

O DIZÍVEL E O VISÍVEL NAS MODERNIDADES CARNAVALESCAS

Data de submissão: 29/03/2023

Data de aceite: 02/10/2023

Leonardo Augusto de Jesus

Doutor em Artes Visuais/PPGAV-EBA-
UFRJ

Rio de Janeiro – RJ

<https://lattes.cnpq.br/7497028192517336>

RESUMO: O conflito entre o tradicional e o moderno nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro remonta às primeiras apresentações e influenciou a formação da linguagem visual das agremiações. As diferentes fases da modernidade repercutiram nos desfiles ao longo do século XX e acarretaram transformações estéticas que romperam os seus paradigmas estruturais, tanto no aspecto narrativo – o dizível – quanto no imagético – o visível. Impõe-se, assim, suprir uma lacuna existente nos estudos sobre o carnaval carioca, para entender a modernidade e estudar os seus efeitos e desdobramentos estéticos nas Escolas de Samba, questão que apresenta fundamental relevância para os estudos da relação entre os aspectos literários e imagéticos das apresentações e que contribui para entender a constante redefinição na linguagem visual do espetáculo enquanto evento cultural dinâmico no tempo e no espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Tradição. Escolas de Samba. Dizível. Visível.

THE SAYABLE AND THE VISIBLE IN THE CARNIVAL MODERNITIES

ABSTRACT: The conflict between traditional and modern in Rio de Janeiro's Samba Schools dates back to the first performances and influenced the formation of the groups' visual language. The different phases of modernity had an impact on parades throughout the 20th century and led to aesthetic transformations that broke their structural paradigms, both in the narrative – the sayable – and imagery – the visible – aspects. It is therefore necessary to fill a gap in studies on Rio Carnival, to understand modernity and observe its effects and aesthetic developments in Samba Schools, an issue that has fundamental relevance for studies of the relationship between the literary and imagery aspects of the presentations and which contributes to understand the constant redefinition in the visual language of the show as a dynamic cultural event in time and space.

KEYWORDS: Modernity. Tradition. Samba Schools. Sayable. Visible.

1 | INTRODUÇÃO

No século XXI, diversos estudos propõem repensar a modernidade. Lipovetsky (2004) a periodiza em três fases e nos apresenta à *hipermodernidade*. Friedman (2015) defende uma *modernidade planetária* que não se apoie no eurocentrismo como medida das demais; propõe que os estudos sobre a modernidade sejam realizados na *mais longa duração* e em outra escala menor para permitir examinar os efeitos de uma ruptura paradigmática no contexto específico de cada cultura (2015, p. 9).

Rancière, por sua vez, ao analisar os efeitos da modernidade sobre o fazer artístico, apresenta o regime estético das artes (2012). Não cabe aqui discutir o caráter artístico das imagens apresentadas nos desfiles¹; adoto a lição de Becker, para quem a definição de arte passa necessariamente pela identificação dos “grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte” (1977, p. 10). Assim, compreendo o mundo do samba² (LEOPOLDI, 2010), como um mundo artístico no sentido atribuído por Becker (1977).

Ao longo de quase um século de desfiles, diversas inovações dividiram público e crítica entre validação e estranhamento: de um lado, aplaudia-se a originalidade e o ineditismo; de outro, a exclamação “Isto não é carnaval!” buscava defender os aspectos tradicionais da manifestação. O debate remonta ao começo do século XX: o samba urbano carioca “nasceu do atendimento consciente a uma necessidade de um tipo de música que permitisse aos blocos e cordões dançarem o samba, sendo, portanto, muito mais uma questão de inovação do que tradição” (FERNANDES, 2001, p. 65); antes mesmo da formação das Escolas de Samba, já se apresentava como ritmo moderno em relação aos sambas rurais e aos sambas de roda.

Diversos estudos já abordaram a modernidade no carnaval carioca. Em *Inventando Carnavais*, Ferreira (2005) detalha a modernização das práticas carnavalescas no Rio de Janeiro em substituição ao entrudo, anteriormente ao surgimento das Escolas de Samba. Farias (1995) compreende o gênero “Desfile-espetáculo” como fato cultural simbólico e institucional do processo civilizatório moderno na cidade, motivo de sua adoção intencional pelas primeiras Escolas de Samba. Relativamente ao período compreendido entre 1946 e 1963, Bezerra (2005) analisa o processo de modernização, espetacularização e internacionalização do evento. Guimarães (1992) aborda o surgimento da função carnavalesco no mundo do samba e sua relevância para a modernização dos desfiles; o compreende como “personagem central de um processo artístico sem paralelo na História

1 Cavalcanti, no estudo de campo realizado na Mocidade Independente de Padre Miguel, já enfatizou o caráter coletivo do processo e observou a regulação do fazer carnavalesco conforme os postulados beckerianos: “quando se tratava de definir a natureza do trabalho realizado, a equipe recorria à ideia de arte, designando ou não a si e aos colegas como ‘artistas’” (1994, p. 133). Também para Guimarães, as Escolas de Samba transitam em diversos contextos da Arte (1992, p. 226-228).

2 O mundo do samba “circunscreve um conjunto de manifestações sociais e culturais, emergentes nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica”, cujas instituições mais expressivas são as Escolas de Samba (LEOPOLDI, 2010, p. 61).

da Arte Brasileira e no contexto das manifestações de cultura popular” (1992, p. 241). Cavalcanti, traça a genealogia da “primazia do visual”, modelo estético de concepção do desfile que privilegia o potencial expressivo das visualidades (1994, p. 59). Cabral apresenta a referência mais explícita à modernidade artística no mundo do samba: intitula como *Tempos Modernos* o capítulo em que trata da ruptura promovida por Fernando Pamplona nos anos 1960 (2011, p. 199-225); mas não apresenta um estudo aprofundado sobre o advento da modernidade artística nos desfiles, como se fosse um tema cuja obviedade tornasse desnecessário evidenciá-lo.

Seja pela aceitação ou sob a forma da recusa que lhe opõe ao tradicional, a modernidade é assunto recorrente entre espectadores e também está presente nos debates que orientam as escolhas estéticas dos carnavalescos e demais envolvidos no desenvolvimento dos desfiles e na produção de suas visualidades. Dedico este artigo, portanto, a um breve estudo dos regimes das artes e dos desdobramentos estéticos da modernidade nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, para entender seus efeitos na relação entre as visualidades carnavalescas e a fundamentação textual do enredo.

2 | PERIODIZANDO AS MODERNIDADES CARNAVALESCAS

Jameson afirma que o vocábulo *moderno* sempre agregou ao seu conteúdo semântico a ideia de ruptura; identifica a existência de dois modelos para a compreensão da questão. O primeiro ocupa-se do termo na estrutura das categorias temporais, enquanto o segundo aborda-o a partir da linguística, compreendendo-o como palavra cujo significado e conteúdo são variáveis através do tempo (2005, p. 29). Desta forma, propõe examinar a dialética da ruptura e do período, um movimento de dupla face através do qual a ênfase nas continuidades na passagem do passado para o presente se transforma na consciência de uma ruptura radical.

A primeira máxima da modernidade segundo Jameson afirma a impossibilidade de não periodizar (2005, p. 42). Assim, divido a história dos desfiles das Escolas de Samba em 3 períodos: o tradicionalismo dos anos 1930 a 1950; a modernidade de 1960 a 1983; iniciando-se a hipermodernidade carnavalesca a partir do ano seguinte. Interessa-me problematizar a relação entre o tradicional e o moderno nas Escolas de Samba para entender como a questão se desdobra visualmente em cada período.

2.1 A moderna “invenção da tradição”: entre as décadas de 1930 e 1950

As manifestações culturais e religiosas dos negros nos anos seguintes à abolição foram tratadas com bastante preconceito em todo o país: o poder público interditava-as com a força de legislações criminais e persecutórias. Fato que se reflete diretamente na formação das Escolas de Samba e na necessidade de oferecer resistência cultural,

questão primordial para os primeiros sambistas e que permeia sobremaneira o debate que ora abordo.

Para Cabral, a fundação da Deixa Falar, primeira Escola de Samba do Brasil, correspondeu a uma estratégia institucional para melhorar as relações dos sambistas da região do Estácio com a polícia e assim obter a autorização necessária para a realização das rodas de samba e participar dos festejos carnavalescos da cidade (2011, p. 41). A partir de então, grupos de sambistas de outras regiões fundaram novas agremiações. O anúncio do primeiro desfile, realizado em 1932, demonstra como eram encaradas pela sociedade carioca as Escolas de Samba que realizavam “verdadeiros milagres” “com seus instrumentos bárbaros” (MUNDO SPORTIVO *apud* CABRAL, 2011, p. 73,74). Percebe-se que os primeiros sambistas ainda não se preocupavam com os aspectos visuais de suas apresentações, pois a reportagem enfatizava tão somente os seus aspectos rítmicos e sonoros.

E foi assim, sob a perspectiva de uma autenticidade exótica e bárbara, sob o signo da superstição e do espanto, fundado o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Fernandes atribui ao jornalista Jofre Rodrigues a afirmação de que a Mangueira não ficava na África, e sim no Rio de Janeiro, em declaração feita após conhecer uma apresentação dos sambistas no alto do morro (2001, p. 53). A surpresa originava-se no reconhecimento de uma africanidade potente na capital nacional, até então pouco conhecida pela imprensa e pela grande maioria da população carioca.

Com efeito, as Escolas de Samba, entretanto, esforçaram-se por manter a essência de sua herança cultural africana, rechaçando influências externas em suas primeiras décadas. Basta lembrar que a comissão julgadora dos desfiles em 1934, ao anunciar o resultado oficial, enalteceu a segunda colocada “por apresentar o samba na sua verdadeira expressão, com o seu conjunto despido de alegorias, o que vale por representar a nossa melodia em sua autêntica modalidade” (*apud* CABRAL, 2011, p. 95). Declaração que já revelava a preocupação em evitar a incorporação de elementos externos e valorizar a autenticidade musical e rítmica.

As alegorias, àquele tempo, eram utilizadas pelos Ranchos e pelas Grandes Sociedades e compreendiam “simples armações de madeira, os chamados caramanchões, sustentando acanhadas esculturas representando algo ligado ao enredo, além das ‘pastas’, também acanhadas esculturas feitas de papelão e água” (CABRAL, 2011, p. 96). O regulamento da competição no ano seguinte proibiu a apresentação de carros alegóricos, cuja redenção ocorreu somente em 1953, quando o regulamento os autorizou e instituiu as Alegorias como quesito de julgamento. Ademais, a própria forma de apresentação, o cortejo processional, também era característica dos Ranchos e Grandes Sociedades, à época, as principais atrações do carnaval carioca.

Portanto, as Escolas de Samba articularam influências de diversas práticas anteriores, sem romper formalmente com as representações carnavalescas ou com sua

ancestralidade cultural; buscaram na continuidade uma forma de relacionar-se com o passado. Os aspectos considerados autênticos nos anos de formação das Escolas de Samba correspondem ao que Fernandes chama de “invenção da tradição”:

(...) as grandes sociedades, os blocos, ranchos, corsos e cordões também inventaram e reinventaram suas tradições (...). Reproduzindo este processo, a escola de samba pode ser compreendida como uma das últimas tradições inventadas no Carnaval carioca, não se tratando nestes termos de uma excepcionalidade mas de uma recorrência. (2001, p. 53)

Tradição inventada a partir de elementos rituais e simbólicos herdados de práticas já consolidadas e também oriundos das religiões de matriz africana. Para ele, a identidade das Escolas de Samba normatizou-se através de “inovações essenciais que deram um novo perfil aos antigos blocos”: o samba urbano carioca enquanto gênero musical; o cortejo processional que permite desfilar e dançar o samba simultaneamente; o conjunto instrumental de percussão; a obrigatoriedade de um grupo de baianas³ – exigência de Ismael Silva na Deixa Falar em homenagem às lalorixás, que sempre se destacaram na defesa do samba –; além de elementos apropriados dos Ranchos e das Grandes Sociedades, como enredo, mestre-sala e porta-bandeira, alegorias e comissão de frente (2001, p. 54).

A padronização das fantasias e sua adequação à representação de um enredo é um ótimo exemplo de tradição inventada. Os primeiros desfiles não observavam maiores rigores quanto ao uso de fantasias pelos componentes; a única obrigatoriedade era a apresentação de um grupo de mulheres vestidas como baianas. Somente em 1939, uma agremiação desfilou inteiramente com fantasias relacionadas ao enredo apresentado, à exceção da Ala de Baianas e dos casais de Mestre-Sala e Porta-Bandeira (CABRAL, 2011, p. 136). *Teste ao samba* foi, assim, o primeiro enredo efetivamente desenvolvido e desdobrado semioticamente em imagens: Paulo da Portela fantasiou-se de professor, enquanto os demais componentes da agremiação vestiram uniformes de estudantes. Diante do estrondoso sucesso, outras agremiações começaram a utilizar a mesma estratégia para igualar o feito da Portela, apesar de ainda não haver sido instituído o quesito Fantasias, o qual se consolidaria apenas nos anos 1950. O êxito de uma apresentação atua como mecanismo que padroniza a competição: além das determinações do regulamento, a influência entre as próprias agremiações é um importante agente homogeneizador, de forma que as escolhas estéticas de um desfile, desde que legitimadas pelo corpo de julgadores, tendem a ser absorvidas pelas demais Escolas de Samba, conforme ensina Leopoldi (2010, p. 84).

Por outro lado, em seus primeiros anos, mais do que preocupar-se com aspectos visuais de suas apresentações ou com decisões de ruptura com a tradição das práticas carnavalescas, as Escolas de Samba desempenhavam importante papel em defesa das

3 A Ala de Baianas manteve-se como segmento obrigatório nos desfiles até a atualidade e constituem, conforme afirmam Lopes e Simas “o aspecto mais histórico e ancestral” das Escolas de Samba, cuja presença “foi decisiva para o encorpamento do canto e a beleza da dança coletiva. (2017, p. 29, 30).

comunidades que habitavam as encostas dos morros da cidade, como comprova a atuação da extinta agremiação Azul e Branco em defesa dos moradores do Morro do Salgueiro, ameaçados de despejo por Emílio Turano, suposto proprietário daquelas terras, em 1934. Cabral reconhece a agremiação atuou como “a primeira associação de moradores de que se tem notícia no Rio de Janeiro” (2011, p. 94). Também os moradores de Mangueira enfrentaram no ano seguinte ação judicial movida pelos herdeiros do Visconde de Niterói, a qual lhes foi julgada favoravelmente, conforme registra Fernandes (2001, p. 71,72).

Ao longo da década de 1930, as Escolas de Samba adquiriram cada vez mais relevância no carnaval carioca e no cenário cultural brasileiro, o que despertou o interesse das classes políticas. Em 1935, o Prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, concedeu uma subvenção municipal para a realização do desfile das 25 agremiações filiadas à União das Escolas de Samba – UES. Assim, as agremiações consolidavam as garantias políticas do exercício de seu direito de expressão, enquanto ao Estado permitiam um maior controle sobre as comunidades das quais se originaram, consideradas como lugares perigosos pelos setores mais conservadores da sociedade (FERNANDES, 2001, p. 88). Ao tempo do Estado Novo, o samba, cuja força transcendia o racismo, já se apresentava como principal expressão das massas no Rio de Janeiro, motivo pelo qual “servia aos interesses políticos dominantes, ao mesmo tempo que oferecia um possível canal de aceitação social aos seus marginalizados criadores” (LOPES; SIMAS, 2017, p. 12). Evidenciava-se um dilema social que marcou a formação das Escolas de Samba: de um lado, uma população negra almejando aceitação social; de outro, um Estado que os via como indivíduos perigosos a serem controlados (SIMAS; FABATO, 2015, p. 18).

Em suas primeiras décadas, portanto, as Escolas de Samba atuaram decisivamente na partilha do tecido sensível no Rio de Janeiro em favor de suas comunidades. Nascidas na modernidade – enquanto categoria temporal –, as Escolas de Samba, no entanto, não apresentaram uma estética artística moderna nas três primeiras décadas de sua história. Outras questões urgiam naquele momento para os sambistas, como o *ethos* de suas comunidades, as mediações com o poder público, a aceitação da sociedade e a partilha das ocupações e do sensível da cidade. A linguagem visual das Escolas de Samba enfatizava a preservação das tradições, ainda que inventadas e recentes. Os debates da época tratavam da modernidade enquanto conceito linguístico, de conteúdo variável. Correspondia a um discurso exterior ao mundo do samba, uma decisão de jornalistas e intelectuais que buscavam proteger os aspectos que consideravam exóticos sob o manto da autenticidade para condenar as tentativas de inovação apresentadas pelos próprios sambistas.

Desta forma, as Escolas de Samba surgiram, institucionalizaram-se e se consolidaram até o final da década de 1950 a partir de continuidades sem qualquer ruptura paradigmática no carnaval carioca.

2.2 Dos revolucionários anos 1960 ao começo da década de 1980

Em 1960, Fernando Pamplona desenvolveu para o desfile do Salgueiro um enredo em homenagem a Zumbi dos Palmares, herói invisibilizado e esquecido pela História do Brasil. Assim, rompia com a tradição vigente de desenvolver enredos segundo a historiografia oficial. Ruptura temática que reverberou nas visualidades carnavalescas e que, a princípio, deixou insatisfeita a própria comunidade salgueirense:

Fernando Pamplona e sua equipe encontraram algumas dificuldades para convencer os integrantes do Salgueiro de que o enredo em homenagem a Zumbi dos Palmares, para ser bem-sucedida, teria de apresentar um grande número de componentes com a pobre fantasia de escravos. Era uma ideia que contrariava uma velha tradição não só das escolas de samba como das manifestações folclóricas de origem negra, pois era através delas que os negros realizavam, pelo menos na indumentária, o sonho de se apresentar como reis, rainhas, duques, etc. (CABRAL, 2011, p. 200)

Simas e Fabato também registram o incômodo causado pela ruptura estética pretendida por Pamplona (2015, p. 74), que parecia ter consciência da revolução que promovia. Torna-se imprescindível a qualquer teoria da modernidade, segundo Jameson, afirmar não somente a sua novidade como ruptura, como também a sua integração em um contexto em relação ao qual realiza tal ruptura. Assim, a revolução liderada por Pamplona possibilitou aos aspectos visuais das Escolas de Samba assumirem um papel de destaque nos desfiles (FERREIRA, 2004, p. 355).

Naquele mesmo ano, pela primeira vez o regulamento dos desfiles previa um tempo máximo para cada apresentação. Dois anos mais tarde, instalavam-se arquibancadas e iniciava-se a cobrança de ingressos para assistir à competição, que atraía um número cada vez maior de espectadores da classe média carioca. Em 1964, registrou-se recorde de vendas de ingressos para turistas. Tempos modernos que impunham espetacularidade e uma nova temporalidade aos desfiles.

As inovações do período intensificaram o debate entre tradição e modernidade nas Escolas de Samba. Vale registrar o depoimento de Nilton de Sá, desenhista oriundo da Escola de Belas Artes e colaborador de Pamplona no desfile de 1960. Em entrevista ao *Correio da Manhã*, em 1963, afirmou que “a intromissão do intelectual nos fatos da tradição popular concorre para a sua degeneração” e “ameaça o caráter forte que o negro imprimiu à escola de samba” (*apud* CABRAL, 2011, p. 207). Como afirmam Simas e Fabato, “o carnaval nunca mais seria o mesmo” após os anos 1960 (2015, p. 75). Desde então, ainda que não tenham provocado ruptura estrutural equivalente à de Pamplona, diversos outros artistas contribuíram para as redefinições da linguagem visual das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ao analisar os desfiles a partir da década de 1960, Guimarães demonstra a influência do “carnavalesco profissional” nas transformações estéticas ocorridas na manifestação.

Entre os anos 1960 e o começo dos anos 1980 consolidaram-se as apresentações segundo o regime representativo das artes, que regula a relação entre o visível e o dizível pela lógica aristotélica da verossimilhança e da causalidade. Segundo Rancière, o regime representativo estabelece critérios de inteligibilidade para as manifestações sensíveis (2012, p. 127): o visível subordina-se ao dizível, se desdobra em uma operação de substituição e outra de manifestação. Neste regime, a imagem ilustra o texto, torna-se figura de uma história; o visual retém a potência textual, enquanto a palavra organiza o visível, retendo a potência visual. A revolução de Pamplona inaugurou a produção de visualidades carnavalescas com o objetivo de representar por semelhança a fundamentação textual contida na sinopse. Os desfiles das décadas anteriores ainda não se realizavam conforme o regime representativo; o desenvolvimento de um enredo e seus desdobramentos na *mise-en-scène* carnavalesca ocorreram gradualmente, primeiro na letra do samba⁴ e posteriormente nas visualidades – nestas se consolidaram a partir dos anos 1960.

De modo geral, até os anos 1950, alegorias e fantasias não representavam um dizível determinado pelo enredo: independente do tema, havia fantasias relativas à nobreza colonial com suas perucas brancas; as alegorias eram meros tabladros sobre os quais se dispunham o símbolo da agremiação ou algumas esculturas de papel machê em referência ao enredo. No entanto, ainda não dramatizavam o enredo, não representavam por semelhança uma história ordenada em ações causais e sequenciais.

Vale analisar as reportagens do carnaval de 1949 na revista *O Cruzeiro* para comparar o modelo de desfile das Escolas de Samba e aquele adotado pelos Ranchos. Sobre as primeiras, a publicação enfatiza os seus aspectos rítmicos e coreográficos; apresentou fotografias de baianas, ritmistas da bateria e do bailado de um casal de Mestre-Sala e Porta-bandeira em figurino que não sugeria referência visual a alguma temática determinada (figura 1). Por outro lado, ao tratar dos Ranchos publicou diversas fotografias das alegorias e dos grupos de componentes com indumentária padronizada e representativa do enredo (O CRUZEIRO, 19/03/1949, p. 87, 88).

4 A regulação da composição do samba-enredo conforme o regime representativo se inaugurou ainda na década de 1940: segundo Farias, o regulamento de 1945 proibiu o improviso, enquanto o de 1947 instituiu a obrigatoriedade de temas nacionais e a adequação entre o enredo e a letra do samba; este deveria narrar – ou *representar*, como prefiro – o enredo proposto por cada agremiação (1995, p. 96).



Figura 1 – Casal de Mestre-Sala e Porta-bandeira, agremiação não identificada, 1949.

Fonte: *O Cruzeiro*, 19/03/1949, p. 72⁵.

Já no carnaval de 1960, o *Quilombo dos Palmares* de Pamplona, teve excelente recepção: *O Cruzeiro* afirmou o caráter revolucionário do desfile que transmitiu “arte dinâmica ao paquidêmico colosso em que se vai tornando a Escola de Samba Tradicional”; o *Correio da Manhã* elogiou a letra do samba por ter começo, meio e fim, ou seja, por submeter-se ao ordenamento causal aristotélico: “o cativo, a luta, os quilombos, o séquito de Zumbi e finalmente a nação livre”; o enredo foi considerado como uma epopeia pela *Manchete*. (BEZERRA, 2016, p. 234-237).

O regime aristotélico está na base do modelo de desfile elaborado por Pamplona, que se evidencia como moderno no contexto cultural específico em que se instaurou a ruptura. Historicamente, o regime representativo inaugurou-se com a *Poética* de Aristóteles; portanto, é compreendido como um regime pré-moderno das artes, quando considerado em relação à modernidade ocidental eurocêntrica. No entanto, há que se reconhecer que sua instauração no mundo do samba a partir dos anos 1960 compreendeu fenômeno revolucionário que inaugurou a modernidade artística nos desfiles: para tanto, basta examinar a dialética da ruptura e do período, para identificar o movimento de passagem consciente da ruptura radical (JAMESON, 2005, p. 36). Ademais, apoiado na modernidade planetária defendida por Friedman, recuso neste estudo a modernidade europeia como medida para designar o que é ou não moderno; ao examinar, portanto, os efeitos da ruptura paradigmática promovida no contexto cultural e artístico do mundo do samba, aponto o *Quilombo* salgueirense como o marco da modernidade nos desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

A modernidade artística que Pamplona introduziu nos carnavais da década de 1960

⁵ Acervo da Hemeroteca da Biblioteca nacional. Disponível em: <<http://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

possibilitou a formulação de um modelo de desfile fundado na *adequação ao enredo* como critério de criação de fantasias e alegorias. Consagrava-se, assim, o modelo que chamo de *desfile-ilustrativo*, caracterizado pela subordinação das visualidades carnavalescas em uma relação de representação por semelhança à fundamentação textual do enredo; fórmula de desenvolvimento lítero-visual dos desfiles predominante entre os anos 1960 e o começo da década de 1980.

2.3 Tempos hipermodernos: da construção do Sambódromo ao Século XXI

A hipermodernidade corresponde a uma modernidade superlativa, possibilitada pela “tríplice metamorfose que diz respeito à ordem democrática-individualista, à dinâmica do mercado e à tecnociência” (LIPOVESTKY; SERROY, 2009, p. 49), em função da estetização hiperbólica do mundo a partir dos anos 1980.

Em 1984, com efeito, acentuou-se a espetacularidade dos desfiles com a construção do Sambódromo, palco fixo e definitivo para as apresentações que possibilitou a diminuição dos custos de produção, o aumento da arrecadação com a venda de uma quantidade maior de ingressos e inaugurou a era empresarial das Escolas de Samba (FERREIRA, 2004, p. 362), concretizando a hibridização entre a cultura carnavalesca e o capitalismo transestético. Naquela década, o álbum fonográfico com os sambas-enredos tornou-se sucesso de vendas no país. Em 1985, o Império Serrano apresentou o primeiro enredo patrocinado: “Samba, suor e cerveja, o combustível da ilusão”; no ano seguinte, em enredo em homenagem à Copa do Mundo, a Beija-flor apresentou uma alegoria em que se destacava uma reprodução idêntica da bola de uma marca famosa de materiais esportivos.

Ademais, o novo palco dos desfiles possibilitou a instalação dos mais avançados equipamentos de registro e transmissão de imagens. Como lembram Lipovetsky e Serroy, a multiplicação das câmeras permite que o espectador veja o espetáculo sob diversos ângulos; o evento pode ser transmitido de forma contínua e descontínua, linear e fragmentada, conjugando tempo real e tempo passado, tempo da velocidade e tempo em câmera lenta (2009, p. 226). Tempos hipermodernos que impõem a temporalidade midiática da cultura de massa às Escolas de Samba.

A partir da década de 1990, as transformações ocorridas nos desfiles apresentaram-se estreitamente relacionadas ao capital e à tecnologia. *Fiat lux!*, e Renato Lage introduziu a iluminação cênica nos carros alegóricos para concebê-los como cenários sobre rodas repletos de efeitos especiais e instituir um novo estilo estético denominado no mundo do samba como *high tech*. Os enredos patrocinados proliferaram: em um primeiro momento, as Escolas de Samba anunciaram os encantos turísticos de cidades e estados brasileiros ou até mesmo países estrangeiros para, em seguida, assumirem-se como “garotas-propaganda” de marcas comerciais.

O marco de uma estética hipermoderna nas Escolas de Samba aconteceu em 2004,

quando o carnavalesco Paulo Barros apresentou uma alegoria que consistia em uma estrutura piramidal em ferro, em torno da qual 127 componentes executavam movimentos com as mãos alternadamente para ambos os lados. Referência ao DNA humano, que em nada se assemelhava à estrutura helicoidal das representações em publicações científicas, mas permitiu uma leitura clara e imediata pelos espectadores. Indicava uma humanidade por dessemelhança: apenas ferro e luz; o DNA estava ali sugerido no movimento dos corpos dos componentes. Dialética do visual que atribuía à alegoria múltiplos significados: pirâmide-hélice-DNA-humanidade.

O começo do século XXI testemunhou, portanto, um novo momento nesse processo de descoberta de possibilidades estéticas pelas Escolas de Samba. Após o “Carro do DNA”, Paulo Barros apresentou uma série de inovações nos desfiles, que rapidamente foram absorvidas pelas demais agremiações. Inegavelmente, Barros inspira-se na arte contemporânea e no cinema para criar as imagens carnavalescas. O desfile da Unidos da Tijuca no ano de 2005 ratifica minha afirmação: assim como Duchamp deslocou objetos do uso cotidiano, trazendo a realidade para a arte, Barros criou uma alegoria decorada somente com painéis de alumínio, tendo como único elemento uma escultura do *Homem de lata*, personagem do filme *O Mágico de Oz*, confeccionada com os mesmos utensílios. Transformou a realidade em carnaval; simultaneamente, produziu um palimpsesto visual de imagem cinematográfica que já integrava o imaginário dos espectadores.

Cabe ainda lembrar que a transmissão televisiva também influenciou a linguagem visual das Escolas de Samba na hipermodernidade, a partir de quando se testemunhou uma “escalada da superficialização da imagem” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 309), que possibilitou o surgimento de diversos tipos de imagens, como a “imagem-excesso” e a “imagem-multiplex”, características do videoclipe. As imagens, produzidas e reproduzidas hiperbolicamente e de forma globalizada e multiplicada pela onipresença das telas, tornaram-se superficiais, prescindindo de uma leitura semiótica aprofundada. Lopes e Simas reconhecem que a transmissão dos desfiles pela TV adotou a estética e a forma narrativa do videoclipe, o que dificultou o entendimento do espetáculo (2017, p. 285). Neste aspecto, há que se reconhecer que o abandono da lógica aristotélica permitiu aos carnavalescos renunciarem ao regime representativo, que subordinava o visível à palavra contida na sinopse do enredo. As Escolas de Samba puderam, assim, experimentar o regime estético das artes e explorar a superficialidade das imagens que se apresentam em sua potência bruta, que abdicam de uma significação a ser decifrada pelo espectador. Abriu-se o caminho para visualidades carnavalescas que funcionam conforme *imagem sem frase* (Rancière, 2012), aquela que suprime a função mediadora e promove a identificação imediata entre ato e forma em detrimento das operações de semelhança, deciframento e suspensão. Um visível que não dá a ver, mas impõe sua presença; que recusa a sua interpretação como cifra de uma história.

Desta forma, os carnavalescos catalisaram todas essas tensões imagéticas no

processo de redefinição da linguagem visual dos desfiles das Escolas de Samba na hipermodernidade.

CONCLUSÃO

O debate sobre a defesa dos aspectos tradicionais das Escolas de Samba do Rio de Janeiro atravessa toda a história dos desfiles. Mais que um conflito, trata-se de um discurso, pois como restou demonstrado, o mundo do samba sempre conciliou tradição e modernidade nas redefinições da linguagem visual do espetáculo.

E foi esse caráter conciliador que permitiu articular influências de práticas carnavalescas anteriores para consolidá-las como elementos característicos de seus desfiles. Possibilitou, ainda, a invenção de tradições: aparte dos aspectos herdados da cultura e da religiosidade africanas, os demais aspectos hoje considerados tradicionais nas Escolas de Samba corresponderam, nas primeiras décadas, a verdadeiras inovações absorvidas pelas agremiações em função dos agentes homogeneizadores da competição.

Os ventos de uma modernidade artística abalaram os paradigmas estruturais das Escolas de Samba a partir dos anos 1960, com as rupturas estéticas e temáticas promovidas por Fernando Pamplona. Processo de redefinição da linguagem visual dos desfiles que prosseguiu na década seguinte, sob o comando de carnavalescos formados no seio da revolucionária equipe salgueirense.

A arte e a cultura carnavalescas hibridizaram-se com o capitalismo na hipermodernidade: a partir dos anos 1980, as mudanças estéticas nas apresentações se multiplicaram e ocorreram em intervalos cada vez mais curtos. No século XXI, novidades tecnológicas passaram a integrar a cadeia de produção e criação das imagens carnavalescas e se tornaram presença constante nas fantasias e alegorias.

Hábeis em identificar a dificuldade crescente do público em decifrar as imagens apresentadas, os carnavalescos experimentaram a produção de imagens de leitura imediata. Dentre outras escolhas estéticas, apropriaram-se da lógica hiper do videoclipe, criando enredos cujas narrativas prescindiam de exigências cronológicas e que permitiam a apresentação de imagens que renunciaram à significação.

A incorporação de novos significados aos elementos tradicionais das Escolas de Samba é um processo recorrente e incessante em toda a história dos desfiles. Portanto, tratando-se de evento dinâmico no tempo e no espaço, as constantes redefinições da linguagem visual das Escolas de Samba devem ser compreendidas enquanto estratégia para atualização do espetáculo e sua manutenção na cultura popular carioca e brasileira.

REFERÊNCIAS

BECKER, H.S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). **Arte e sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BEZERRA, D. A. **A trajetória da internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: As escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora Nacional, 2011.

CAVALCANTI, M. L. V. C. **Carnaval Carioca: Dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994.

FARIAS, Edson S. **O desfile e a cidade: O carnaval-espetáculo carioca**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

FERREIRA, F. **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.

FERNANDES, N. N. **Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FRIEDMAN, S. S. **Planetary Modernisms: Provocations on modernity across time**. New York: Columbia University Press, 2015.

GUIMARÃES, H. M. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1992.

GUIMARÃES, Josué. **Chegou, a escola de samba chegou!** O Cruzeiro, nº 22, p. 71-73, março, 1949. Disponível em <<http://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 17 set. 2023.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LEOPOLDI, J. S. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2004.

_____.; SERROY, J. **A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOPES, N.; SIMAS, L. A.. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SIMAS, L. A.; FABATO, F. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.