, gastando e imoralmente desperdiçando (para a razão prática, burguesa e utilitária) dinheiro e uma energia que nada tem a ver com o trabalho. Todos, eis outro ideal revolucionário, sendo simultaneamente atores e espectadores” (Roberto DaMatta. O Globo, 09/02/2005). O carnaval brasileiro é, sem dúvida, este espaço momentâneo de suspensão do cotidiano e sua superação, um lapso transgressor que coloca a todos num rebanho pastoreado por Momo, o rei da alegria e da farra.

Como se sabe, o elemento carnavalesco se infiltra no teatro, por meio de personagens e situações que evocam a festa e vivenciam o baixo corporal. É interessante, também, observar o revés, ou seja, como o elemento teatral se infiltra no carnaval. Tal movimento, no Brasil, se revela, em primeira instância, pelo fato de que o carnaval, aqui, se organiza como instituição: há aproximadamente cinco décadas promove a competição das escolas de samba, adotando regulamentos e convenções cada vez mais sofisticadas e detalhistas, ao ponto de se ter fundado um órgão oficial que

controla, acompanha e fiscaliza tudo o que diz respeito ao ponto máximo do carnaval brasileiro (os desfiles), a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa).

A partir do momento em que se instauram regras fixas, que devem ser respeitadas pelos participantes, estabelece-se o jogo que, no caso em questão, define a cada ano qual é a melhor e mais bem-sucedida escola de samba. A partir de regras tradicional e publicamente conhecidas, os competidores se esmeram o ano todo para realizar um desfile de foliões e carros, inesquecível e impecável.

Mas as regras são complexas. Há uma série de quesitos anualmente submetidos a inovações (relativas) que são julgados por uma seleção de especialistas, para que se defina a escola campeã. Assim, comissão de frente, abre-alas, mestre-sala e porta-bandeira, bateria, harmonia, fantasias, alegorias e samba-enredo são julgados, o que leva a pensar numa burocratização da festa popular, que cede lugar ao luxo e à movimentação da economia da cidade.

Os críticos dos desfiles do Rio de Janeiro, dos domingos e segundas-feiras mais feéricos do planeta, crêem que o carnaval das escolas abandonou o caráter meramente festivo, para se tornar um campeonato e, em alguns casos, gerar inimizades e brigas entre os organizadores e participantes. O contra-argumento à institucionalização leva em conta o benefício que o carnaval como atividade artística e empresarial traz para a comunidade, que ganha engajamento, projeção e trabalho nos barracões onde são confeccionadas as alegorias e as fantasias.

Tal institucionalização do carnaval tem suas implicações, como a logística, a infra-estrutura, o investimento e a estruturação dos desfiles. Contudo, é interessante observar que, a despeito das regras que se tornaram progressivamente mais rígidas – a exemplo do próprio espírito carnavalesco, em cujos quatro dias de vigência é obrigatória e liberada toda forma de diversão, existem fatores imprescindíveis a mover a máquina carnavalesca: a criatividade e a espontaneidade (que já não é mais inconsequente).

As escolas de samba têm muita história para contar, memória e tradição próprias. Observa-se que os desfiles, mesmo transformando-se, ao longo de sua história, mantiveram uma estrutura fixa, que segue a norma estética das formas elevadas da tradição literária, cuja manutenção e sobrevivência decorrem da dialética preservação/invenção. Uma análise, ainda que rápida, da estrutura dos desfiles aponta a seguinte sequência: entra a comissão de frente, e depois o carro abre-alas, primeira de oito alegorias. Cada carro corresponde a um setor da escola, e no intervalo entre as alegorias há aproximadamente cinco alas. A bateria fica no meio da escola, entre o terceiro e o quinto carros, com o casal de mestre-sala e porta-bandeira à frente e a ala de passistas atrás. A velha-guarda é a última ala a entrar na passarela do samba, que tem 680 metros, e o tempo de desfile é de 80min (Veja Rio, 26/01/2005).

Embora exiba o caráter oficial, não raro as escolas são apadrinhadas por bicheiros. Estes podem ser considerados símbolos de atividades fora-da-lei, contudo sempre foram vistos pela sua comunidade como benfeitores e respeitadores do código de ética do lugar, encarnando uma espécie de “Robin Hoods” brasileiros.

O desfile das escolas de samba tem sua própria cronologia. Em 1933, aconteceu o primeiro desfile de escolas de samba no Rio de Janeiro, e, ao longo do tempo, os momentos revolucionários dos desfiles ficaram marcados na memória dos foliões. O samba começa a se institucionalizar, isto é, instaura-se a academia do samba em 1959, e os desfiles ganham a estrutura que apresentam hoje. 1964 foi o ano em que os diretores de harmonia confirmaram sua importância nas escolas. Nesse período, nomes como Natal, Xangô, Mestre Fuleiro e Laíla sobressaem no cenário do carnaval carioca. Um grupo de carnavalescos promissores desponta em 1969: Fernando Pamplona revela os talentos de Joãozinho Trinta, Arlindo Rodrigues, Maria Augusta e Rosa Magalhães. A partir de 1974, as escolas começam a levar suas alegorias para o alto, verticalizando e barroquizando os carros alegóricos. Joãozinho Trinta inova ao colocar destaques nos carros e consegue driblar as normas, trazendo para os desfiles temas internacionais. Enquanto Joãozinho trabalha cada vez mais o luxo,

Maria Augusta prefere a simplicidade e o cotidiano nos enredos. Em 1980, o movimento tropicalista influencia os desfiles, trazendo para as escolas uma estética mais contemporânea, e em 1982, Rosa Magalhães e Maria Augusta revolucionam o carnaval com sua crítica a Joãozinho Trinta, com o enredo “Bumbum baticundum prugurundum”. A Vila Isabel prova, em 1988, que a simplicidade pode fazer belos desfiles. Joãozinho Trinta se reinventa em 1989, com o enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”, na Beija-Flor, que concilia o luxo com a chamada “estética da fome”, incluindo alegorias e fantasias esfarrapadas e a participação de mendigos, numa apresentação que marcou a história do carnaval carioca. O estilo *high tech* foi introduzido por Fernando Pinto em 1990, na Mocidade, trazendo neon, luzes e geradores nos carros alegóricos, marcando o casamento entre técnica e criatividade. Os desfiles tecnicamente perfeitos são inaugurados pela Imperatriz Leopoldinense, em 1994, pelas mãos da carnavalesca Rosa Magalhães, e em 2001 um homem voador levanta a Sapucaí, na inovação “hollywoodiana” de Joãozinho Trinta. Pedro Barros é responsável pelo último marco da história das escolas de samba, criando o conceito de carros humanos, em 2004, na Unidos da tijuca, repetido este ano, mostrando que parece promissor, desde que não se exagere na medida.

Voltando à questão da forma de organização interna das escolas de samba, pode-se confrontar a estrutura da comédia grega antiga com a dos desfiles de escolas de samba, numa comparação que parece oferecer correspondências reveladoras, como se verifica por meio do quadro 1, a seguir.

Quadro 1: Comparação entre as estruturas da comédia antiga e das escolas de samba

ESQUEMA SEQÜENCIAL 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) <i>Ápice do espetáculo</i> Destaca-se o poeta (que retira a máscara)	Bateria + Mestre-sala / Porta-bandeira + ala dos passistas (no centro do cortejo) <i>Ápice do espetáculo</i> Destaca-se a madrinha da escola (que vem regamente desnuda)
Poucos episódios finais, geralmente tumultuosos	Últimas alas, geralmente mais descontraídas ou de cênica mais flexível
Êxodo/Epílogo	Velha-guarda

Como se constata no quadro, as comparações são frutíferas: representando o início da comédia, constituído pelo prólogo, as escolas apresentam a comissão de frente e o carro abre-alas, ambos com a função de apresentar o enredo da escola; os episódios correspondem às alegorias, que são intervaladas pelas alas, representantes do coro da comédia; a parábase, momento de intervenção mais intensa, pois é o pensamento do poeta que vem a público (Duarte: 2000), pode ser relacionada à bateria da escola de samba, sempre acompanhada do casal de mestre-sala e porta-bandeira e da ala

dos passistas (integrantes mais genuinamente ligados à comunidade do samba), que surgem entre o 3º e o 5º carros, ou seja, no centro nervoso do espetáculo; os episódios finais correspondem às últimas alas da escola, seguidas da velha-guarda, representante do êxodo/epílogo da comédia.

Ao que parece, a exemplo da Antigüidade, em que as festas populares e as oficiais se confundiam, ainda hoje se mantém este esquema. As escolas de samba constituem o espaço oficial do carnaval, enquanto as ruas da cidade servem de espaço para o carnaval dos blocos e das bandas. Contudo, ambos têm suas regras, que, aliás, são bem parecidas, com um grupo encarregado do som e vários outros compondo a procissão.

O carnaval de rua exibe uma estrutura semelhante à do carnaval oficial das agremiações e escolas de samba. Bonecos gigantes realizam paródia do cenário político brasileiro em Olinda, Recife. No Rio de Janeiro, as bandas de rua, como a Banda de Ipanema, o Cordão do Bola Preta e o Bloco das Carmelitas, também fazem suas críticas aos políticos, com muita criatividade. Os blocos têm demonstrado que estão muito antenados com os acontecimentos político-sociais não só no Brasil, mas no mundo todo. Assim, o governo Lula, o governo Rosinha/Garotinho, mas também o 11 de setembro e outros acontecimentos internacionais entram no repertório temático do carnaval.

O carnaval oficial, apesar de regras rígidas e do padrão a ser seguido, não perde em criatividade. Joãozinho Trinta revolucionou o carnaval, com sua estética luxuosa e extravagante. Considerado pela maioria dos especialistas em carnaval como um inovador, ele sempre trouxe contribuições importantes, algumas que até modificaram a estrutura dos desfiles. Os carros altíssimos, as inovações tecnológicas, a irreverência ao levar para a avenida elementos inusitados fizeram do carnavalesco um dos mais reverenciados de seu meio. Foi ele também o precursor da teatralização do carnaval, com a cena de *Les Misérables* (clássico romântico de Victor Hugo), encenada no desfile da Beija-Flor, “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”, sob a direção de Amir Haddad. Desde então, sobretudo na comissão de frente, a teatralização passou a ser a palavra de ordem.

Evidências de que a contribuição do artista carnavalesco é imprescindível e constitui uma cultura dos desfiles brasileiros se deflagram pelo fato de que sempre surgem novos nomes e propostas estéticas inovadoras para o evento, seja em suas partes (alas, destaques, carros, alegorias e fantasias, passos, marcações rítmicas etc.), seja no seu todo (tema, programação visual do conjunto etc.). O carro do DNA do desfile de 2004 (Escola Unidos da Tijuca), por exemplo, foi criado por Paulo Barros, trazendo para a Sapucaí a concepção do carro humano, copiada este ano pela Porto da Pedra, e repetida por Paulo Barros no carro que tinha mais de duzentas pessoas representando a cauda de um pavão. Estes carros exigem coreografias elaboradas e, conseqüentemente, muitos ensaios, reforçando a utilização de coreografias não apenas na comissão de frente.

Por aí se manifesta uma nova tendência – humanizadora – dos desfiles, em oposição aos carros muito altos e luxuosos, cheios de tecnologia (como Joãozinho Trinta propôs, em 2001, através de um cosmonauta, o homem voador, que atravessou a passarela voando, com equipamento completamente desconhecido para a retórica das fantasias carnavalescas). A participação de modelos e atrizes no desfile das escolas de samba também é de praxe: beldades esbanjando sensualidade também fazem parte do jogo. Por meio delas, entretanto, pôde-se testar o que são interferências meteóricas (como o nudismo) e mudanças estruturais (as madrinhas de bateria já constituem um elemento estável da passagem das baterias, ratificando a equação contrastiva própria do carnaval: beleza estonteante do corpo feminino x beleza do corpo coletivo de ritmistas; dança e expressão artística da passista x expressão rítmica dos percussionistas; gente do asfalto x gente da favela em consórcio; mundo da fama, do dinheiro, do *glamour* x mundo do samba, da cultura popular, da vida simples).

As inovações, no entanto, não se dão apenas na parte visual do espetáculo. As baterias também criam suas marcas, com paradinhas, podendo adotar até batidas *funk*. Alguns críticos não vêem com bons olhos o fato de já se considerar a inovação rítmica uma obrigação: “novidades são bem-vindas, mas a manutenção da cadência ainda é o principal” (Bernardo Araújo, O Globo,

06/02/2005). A Liesa incentiva a inovação de ritmistas, instruindo seus jurados a premiar as novidades, o que resulta, para alguns, na descaracterização do samba tradicional, mas pode significar a oportunidade de transformação do gênero. Além disso, as baterias coreografadas agora também estão sendo muito valorizadas.¹

O carnaval trata de temas diversos, mas sempre acaba voltando à mesma questão de toda obra-de-arte: colocar-se como seu próprio tema. A escola Porto da Pedra trouxe para a avenida o carnaval como temática, provando que ele quer falar de si mesmo. O carnaval como tema do desfile da escola evoca a metalinguagem de uma manifestação estética que se quer reinventar: embora de origem profana e popular, a organização e a logística do carnaval institucionalizado são modernas e elitizadas. Só faz parte do grupo especial a escola que atende aos quesitos exigidos pelas regras impostas pela Liesa.

Em contrapartida, a manifestação popular se impõe como um movimento de alegria e inversão, preponderando a despeito da imposição capitalista e comercial que a organização realiza. A força dionisíaca se manifesta, espalhando o êxtase e a euforia nos foliões da avenida (e também fora dela). Já na comissão de frente, apresentou-se a corte do rei da folia, com bailarinos vestidos de bobos, realizando uma coreografia em volta do rei e de seu pequeno palácio. No decorrer do desfile, os integrantes da ala trocavam suas roupas, transformando-se em pierrôs e porta-bandeiras, demonstrando versatilidade e necessidade de mudança. Além disso, o carro alegórico do tigre, símbolo da escola, exibia feições humanas e lembrava a concepção estética dos bonecos de Olinda, ao passo que a bateria vinha vestida de arlequim. A ala dos pobres vestidos de nobres, por sua vez, empreendia uma síntese da lógica carnavalesca de inversão da ordem e simultaneísmo dos contrários.

A Caprichosos de Pilares também trouxe como tema de 2005 o carnaval, com o enredo “Celebração na Passarela do Samba”. Foi uma homenagem aos 20 anos da Liesa, em que vários enredos marcantes de carnavais passados foram lembrados pelas escolas. O carro alegórico “Apoteose é o samba”, uma réplica da arquibancada do sambódromo, demonstra o desejo de fazer do público o protagonista da festa, rendendo um tributo a ele. Esta alegoria também trazia pessoas realizando uma coreografia, o que confirma o sucesso da fórmula lançada no ano anterior. A réplica do Viaduto São Sebastião, localizado nas proximidades do Sambódromo, também exibia os espectadores que, todos os anos, sem ingresso para ocuparem lugares dentro do recinto de desfile, ali se empoleiraram para assistir ao espetáculo de longe, na mais popular das arquibancadas. Até mesmo esta ala se apresentou com alguns movimentos coreografados (Veja Rio, 09/02/2005).

Conclusão

O que se pode constatar com os fatos aqui comentados é que, assim como o elemento carnavalesco se infiltra no teatro, o teatro sempre faz o caminho inverso, seja por meio das “celebrações” de coroamento do asno, seja por ações dirigidas nos desfiles. As escolas de samba seguem fazendo sua história, e o teatro se impõe como expressão que presentifica o tema abordado. A representação da ação é e sempre será um ritual em que se presta homenagem a Dioniso, o deus da festa.

¹ No desfile carioca de 2005, surgiu uma ousada inovação: a divisão do corpo de percussionistas de uma bateria em duas grandes alas, para que uma personagem temática (um palhaço, desempenhado por um artista circense) a atravessasse, fazendo acrobacias. O tema da escola Viradouro era o “sorriso”, e o traço inédito da encenação poderá implicar (ou não) a alteração do caráter estático – ou meramente percussivo – da bateria tradicional.

Referências Bibliográficas

- [1] Bernardo Araújo. *O Globo*, 06/02/2005.
- [2] DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2000.
- [3] Liesa – <http://liesa.globo.com/>
- [4] Roberto DaMatta. *O Globo*, 09/02/2005.
- [5] Veja Rio, 26/01/2005.
- [6] Veja Rio, 09/02/2005.

¹ **Ana Tereza de ANDRADE, Doutoranda.**
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
atandrad@yahoo.com.br